

Вл. Новиков

Роман с литературой

Вл.  
Новиков



Роман  
с литературой



**Вл. Новиков**

**РОМАН  
С ЛИТЕРАТУРОЙ**

INTRADA  
Москва  
2007

ББК 83.3 (2 Рос = Рус) 6  
Н 73

**Н 73 Новиков Владимир Иванович.** Роман с литературой.— М.: Intrada, 2007.— 280 с.

**ISBN 5-87604-217-X**

Владимир Новиков (р. 1948, Омск) — литературовед, критик, доктор филологических наук, автор книг о В. Каверине (в соавторстве с О. Новиковой), о Ю. Тынянове (в соавторстве с В. Кавериним), о Высоцком, о литературной пародии, сборников статей «Диалог» и «Заскок», первого в России «Словаря модных слов», прозаической книги «Роман с языком». Вступить с литературой в любовный роман — вот к чему зовет нас Вл. Новиков в своей новой книге, «как живой с живыми говоря» с Пушкиным, Козьмой Прутковым, Хлебниковым, Тыняновым, Шкловским, Окуджавой, Высоцким. У Вл. Новикова только один враг — скука, которую он постоянно разоблачает и вышучивает, стараясь при этом найти и поддержать живое в современной поэзии и прозе.

**ББК 83.3 (2 Рос = Рус) 6**

*Художник Л. Е. Каирский*

В оформлении использована картина Пауля Клее  
«Главный путь и побочные пути» (Hauptweg und Nebenwege), 1929.

*Директор А. Л. Львова*

ISBN 5-87604-217-X

© Новиков Вл., текст, 2007 г.

© Издательство «Intrada», оформление,  
2007 г.

# ОГЛАВЛЕНИЕ

## ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Двадцать два мифа о Пушкине . . . . .	6
Пушкин-новеллист . . . . .	20
Художественный мир Козьмы Пруткова . . . . .	30
Хлебников и поэзия XX века . . . . .	46
«Человек-артист» и давление времени. Два двойных портрета . . . . .	60
Поэтика скандала . . . . .	76
Классик Булат Окуджавы . . . . .	86
1. Место Окуджавы в ряду поэтических классиков . . . . .	86
2. Песни и «перепесни». Окуджавы и пародия . . . . .	90
3. Дверь, которая не выдержала смысловой нагрузки . . . . .	98
«Все дал, кто песню дал». Дар и жертва в поэзии и судьбах Булата Окуджавы, Владимира Высоцкого и Александра Галича . . . . .	103
Бродский — Кушнер — Соснора. Академическое эссе . . . . .	114
Школа одиночества. Виктор Соснора . . . . .	120
Поэзия 100 %. Геннадий Айги . . . . .	124

## КРИТИКА

Призрак без признаков. Существует ли русский постмодернизм? . . . . .	140
Четыре литературные конъюнктуры XX века . . . . .	149
Невозможность истории? Полемические заметки . . . . .	159



Nos habebit humus. Реквием по филологической поэзии	169
Смерть Ивана Карамазова . . . . .	186
Алексия. Двадцать лет спустя . . . . .	191
Мне скучно без... . . . .	207

### **ФЕНОМЕНОЛОГИЯ ПИСАТЕЛЬСТВА**

От графомана слышу! К истории одного ругательства . . . . .	215
Nomina sunt gloriosa. Имя автор — имя героя — имя произведения . . . . .	225
Женская мечта-идея Ольги Новиковой . . . . .	245
Эстетика эротики и эротика эстетики . . . . .	253

### **БИБЛИОГРАФИЯ Вл. НОВИКОВА**

1976–2007 . . . . .	258
---------------------	-----

# **ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ**

## ДВАДЦАТЬ ДВА МИФА О ПУШКИНЕ (1799–1999)

Все-таки он наступил, сей роковой год, и мы пригубили апокалиптического портвейна «Три девятки». Цифры эти издавна рождали в нас суеверный страх по многим причинам, и в частности из-за приходившегося на конец XX века самого юбилейного юбилея, пугать которым нас начали аж прямо с 1835 года, когда в книге «Арабески. Разные сочинения Н. Гоголя, часть первая» было напечатано следующее: «Пушкин есть явление чрезвычайное и, может быть, единственное явление русского духа: это русский человек в его развитии, в каком он, может быть, явится чрез двести лет». Таким образом, русскому человеку было велено к 1999 году развиваться до пушкинского уровня, и теперь нынешнему поколению постсоветских людей приходится держать ответ за невыполнение этой заведомо неосуществимой задачи.

Гоголевская фраза вдохновенно цитировалась столько тысяч раз, что к ней уже трудно подступиться с критериями здравого смысла, однако лучше поздно, чем никогда. Если не удалось нам выполнить план «по развитию», может быть, скорректируем его задним числом? Представьте на минуту, что лозунг «Пушкин – русский человек двести лет спустя» подбросил бы нам не гений русской прозы, а марксистский публицист вроде Ленина или Луначарского. Как бы сегодня высокомерно посмеялись мы над таким прямолинейным представлением о развитии и прогрессе! Почему, собственно говоря, наш человек конца двадцатого века должен быть более развитым выразителем русского духа, чем, скажем, живший при Пушкине и Гоголе Серафим Саровский? И вообще двести лет, говоря словами одного из самых способных гоголевских учеников – «смехотворно ничтожный срок», за это короткое время сущность целого народа не может перемениться ни в лучшую, ни в худшую сторону. Приходится признать, что Н. Гоголя к концу этой фразы немножко занесло в гиперболическую риторику, не обеспеченную смысловым содержанием. Но, как говорится, с кем не

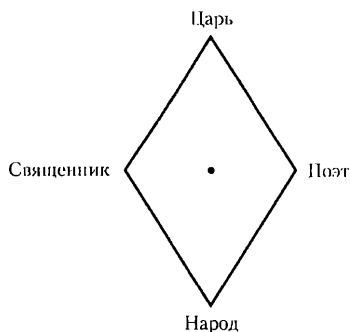
бывает — и с нашим братом простым человеком случается такое, и с «ихним братом» гением может приключиться. Но что существенно — с особенной частотой заносит всех нас в момент нахождения на пушкинской территории. В итоге территория эта за двести лет оказалась сплошь заминирована мифами: в любом месте можно подорваться.

Миф — вещь двусмысленная, амбивалентная. В одних случаях мифу надо верить — иначе попадешь в профаны, выгонят тебя из храма культуры и обзовут Фомой неверующим. В других случаях мифу верить нельзя ни в коем случае — иначе попадешь в дураки и невежды: «А ты думал, что это правда? Неужели ты такой темный?» И самая коварная штука заключается в том, что нигде: ни в какой энциклопедии, ни в каком справочнике — не написано, как отличить миф в первом, высоком значении («предание, традиция») от мифа во втором, низком смысле («вранье»).

С мифами спорят при помощи новых мифов, и даже научное опровержение домыслов о Пушкине не застраховано от подобных соблазнов. Возьмем, к примеру, полезный и серьезный сборник статей «Легенды и мифы о Пушкине», вышедший в Санкт-Петербурге двумя изданиями в 1994 и 1995 годах. Здесь можно найти немало точных фактов и свидетельств, убедительно развеивающих бытующие в массовом сознании нелепицы вроде пресловутой «кольчуги», которая была надета на Дантесе во время его дуэли с Пушкиным. Тактично и вместе с тем однозначно дезавуируются (в статье В. Старка) некоторые пушкинские «автомифы»: так, в стихотворении «Моя родословная» поэт «для красного словца» объявил своего деда оппозиционером Екатерины Великой, сохранившим верность свергнутому ею Петру III, а более дальнего своего предка изобразил противником Петра I («С Петром мой пращур не поладил и был за то повешен им»). Эволюция представлений о Пушкине как художнике и человеке прослежена в содержательной статье О. Муравьевой «Образ Пушкина: исторические метаморфозы», где отмечено, что уже «к середине 10-х годов XX столетия русское общество обладало несколькими мифами о Пушкине, спорящими друг с другом, но сосуществующими в одном культурном пространстве».

Но даже такая строгая и академичная книга содержит явные элементы современного мифотворчества. Характерно, что завершает ее абсолютно субъективное эссе ответственного редактора сборника — М. Виролайнен под названием «Культурный герой нового времени». Термин «культурный герой» своевольно перенесен из сферы «натуральной» мифологии на объект, отнюдь не являющийся плодом народ-

ной фантазии (А. С. Пушкин — личность реальная, и в этом смысле он мало похож на греческого Прометея или, тем болсе, на Воропа из мифов североамериканских индейцев), а главная мысль эссе основана на априорно-идеологизированной схеме, изображающей «четыре столпа русской жизни»:



Пушкин, по мысли М. Виролайнен, на протяжении своей жизни успел побыть не только поэтом, но и народом (в детские и юношеские годы), и священником (поскольку он писал исторические произведения, а функция историка генетически восходит к священству: вспомните летописца-монаха Пимена из трагедии «Борис Годунов»), и царем («Как журналист и общественный деятель он оказывается в прямой конкуренции с царем,— утверждает М. Виролайнен,— ибо берет на себя функции формирования общественного сознания и общественной жизни»). А что означает точка посередине ромба? Это «позиция культурного героя», в которой Пушкин оказался во время дуэльной истории: суммируя четыре функции, он к концу жизни попадает в пятую точку, выше которой, по-видимому, ничего нет. Замысловатый православно-филологический миф петербургской исследовательницы, пожалуй, слишком громоздок, чтобы служить инструментом для познания жизни и творчества Пушкина, но содержит своеобразный синтез сегодняшних культурологических построений о поэте, дает представление о современном «метапушкинском» дискурсе, далеко уходящем от своего предмета и почти в нем не нуждающемся. Иной раз приходишь к печальной мысли о том, что Пушкин и пушкинистика — вещи совершенно разные.

Пушкинская мифология строилась на протяжении двух веков, фундамент ее закладывал сам поэт при активном соучастии друзей, недругов, собратьев по музе и литературных противников. Каждое поко-



ление затем создавало «своего» Пушкина, а всякий уважающий себя русский *homme de lettres* выдумывал нечто под названием «Мой Пушкин», реализуя этот субъективный образ в стихах, прозе, статьях или в устных беседах. Все это теперь нельзя просто отбросить, все это невозможно игнорировать: сказанное и написанное о Пушкине стало частью русской культуры, вросло в нашу жизнь и в наш язык. Но, чтобы окончательно не запутаться в этом множестве мифов, стоит их как-то систематизировать, разложить по полочкам, пронумеровать — иначе в мифологическом тумане мы совсем перестанем видеть Пушкина, а то еще и спутаем его с кем-нибудь другим.

Приступая к такой сортировке мифов, мы сразу замечаем, что они группируются попарно: почти к каждому легко подбирается миф диаметрально противоположный, антимиф. Пойдем от мифов более обобщенных и глобальных к более конкретным. Итак, номер первый — утверждение совершенно тотального характера:

1. «Пушкин — наше всё». Это выражение Аполлона Григорьева стало расхожей половицей, нередко произносимой без ссылки на автора и почти всегда без учета того контекста, из которого эта фраза вырвана. Если понимать буквально, то перед нами полный нонсенс. Никакой поэт не может быть «все́м», ничье творчество не может заменить нам литературу в целом. Но не будем бросаться в споры с поэтом и критиком середины прошлого века: он вовсе не хотел, чтобы мы с утра до вечера читали только Пушкина. Гипербола Григорьева возникла в его статье «Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина» (1859) в ходе полемики с А. Дружининым: «...Дружинин взглянул на Пушкина только как на нашего эстетического воспитателя. А Пушкин — наше все: Пушкин — представитель всего нашего *душевного, особенного*, такого, что остается нашим *душевным, особенным* после всех столкновений с чужим, с другими мирами». Как видим, подо «все́м» имелось в виду всего-навсего национальное своеобразие (то есть примерно то же, что Гоголь так нечетко пытался обозначить пресловутым «чрез двести лет»). В наше же время формулой Григорьева пользуются не столько для возвышения Пушкина, сколько для принижения других русских поэтов.

2. В ответ на гиперболическое «все́» (варианты: «солнце русской поэзии», «начало всех начал» и проч.) не могло не появиться ответное «ничто». Оно прозвучало из уст Андрея Белого в его статье «Брюсов» (1906): «Пушкин самый трудный поэт для понимания; и в то же время он внешне доступен. Легко скользнуть по поверхности его поэзии и думаешь, что понимаешь Пушкина. Легко скользнуть и пролететь в пустоту. Вместо наслаждения хмельным тонким ароматом поэзии пушкин-

ской мы принимаем его музу безуханной. Если отрешиться от арлекинады слов, которыми мы прославляем Пушкина, он для нас в сущности — ничто, водруженное на Олимп».

Механизм поверхностного восприятия Пушкина описан здесь довольно точно. Действительно, в условиях принудительного поклонения мало кто умеет просто наслаждаться пушкинскими текстами, улавливая только им свойственный «аромат». Устав от словесной «арлекинады», которая постоянно раскручивается вокруг пушкинского имени, иной раз начинаешь раздраженно думать, что Пушкин для наших современников — *ничто*, что повымерли поколения, помнившие его наизусть, а нынешний народец после средней школы благополучно забывает все, что ему по поводу Пушкина вдолбили. Однако, если посмотреть шире, так дело обстоит не только с Пушкиным, но и с любым другим «школьным» классиком, со всеми обитателями хрестоматийного «Олимпа». Абсолютное большинство людей равнодушно и к Пушкину, и к литературе в целом — такова реальность, которую мы почему-то маскируем и лакируем. В то же время всегда было и теперь есть тихое меньшинство, умеющее извлекать для себя реальную энергию из пушкинских текстов, не впадая при этом в театральные экстазы. Для этих молчаливых собеседников поэта он ни в коем случае не «всё», но именно они обеспечивают не ритуальный культ, а подлинное существование Пушкина в подлунном мире.

Следующая бинарная оппозиция связана с оценкой интеллектуальных способностей Пушкина.

3. *«Умнейший человек России»*. Такую характеристику (по свидетельству Д. Н. Блудова) дал царь Николай I после встречи с поэтом в Москве в сентябре 1826 года, а этот руководитель государства, как известно, не был самым большим доброжелателем Пушкина. Странно было бы отрицать наличие у Пушкина мощного и оригинального интеллекта, достаточно отчетливо проявившегося в созданных им произведениях. Однако русская традиция состоит в том, что за великим писателем признается не только чисто творческая гениальность — ему приписывается еще и исключительный ум, возвышающий его над простыми смертными.

Иногда некоторым недобрым читателям становится обидно: признавать превосходство таланта они согласны, но считать себя глупее, чем поэты, им не хочется. Так рождается ответный миф:

4. *«Дурак»*. Наиболее последовательно отказывал Пушкину в уме Дмитрий Писарев, называвший поэта «возвышенным кретином» и отказывавший его произведениям в какой-либо содержательной значимости. Писаревский миф оказался по-своему долговечным, поскольку

он продолжал и продолжает вызывать возмущение все новых культурных поколений.

Образ Пушкина-«идиота» предстает и в пародийно-сюрреалистических анекдотах Даниила Хармса, написанных в 30-е годы XX столетия. Это был своеобразный иронический отклик на культ Пушкина в официальной советской пропаганде. Семь блестящих анекдотов Хармса в какой-то степени созвучны маргинальной прозе самого Пушкина («Дельвиг звал Рылеева к девкам...» в «Table-talk» и т. п.), однако возможности такой игры оказались исчерпаемы. Подражания Хармсу, позднейшие, совсем непарадоксальные псевдохармсовские анекдоты метят в Пушкина, а попадают в самих сочинителей: если кто и выглядит там дураками, то это их неостроумные авторы.

Предмет многолетних споров: как среди специалистов, так и среди людей далеких от литературы, — интимная жизнь Пушкина, его отношения с прекрасным полом. И здесь мнения поляризуются.

5. *Донжуан, сексуальный гигант*. Начало этому мифу положил сам Пушкин, составивший свой «донжуанский список» (в альбоме Е. Н. Ушаковой), склонный к гривуазным шуткам в своих письмах. Глядя на данную проблему объективно, нельзя не признать, что по размаху походов наш литературный гений все же уступает таким «рекордсменам» мирового уровня, как Дюма-отец или Мопассан. Интимная жизнь Пушкина все-таки стала предметом интереса не сама по себе, а как пикантная сторона жизни великого человека.

6. *Однолюб*. И эту легенду о себе сотворил сам Пушкин, давший намек на некую «утаенную любовь». На роль «единственной» биографами Пушкина выдвигались разные дамы: Мария Раевская (Волконская), Елизавета Воронцова, Каролина Собаньская... Юрий Тынянов в своем неоконченном романе «Пушкин», а также в одной статье разрабатывал гипотезу, согласно которой поэт всю жизнь был влюблен в жену писателя и историка Николая Карамзина — Екатерину Андреевну (она была старше Пушкина на 19 лет). А автор книги «Донжуанский список Пушкина» П. Губер пришел в конце концов к выводу, что поэт «любил по-настоящему только свою музу». Что ж, поскольку муза — существо мифологическое, то для мифа она вполне подходит.

Жить в России довольно грустно, и недостаток положительных эмоций мы часто компенсируем за счет литературы. В универсальном по содержанию творчестве Пушкина можно найти немало строк, которые в трудную минуту убеждают нас, что жить все-таки стоит. Отсюда —

7. *Оптимист.* В эпоху тоталитаризма этот миф эксплуатировался еще и в идеологических целях. «Светлый» Пушкин явно предпочитался печальному Лермонтову и, тем более, мрачным Достоевскому и Блоку. В 1937 году помпезно отмечалась столетняя годовщина гибели поэта, и торжественные разговоры о его бессмертии призваны были отвлечь от возраставшей в стране смертности.

Но внимательно читавшие Пушкина всегда находили у него и грустные строки. И биографию поэта пытались читать и интерпретировать как текст, как трагический сюжет. Многие заключили, что в последний год жизни Пушкин сам искал смерти, что в дуэльной истории он вел себя как самоубийца или уж во всяком случае

#### 8. *Пессимист.*

Исключительной напряженности был в России всегда исполнен вопрос о вере и неверии, о религиозности и атеизме. Наиболее полно эту напряженность выразил Достоевский. Но Пушкин Достоевского не читал, а в вопросах веры занимал, как очень многие поэты (и как, пожалуй, большинство нормальных людей), непоследовательную позицию. Он позволял себе шутить над святынями, в юные годы сочинил кощунственную поэму «Гавриилиада», где комически травестировал историю непорочного зачатия. Однако на отрицании высшего промысла поэт никогда не настаивал. В 1828 году Пушкин написал одно из самых грустных своих стихотворений, начинавшееся словами: «Дар напрасный, дар случайный, // Жизнь, зачем ты мне дана?»

Глава русской православной церкви митрополит Филарет вступил с Пушкиным в спор, причем в стихах (между нами говоря, абсолютно бездарных): «Не напрасно, не случайно, // Жизнь, ты с целью мне дана...» etc. Пушкин смиренно принял это нравоучение и искренне раскаялся в грехе уныния, о чем поведал в гениальных стихах, обращенных — не к митрополиту, поднимайте выше, к самому Вседержителю: «И ныне с высоты духовной // Мне руку простираешь ты, // И силой кроткой и любовной // Смиряешь буйные мечты. // Твоим огнем душа палима // Отвергла мрак земных сует, // И внемлет арфе Серафима // В священном ужасе поэт».

Право же, этих строк достаточно для того, чтобы отбросить популярный особенно в советской идеологии миф:

#### 9. *Атеист.*

Но простой здравый смысл и совокупность созданных Пушкиным текстов упорно сопротивляются и противоположной крайности —

#### 10. *Религиозный поэт.*

Такая концепция Пушкина получила широкое распространение в

начале XX века, затем ее развивали литераторы и философы, жившие в эмиграции (один из этюдов Семена Франка так и называется — «Религиозность Пушкина»). Русская религиозная эссеистика ценна и интересна сама по себе, Пушкин, как и другие русские классики, привлекается здесь в качестве яркого иллюстративного материала к заранее заданным концепциям. Момент интерпретации, переосмысления доминирует здесь над моментом исследования, хотя прочтение Пушкина с религиозной точки зрения по-своему полезно для понимания смысловых оттенков многих произведений.

В постсоветское время религиозное прочтение Пушкина переживает своего рода ренессанс: метафизические смыслы отыскиваются в любой строке, сама биография поэта нередко сравнивается с судьбой Христа: дуэль — это Голгофа, затем следует Воскресение. Эстетически довольно красиво, но творцы этого мифа совершенно не учитывают, что *comparaison n'est pas raison* («сравнение — не доказательство»), свои эссеистические допущения они объявляют абсолютной истиной. В отличие от религиозных философов серебряного века современные православные пушкинисты не приемлют инакомыслия. Это вновь ведет к схематическому обеднению Пушкина. А некоторые особенно ревностные адепты православия, недовольные тем, что Пушкин не вмещается в их догму, возвращаются к мифу № 9, причем в более угрожающей редакции: они обвиняют поэта не в атеизме, а в «сатанизме», в служении дьяволу. Но это уже такой бред, что о нем не стоит и говорить.

А вот на чем хотелось бы остановиться чуть подробнее — это на метаморфозе, происшедшей с одним из самых известных пушкинистов последнего времени — Валентином Непомнящим. В шестидесятые-семидесятые годы его трактовки пушкинских текстов в духе христианского гуманизма звучали весьма свежо и убедительно противостояли официальному литературоведению. Но с какого-то момента В. Непомнящий начинает воспринимать религиозную интерпретацию Пушкина как единственно возможную, а свои собственные высказывания как истину в последней инстанции. Это стало вызывать опасения даже у единомышленников литературоведа, и, к примеру, Ирина Сурат в 1994 году уже отмечала, что В. Непомнящий «все чаще говорит о Пушкине языком проповеди».

Но добро бы только проповеди... Проповедь — жанр красивый, эмоциональный, доходчивый. А вот статья В. Непомнящего «Феномен Пушкина в свете очевидностей» («Новый мир», 1998, № 6) — это уже не проповедь, а директива, написанная надлежащим сукобно-бюрократическим языком. Например: «Одна из ближайших очевидностей состоит в том, что мера, в какой Пушкин больше чем искусство, непред-



ставимо высока». Не евушенкино ли это «Поэт в России больше, чем поэт», только переведенное еще и в неуклюжий канцелярит? Воюя с ненавистными ему «мастерами «дискурса», сам В. Непомнящий между тем впадает в такое наукообразное косноязычие, какого не встретишь даже у самых упертых поструктуралистов: «Контекстуальность — конститутивное качество бытия. Творческий дар тем больше, чем выше в нем мера контекстуальности. Пушкин — гений сплошного контекста...»

В. Непомнящий одержим странной манией — не только поставить Пушкина выше всех русских художников слова, но и сколотить для любимого поэта такой пьедестал, где он был бы вознесен над всей литературой, над всеми ее мировыми гениями, всякими там «ихними» шекспирами. Для этого, естественно, нет нужды тщательно изучать шекспиров и прочих дантов. Поставив перед собой сверхнаучную задачу, В. Непомнящий решает ее сверхлегчайшим образом — щедрым употреблением эпитетов, начинающихся морфемой «сверх-»: «Феномен Пушкина опирается на сверххудожественную, сверхкультурную причину — она же и цель, — по которой именно этому гению определены то место и та роль в национальной культуре, в сознании и истории народа, какие никакому другому гению — по крайней мере в христианскую эру не выпадали; и не оттого, что у других народов не находилось, так сказать, достойного, а потому, что нигде более, кроме России, не было нужды в таком месте, в такой роли? а стало быть, подобном гении».

Если распутать процитированный тавтологический «наворот», получится примерно следующее: Пушкин уникален, потому что он русский гений, а Россия уникальна потому, что у нее есть Пушкин. В. Непомнящий в подобных речах предстает даже не как фанатик, а как спортивный «фанат», выкрикивающий, правда, не «Спартак — чемпион!», а «Пушкин — чемпион!» Это уже не религиозность, а экзотическая гордыня, идолопоклонство, языческое сотворение кумира. И какое притом насилие над русским языком... Как неизячно торчат эти два подряд крестообразных «х» в противоположном слове «сверххудожественную»...

«Задание же России есть вопрос религиозный, поэтому секуляризованная перспектива феномен Пушкина вместить не может», — так завершает В. Непомнящий свою статью. Бедный Пушкин сих научных словес уразуметь не смог бы ни за что. Для Александра Сергеевича, а также для простого русского народа, на авторитет которого В. Непомнящий часто ссылается, но с которым на общем, человеческом языке говорить не желает, поясню: ученый хотел здесь сказать, что Пушкина люди светские и неверующие по-настоящему понять не могут. Спорить с подобными

догматами бесполезно. Есть люди, которые маму, родину и Пушкина любят за то, что они у них — лучшие в мире, а есть люди, которые маму, родину и Пушкина любят за то, что они просто единственные — не в ущерб другим мамам, родинам и великим национальным поэтам. Выражу лишь робкое предположение, что Пушкин хотел видеть своими читателями именно этих скромных людей, а не амбициозных «фанатов», гордо тычущих пальцами в его «прославленный портрет».

С предыдущей антиномической парой мифов тесно связано и следующее противопоставление:

11. *Пророк, учитель.*

12. *Поэт par excellence, эстет.*

Для подтверждения мифа № 11 используется *буквальное*, неметафорическое (а значит, антипоэтическое, ликвидирующее поэзию) прочтение знаменитого стихотворения «Пророк», миф № 12 иллюстрируется столь же *буквальным* прочтением таких стихотворений, как «Поэт и толпа», «Поэту» («Поэт, не дорожи любовью народной...»). Для самого Пушкина, однако, как будто и не было противоречия между «пророческо-учительской» ролью и идеей *l'art pour l'art*. В творческом завещании поэта — стихотворении «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» (1836) эти две концепции уживаются совершенно гармонично.

Наверное, для творчества нужны два контрастных импульса: с одной стороны — чувство ничем не ограниченной свободы, стремление к эстетической самодостаточности, стихия творческой игры, с другой — ощущение необходимости долга, метафизической задачи, желание служить высокой цели, лежащей вне искусства. Из несходства и борьбы этих импульсов и рождается поэтическое слово. А интерпретаторы, как правило, видят только одну сторону и гиперболизируют ее, не думая, что, в принципе, любой текст может быть интерпретирован и *как* утилитарное поучение, пророчество и *как* самодовлеющая эстетическая ценность.

«Как» — знак метафоричности, условности, художественности. Все такие знаки равноценны, хотя многие норовят свое «как» считать единственно верным.

Мы подошли к цифре «тринадцать». Подходящий момент, чтобы припомнить один «непарный», сугубо индивидуальный миф о свободном и легком Пушкине — миф Абрама Терца, близкий мифу № 12, но поданный не рассудочно, а игровó: именно так «чертова» дюжина относится к дюжине обыкновенной. Споры о «Прогулках с Пушкиным» утихли, Андрей Синявский ушел из жизни и сделался фигурой не

скандальной, а историко-литературной. Абрам Терц открыт для новых нападок, однако думаю, что для новых читателей Пушкина он станет не острой приправой к хрестоматийному классику, а спокойно воспринимаемой культурной игрой. Что там в итоге сказано про Пушкина? «Гулять с ним можно». Замечательно, если наши дети и внуки будут гулять с Пушкиным.

Прожаживаясь Пушкиным по Дубровлагу, Синявский не знал, что они оба — постмодернисты, что «Прогулки» торят дорогу новому мифу:

14. *Пушкин — постмодернист*. Этот миф, начиная с «Пушкинского дома» и по сей день творит Андрей Битов, апеллируя к не слишком обширной, но зато достаточно конкретной интеллигентной аудитории, с которой можно говорить намеками и подтекстами, рассчитывая на хорошее знание собеседниками и текстов Пушкина, и его биографии. При некоторой суховатой книжности таких изобретений, как памятник зайцу (который перебежал Пушкину дорогу к декабристам) или декламация Битовым черновика «Стихов, сочиненных ночью во время бессонницы» под аккомпанемент джаза, — все эти игры, по-моему, идут репутации классика только на пользу.

Однако в последние годы битовский миф немножко академизируется, приобретает утяжеляющую солидность и утрачивает былую дерзость. Пушкинисты с Битовым не спорят, скорее наоборот — готовы увенчать его лаврами и утвердить на должность и. о. Пушкина в современной культуре. Нужны новые вызовы, новые провокации, соскабливающие хрестоматийный глянец с прославленного, «заславленного» монумента.

Такой нетривиальной акцией стала в юбилейном году постмодернистская по духу книга Ольги Довгий и Александра Махова «12 зеркал Пушкина» (1999). В ее основе — астрология, то есть открыто-мифологический посыл. «Близнецовость» поэта сопряжена здесь с «протеизмом», который заметили в нем еще современники, а прогулка по двенадцати знакам дает возможность свежо и остраненно посмотреть на все контакты Пушкина — жизненные и творческие. Вот уж где неограниченная контекстуальность, простор для «странных сближений», филологических и беллетристических. Зодиак — энциклопедия всемирной жизни, модель расширяющейся вселенной. Вовлекаясь в эту культурную игру, невольно начинаешь выстраивать вокруг Пушкина новые и новые пары, присматриваться, как соотносятся с ним Стрелец Блок, Водолей Высоцкий, Телец Окуджава. А поскольку зодиакальный знак есть у каждого из нас, то можно «конкретно разобраться» с великим Близнецом, побыть с ним на дружеской культурной ноге.

Мифы № 13 и № 14 получились у нас не противоположными, как остальные пары, а близкими. Они оба не претендуют на принудительно-тоталитарное внедрение и распространение, не тщатся подменить реального Пушкина, а существуют только в соотношении с ним. Это отчетливо авторские мифы. В этой культурной нише есть место для новых креативных акций в пушкинском духе.

Не всегда, однако, художники слова признают, что их индивидуальный «Мой Пушкин» несет в себе больше автопортретности, чем сходства с оригиналом. Поэты чаще склонны гиперболически объявлять «своего» Пушкина всеобщим.

Отсюда еще одна антитеза:

15. *Новатор, авангардист.*

16. *Традиционалист.*

Поэты смотрятся в Пушкина, как в зеркало. Маяковский и Цветаева, естественно, видели в Пушкине авангардиста, дерзкого нарушителя канонов. Более консервативные литераторы видят в Пушкине надежную «классическую» антитезу модернистским «выкрутасам». Какому же полюсу принадлежит Пушкин? И тому, и другому. Он и классик, и романтик, и новатор и канонизатор. Главное — он успел за свою относительно короткую жизнь пройти весь круг эстетического разнообразия (что, кстати, показано в большой статье Юрия Тынянова «Пушкин» — самой немифологичной работе на эту трудную тему).

В последнее время ослабевает интенсивность споров о политической позиции Пушкина. А ведь когда-то на первом плане была конкуренция мифов:

17. *Декабрист, революционер* (вариант: *демократ*).

18. *Монархист, консерватор* (вариант: *аристократ*).

Один список литературы по данному вопросу занял бы десятки страниц. В 1937 году Георгий Федотов опубликовал в Париже эссе «Певец империи и свободы». Как следует уже из названия, Пушкин предстает в трактовке оригинального философа *и тем и другим*, и номером 17 и номером 18. А может быть, он не был *ни тем ни другим*? К такому взгляду очень располагает нынешняя русская действительность, когда у нас нет империи, но нет и свободы, когда свою бесплодность обнаружили и революционность, и политический консерватизм. Но Пушкин за все это, конечно, не отвечает.

19. *Космополит, западник.*

20. *Патриот, выразитель «русской идеи».*

Сначала эти мифы жили порознь, потом объединились. Их мирное сосуществование продемонстрировала знаменитая речь Достоевского о Пушкине 1880 года. Повторив гиперболу Гоголя «чрезвычайное и, может быть, единственное явление русского духа», изругав глядящего на Запад Онегина и расхвалив по-настоящему русскую Татьяну, Достоевский объявил главной чертой Пушкина (а заодно и всего русского народа) «всемирную отзывчивость». Такое решение, лестное для каждого русского и в то же время свободное от националистического угара, устроило, кажется, абсолютно всех. В этом эклектическом мифе мы продолжаем жить сегодня, надеясь с помощью в высшей степени национального Пушкина приобщиться к всемирной гармонии. Каким образом этого достичь? — вопрос некорректный.

Наконец мы подошли к главному пункту пушкинской мифологии. Мир Пушкина включает для нас на равных все его тексты и текст его жизненной судьбы. И хотя сам поэт в стихотворении «Поэт» (1828) пытался провести отчетливую границу между частной жизнью художника («И меж детей ничтожных мира, //Быть может, всех ничтожней он») и творческим озарением («Но лишь божественный глагол...»), русский менталитет не принял такого противопоставления. Мы читаем, перечитываем и обсуждаем единый текст «Пушкин», включающий стихотворения, поэмы, роман в стихах и романы любовные, прозаические повести и истории, приключившиеся с их автором, «маленькие трагедии» и большую трагедию, завершившуюся дуэлью и гибелью.

Новые поколения русских, услышав о Пушкине в школе, приходя в музей на набережной Мойки в Петербурге, переживают судьбу Пушкина как судьбу близкого родственника.

Это искреннее переживание более полутора веков питает фаталистический миф —

21. *Пушкин — жертва обстоятельств, рока.*

И всегда в противовес ему выдвигается противоположная концепция:

22. *Пушкин прожил свою жизнь именно так, как следовало ее прожить.*

Последний миф имеет двоякую аргументацию. Одна — религиозная: судьба Пушкина — «Провидение Божие» (Владимир Соловьев), его смерть — «катарсис» и «апофеоз» (Сергей Булгаков). Другая аргументация — светская, эстетическая: Пушкин создал «не только совершенно неповторимое искусство слова, но и совершенно неповторимое искусство жизни» (Юрий Лотман). Отстаивая эту концепцию, Лотман в письме к своему коллеге Б. Егорову подчеркивал: «Пушкин видится



мне победителем, счастливецem, а не мучеником». Мысль прекрасная, вдохновляющая, и, хотя она едва ли доказуема строго логически, — этот красивый, светлый миф достоин того, чтобы именно им закончить наш обзор.

Но нам не избежать вопроса о том, как соотносится реальный Пушкин с пушкинской мифологией? Я ответил бы так: Пушкин есть *мера*, с которой мы подходим ко всей русской литературе, к решению принципиальных эстетических вопросов. Универсальность творческого и жанрового диапазона поэта, его тематики и поэтики, сделала именно Пушкина точкой отсчета, равноудаленной от крайних полюсов. И для адекватного восприятия неисчислимых мифов о Пушкине не может быть другой меры, кроме самого Пушкина. Если мир мифов о Пушкине представить как шар, как глобус, то Пушкин окажется в самом центре этого шара, неизменно на равном расстоянии от антиномически враждующих точек зрения, на одинаковой дистанции от всех мифов — прошлых, настоящих и будущих.

Впрочем, допускаю, что и эта модель — тоже миф.

# ПУШКИН-НОВЕЛЛИСТ

## Терминологическое предуведомление

Пушкин называл свои малые прозаические произведения повесть-ми, присвоив это обозначение даже такому миниатюрному нарративу, как «Кирджали». Слово «рассказ» в качестве жанрового определения он иногда применял к чужим текстам: в отклике на второе издание «Вечеров на хуторе близ Диканьки», в неопубликованной рецензии на «Три повести» Н. Ф. Павлова («г. Павлов первый у нас написал истинно занимательные рассказы»). По одному разу у него встречаются термины «новелла» и «новель» — в связи с итальянскими новеллистическими источниками драматических сюжетов Шекспира, Лопе де Вега и Кальдерона.

Впоследствии термин «повесть» закрепился в русском литературном и научном сознании за формой среднего объема, а «Повести Белкина» и «Пиковая дама» переместились в сферу новеллистики — начиная со статей 20-х годов Б. М. Эйхенбаума, М. А. Петровского, А. А. Реформатского — и вплоть до монографии Е. М. Мелетинского «Историческая поэтика новеллы» (1990), где пушкинская малая проза впервые оказалась системно включенной в общемировой контекст (надо сказать, что в трудах о новеллистике, написанных теоретиками, не читающими по-русски, Пушкин — довольно редкий гость, Россия чаще бывает там представлена Гоголем и Чеховым).

Однако *duo quum faciunt idem non est idem*, то бишь двое одно и то же делают неодинаково, и само слово «новелла» разными авторами нередко употребляется в разных значениях. В строго теоретическом дискурсе под новеллой разумеют краткое произведение с отчетливо выраженным фабульно-событийным началом, непременно наличием перипетии и финального пуанта — в противовес рассказу как жанру «слабо структурированному»<sup>1</sup>, как «более аморфной и свободной фор-

---

<sup>1</sup> Мелетинский Е.М. Историческая поэтика новеллы. М., 1990. С. 7.

ме»<sup>1</sup>. Вместе с тем новеллой может быть названо любое произведение меньшего, чем повесть, объема, а уж нестрогим словом «новеллистика» обычно именуют любую совокупность относительно коротких повествовательных текстов, включая сюда и рассказы и новеллы, и все возможные промежуточные случаи.

Разграничение рассказа и новеллы нередко стимулируется чисто лингвистическими предпосылками: антитеза «*Erzählung — Novelle*», как известно, спровоцировала Гете на то, чтобы озаглавить одно из своих произведений «Новелла» и дать ставшее легендарным определение жанра: «*eine sich ereignete unerhorte Begebenheit*» («свершившееся неслыханное событие»). В то же время в англоязычной литературе термин «*short story*» не имеет антонима и охватывает все пространство малого жанра — от анекдотических ренессансных новелл до очерковой прозы вроде «Записок охотника»; словом же *novella*, если таковым пользуются, именуют форму среднего объема, «*a story between the length of a novel and a short story*». Иначе говоря, новелла — длинный рассказ. Для русского же и немецкого языкового сознания — наоборот: новелла есть короткий рассказ. Что же касается французской терминологической традиции, то в парижских книжных магазинах можно увидеть стоящие рядом издания пушкинской малой прозы под названиями «Пиковая дама и другие рассказы» («*La Dame de pique et autres nouvelles*») и «Пиковая дама и другие новеллы» («*La Dame de pique et autres récits*»). В обеих книгах мы, естественно найдем «Повести Белкина», традиционно именуемые «*Le récits de Belkine*».

Рассчитывать на обретение полной терминологической ясности здесь явно не приходится, но какой-то компромисс возможен. Условимся, что рассказ и новелла — это два жанра, не отгороженные друг от друга четкой границей (иначе бы их не путали так часто), исторически взаимодействующие и образующие вместе некоторую жанровую метасистему, не имеющую общепринятого наименования. Новелла — феномен наднациональный, «космополитический», рассказ прочнее связан с национальным языковым сознанием. Попробуем с такой позиции посмотреть на новеллистику Пушкина.

### Жанр, сюжет, интерпретация

О «Повестях Белкина», как точно заметил В. Е. Хализев, «написано столько, что сама история их восприятия достойна самостоятель-

<sup>1</sup> Маркович В.М., Шмид В. Предисловие// Русская новелла: Проблемы истории и теории: Сб. статей. М., 1993. С. 4.

ных исследований»<sup>1</sup>. По поводу «Пиковой дамы» Владимир Трубецкой писал: «Библиография предмета необъятна, и дискуссия о нем бесконечна»<sup>2</sup>. Причем в рецепции пушкинской новеллистики просматривается такая закономерность: отзывы современников носили характер категорической оценки (главным образом — недооценки) при отсутствии интерпретаций, толкований, критических «прочтений» текстов — долг критического (да и читательского) понимания и осмысления пушкинской малой прозы по-настоящему начал оплачиваться только в XX веке, начиная с «Мудрости Пушкина» М. О. Гершензона (1919), с книги В. С. Узина «О повестях Белкина. Из комментариев читателя» (1924). Этот процесс активного творческого «прочтения», когда пушкинская новеллистика выступает мощным «генератором интерпретаций» (выражение Умберто Эко), продолжается по сей день, и субъективно-личностные интерпретации просвечивают в самых академичных трудах. Пушкинские новеллистические произведения стали для культуры нашего века своеобразными «гипертекстами», на основе которых выстраиваются обширные исследовательские «романы» или «эпопеи».

Красноречивый пример — монография Вольфа Шмида «Проза Пушкина в поэтическом прочтении. «Повести Белкина» (первое русское издание — 1996), где приемы строгого филологического описания соединены с моментами эмоциональной нравственно-философской интерпретации, зачастую оппозиционной по отношению к другим трактовкам: глава о «Выстреле» проникнута стремлением дезавуировать Сильвио, в разборе «Станционного смотрителя» ощутимо желание сделать главной героиней повести Дуню и лишить Самсона Вырина традиционного сочувствия, а анализ «Гробовщика» завершается решительной реабилитацией<sup>3</sup> персонажа: «Не следует недооценивать Адриана Прохорова» и весьма вдохновенным эпилогом: «...заключительная сцена позволяет нам по меньшей мере предположить, что он перенесет гробы из кухни и гостиной в заднюю комнату, будет почще звать дочерей к чаю, да и в делах будет честнее. И не исключено даже, что на третьем празднике этой повести, т. е. на именинах у частного пристава, если опять станут смеяться над парадоксальностью его ремесла, он будет способен смеяться вместе с другими, смеяться освобо-

<sup>1</sup> Хализев В.Е., Шешукова С.В. Цикл А.С. Пушкина «Повести Белкина». М., 1989. С. 3.

<sup>2</sup> Troubetzkoy Wl. Les surprises du coeur et de l'esprit // Pouchkine. Nouvelles. Paris, 1996. P. 36.

<sup>3</sup> Шмид В. Проза Пушкина в поэтическом прочтении: «Повести Белкина». СПб., 1996. С. 292.

ждающим смехом»<sup>1</sup>. Примечательно, что В. Шмид прибегает в своей монографии к композиционной инверсии, начиная разбор цикла со «Станционного зрителя» и заканчивая «Гробовщиком», что тоже является моментом творческой интерпретации.

По-видимому, интерпретация как таковая (а может быть, и любая герменевтическая деятельность) является по природе актом творческим, необходимым для читательского восприятия текста, составляющим (наряду с оценкой) сущность критики и присутствующим в научно-литературоведческом дискурсе в качестве неустраняемого художественно-беллетристического субстрата. Выражение типа «верная интерпретация», «научная интерпретация» содержат неминуемое *contradictio in adjecto*, однако интерпретация может иметь эвристическое значение при объективированном на нее взгляде.

Пушкинская новеллистика вкупе с ее рецепцией дает благодатную и почти уникальную возможность поставить вопрос о том, как интерпретация координируется со спецификой сюжета и с жанровой природой текста. Для этого, однако, понадобится подвести некоторую итоговую черту под имеющимся набором «прочтений», то есть отказаться от производства новых интерпретации, а все предложенные ранее считать в принципе релевантными текстам.

Объектом формализованного анализа новеллы может быть только фабула. Она поддается пересказу, причем пересказаны могут быть не только реальные, но и потенциальные фабульные ходы (что сделано, например, применительно к «Метели» Я. Ван дер Энгом). Если же речь идет о сюжете в широком смысле этого слова, включая сюда и предметно-изобразительную сторону текста, и словесное претворение фабульных событий, то единственным средством наглядного описания сюжета будет его целостная, в какой-то степени эмоционально-суггестивная интерпретация. Выражение «целостный анализ», имеющее хождение в нашем обиходе, — это довольно сомнительная трансформация сочетания «анализ целого». Научный дискурс не в силах посягать на целостный охват сюжета, здесь приходится пускать в ход литературные средства. Но совокупность всех высказанных на данный момент беллетризованных интерпретаций может приблизить нас к чаемой полноте понимания.

И в этом смысле антитеза «рассказ — новелла» находит определенное соответствие в интерпретационной сфере. Целостный смысл рассказа достаточно наглядно иллюстрируется при помощи однозначных-монологических интерпретаций, нередко для этой цели использу-

<sup>1</sup> Там же. С. 293.



ются извлеченные из текста прямые авторские высказывания (рецепция многих лирических рассказов Чехова, Бунина и их последователь). Рассказ по своей сути метонимия, синекдоха действительности, и в тексте по природе «рассказовом» можно вычлениить часть, сегмент, передающий смысл и настроение целого. Новелла же — это скорее метафора бытия, поэтому она «напрашивается» на истолкование своего неявного плана, провоцирует интерпретаторскую активность читателя. Уже анекдот, который согласно общепринятому представлению является генетическим источником новеллы, подразумевает такую активность: в нем есть анекдотическая «соль», которая усваивается мгновенно и непосредственно, но в сущности может быть и разъяснена дидактически. Ф. де Санктис в своем разборе «Декамерона» удачно назвал новеллу «навязчивой идеей»<sup>1</sup>.

Вырастая из анекдота, повелла перестает поддаваться единственно возможной трактовке, но ее амбивалентный смысл нуждается как бы в прениях сторон, в выявлении двух идей, создающих эту амбивалентность. В фабульном смысле «новелла занята тем, что отсекает варианты описываемого ею действия»<sup>2</sup>, в сюжетном располагает к взаимоисключающим толкованиям. В этом, быть может, основной парадокс жанра. Посмотрим, как он проявляется в новеллистике Пушкина и ее интерпретациях.

### Новеллистические антиномии

**«Выстрел».** При всем внимании исследователей к «морфологии» этой новеллы, арсеналу ее повествовательных приемов редко кому удается соблюсти нейтралитет в оценке поведения двух главных персонажей — Сильвио и графа Б. Толкование новеллы «в пользу Сильвио» наиболее последовательно и в литературном отношении ярко было развернуто Н. Я. Берковским: «Он искал неравенства, на деле же он нуждался в равенстве... Странный и эксцентричный Сильвио выходит из новеллы Пушкина существом обыкновенно прекрасным, плечом к плечу с остальными людьми»<sup>3</sup>. Примером интерпретации «в пользу графа» может служить глава о «Выстреле» в книге В. Шмида. Рассуждение по принципу «оба правы» невозможно, так как две

<sup>1</sup> Де Санктис Ф. История итальянской литературы. Т. М., 1963. С. 409.

<sup>2</sup> Смирнов И.П. О смысле краткости// Русская новелла: Проблемы теории и истории. С. 6.

<sup>3</sup> Берковский Н.Я. О «Повестях Белкина» // Берковский Н.Я. Статьи о литературе. М.-Л., 1962. С. 279.

взаимоисключающие позиции «не могут вместе существовать в нравственной природе» (выражение из «Пиковой дамы»), тем не менее художественный «стереосмысл» произведения создается именно совмещением двух правд и постигается через плюрализм интерпретаций.

Подробно развернутая трактовка новеллистического текста неизбежно ведет к некоторой «романизации» и конфликта, и героев. Если же искать генетический «прообраз» «Выстрела» — не в «интертекстуальном», а в жанрово-типологическом плане, то в «свернутом» виде он предстает как история об удачном или остроумном *ответе*, многократно представленная в «Новеллино», а затем у многих итальянских ренессансных авторов. В этой сюжетной парадигме ответ нередко является действием, поступком, финалом интеллектуального поединка. В свою очередь в «Выстреле» поединок поначалу развивается как словесное состязание («Он шутил, я злобствовал») и уже потом перерастает в цепь дуэлей. Конечно, смысловая структура усложнилась, и последние слова Сильвио: «Будешь меня помнить. Предаю тебя твоей совести», — остаются «удачным ответом» только для одной из двух вечно конкурирующих друг с другом интерпретаций.

**«Метель».** Здесь интерпретации поляризуются в зависимости от отношения к смыслу финала, к сюжетно отсроченному на три года соединению обвенчанных в жадринской церкви Марьи Гавриловны и Бурмина. Одни видят здесь апофеоз *случая* («социальная судьба» у Н. Я. Берковского, воля провидения, благосклонного к «суженым» у В. Шмида), другие — заслуженное героями счастье (наиболее решительно такую трактовку развивает О. Поволоцкая<sup>1</sup>). Отказываясь, как и в предыдущем случае, от присоединения к одной из позиций, попробуем оглянуться на новеллистическое прошлое. О «Женихе-призраке» В. Ирвинга написано предостаточно, обнаружены и русские беллетристические корни (в частности, повесть В. И. Панаева «Отеческое наказание»). Если же говорить о более отдаленных и обобщенных сюжетных прообразах, то здесь можно указать на ренессансный тип новеллы, где счастливый финал подспудно омрачен смертью персонажа-жертвы (каковым в «Метели» является Владимир). Такова прежде всего знаменитая девятая новелла четвертого дня в «Декамероне», где Федерико дельи Альбериги, угостив монну Джованну блюдом из своего любимого сокола, добивается ее любви, но вместе с тем неволью обрекает на смерть сына будущей супруги. В «Вечерних трапезах» Франческо Граццини-Ласка таков сюжет о Габриелло, выдающем себя за утонув-

<sup>1</sup> Поволоцкая О. «Метель»: Коллизия и смысл // Москва. 1989. № 6.

шего Лаццаро и под его видом вступающем в брак с собственной женой (вечер второй, новелла первая).

«*Станционный смотритель*». В толкованиях этого произведения резко столкнулись социальный и психологический подход к сюжетной коллизии. Казалось бы, Достоевский при посредстве Макара Девушкина снял это противоречие: герой «Бедных людей», с одной стороны, усматривает в судьбе Самсона Вырина социально обусловленную драму («сколько между нами-то ходит Самсонов Выриных»), с другой стороны, говорит о, так сказать, надклассовой, общечеловеческой сущности этой драмы: «И граф, что на Невском или на набережной живет, и он будет то же самое... Всё может случиться...» Однако в дальнейшем две эти линии решительно разошлись. Социально-обличительная трактовка продолжает жить (сошлюсь на краткую формулу из книги Е. М. Мелетинского: «...счастье Дуни явно относительно, а судьба ее отца подчеркивает неизбежность социального трагизма»<sup>1</sup>), вместе с тем предпринят ряд попыток «опровержения сентиментального филантропизма»<sup>2</sup>, в результате которых «мученик четырнадцатого класса» предстает эгоистом, а иногда и грешником. В. Н. Турбин даже гиперболически интерпретировал отношения Вырина и Дуни как торговлю отца дочерью и осторожно — в условиях советской цензуры! — намекнул на инцест: «Бедствовал он, но праведником он отнюдь не был, и жил он с дочерью, что ни день высылая ее к проезжающим: умиротворять их, ублажать. Дуня, заменившая Вырину жену и ставшая ему вторым оком, вовсе не невинное дитя... И Дуня, и отец ее жили двойной жизнью: много страдали они, но и грех нашел место в их доме, слепя их»<sup>3</sup>. В свете такой трактовки Вырин и Минский предстают любовными соперниками, а бегство Дуни — спасением от страшного греха.

Отдавая должное виртуозной тайнописи В. Н. Турбина, нельзя не заметить, что десятью годами раньше сходная, но свободная от фантастических крайностей интерпретация была намечена Я. Ван дер Энгом, писавшем о Вырине: «Son attitude est alors celle d'un vieux pere qui agit en amoureux de sa fille et en rival de son amant» («Однако он ведет себя как отец, влюбленный в свою дочь и соперничающий с ее любовником»<sup>4</sup>). Такой разброс энергичных мнений о столь хрестоматийном сюжете более чем полуторавековой давности сам по себе достоин удивле-

<sup>1</sup> Мелетинский Е.М. Историческая поэтика новеллы. С. 231.

<sup>2</sup> Шмид В. Проза Пушкина в поэтическом прочтении: «Повести Белкина». С. 152.

<sup>3</sup> Турбин В.Н. Пушкин. Гоголь. Лермонтов: Об изучении литературных жанров. М., 1978. С. 75.

<sup>4</sup> Цит. по кн.: Шмид В. Проза Пушкина в поэтическом прочтении: «Повести Белкина». С. 99.

ния. С точки зрения здравого житейского смысла элемент эгоизма довольно часто присутствует в родительской любви, но даже эгоистичный отец вполне может быть жертвой социальных условий и заслуживать сочувствия по этой причине. Тем не менее интерпретаторские шпаги скрещаются вновь и вновь, что свидетельствует о наличии в пушкинском тексте мощного антиномически-новеллистического потенциала.

Важнейший культурный «претекст» «Станционного зрителя» — притча о блудном сыне присутствует в тексте пушкинского произведения вполне эксплицитно, что неоднократно отмечалось. Трансформация однозначной притчи в амбивалентную новеллу — процесс, характерный для Ренессанса, — находит определенное соответствие у Пушкина.

«Гробовщик». Опорная антиномия этой новеллы связана с ролью сна Адриана Прохорова. Существует традиция «реального», «материалистического» понимания функции сна — от Б. М. Эйхенбаума («Сон гробовщика служит мотивировкой для кажущегося движения. Повесть разрешается в ничто...») до Е. М. Мелетинского («В «Гробовщике» романтический сюжет с привидениями и мертвецами дискредитируется тем, что мертвецы представлены комическими «клиентами» ремесленника, который их видит в пьяном сне»<sup>1</sup>). Есть понимание «метафизическое», при котором разными доводами мотивируется неизбежность «преображения» проснувшегося Адриана Прохорова (Н. Н. Петрунина<sup>2</sup>, В. Шмид). Однако имеется еще и интерпретация, нейтрализующая эту жесткую бинарность — таков тезис о «*неявности* случившегося», завершающий аналитическую статью С. Г. Бочарова «О смысле «Гробовщика»<sup>3</sup>. Казалось бы, такое антиномическое по своей сути прочтение могло бы стать итоговым и окончательным. Однако споры продолжают.

«*Барышня-крестьянка*», в сюжете которой отчетливо присутствует антиномия игры и естественности, пародийной иронии и лирической серьезности, в отличие от других новелл цикла не породила контрастных интерпретаций. Общий пафос рецепции этого произведения в литературоведении последних десятилетий может быть обобщен формулой В. Шмида: «процесс трансформации заглавного оксюморона в синтез»<sup>4</sup>. Это еще раз подчеркивает закономерность той финаль-

<sup>1</sup> Мелетинский Е. М. Историческая поэтика новеллы. С. 231.

<sup>2</sup> Петрунина Н. Н. Проза Пушкина (Пути эволюции). Л., 1987. С. 99–100.

<sup>3</sup> Бочаров С. Г. О художественных мирах. М., 1985. С. 68.

<sup>4</sup> Шмид В. Проза Пушкина в поэтическом прочтении: «Повести Белкина». С. 258.

ной роли, которую данное произведение обрело в структуре цикла. Именно здесь с наибольшей наглядностью ощутим фактор «антииронии», открытый в «Повестях Белкина» В. Э. Вацура: являясь «еще более сильным и парадоксальным средством авторского осмысления ситуации»<sup>1</sup>, антиирония релятивизирует иронию. Это смысловое напряжение, пронизывая весь цикл, обеспечивает ему максимум новеллистичности.

Способ антиномического смыслового построения, разработанный в «Повестях Белкина», нашел применение и развитие в «Пиковой даме». Можно сказать, что между двумя болдинскими осенями пролегает дистанция, подобная промежутку между Возрождением и романтизмом. Амбивалентность присутствует не столько в характерах пушкинской новеллистики, сколько во всей системе мотивировок, в сюжетном «двоемирии». Н. Н. Петруниной исследованы генетические предпосылки такого «двоемирия»: с одной стороны, это сказочная структура, трансформированная в новеллистическом сюжете, с другой — синхронная Пушкину французская новеллистика, прежде всего «Шагреневая кожа» Бальзака<sup>2</sup>.

### Рассказ как синтез. Гармония двух жанровых начал

Ю. Н. Тынянов в статье «О литературной эволюции» соотнес жанровую природу рассказа с наличием рассказчика как «сигнала жанра»<sup>3</sup>. Считается, что слово «рассказ» в качестве жанрового подзаголовка впервые в 1825 году использовал А. Бестужев, сопроводив им вполне новеллистическое по фабуле произведение «Кровь за кровь»: здесь рассказчику — «известному охотнику до исторических былей и небылиц» в авторском вступлении отведена именно роль «сигнала», поскольку в основном тексте его речевое присутствие неощутимо. Так или иначе, фабульная новеллистичность может сочетаться с «рассказовостью» как способом повествования. Устами рассказчиков, кстати, излагались и ренессансные новеллы.

Многоуровневая система рассказчиков в «Повестях Белкина» изучена достаточно, и после работ С. Г. Бочарова и В. Э. Вацура уже нет нужды рефлексировать по поводу того, насколько та или иная фраза или литературная цитата органична в устах И. П. Белкина или «деви-

<sup>1</sup> Вацура В.Э. Повести покойного Ивана Петровича Белкина// Вацура В.Э. Записки комментатора. СПб., 1994. С. 40.

<sup>2</sup> Петрунина Н.Н. Проза Пушкина (Пути эволюции). С. 199-240.

<sup>3</sup> Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 275.

цы К. И. Т. ». Рассказчики в «Повестях Белкина» не могут натуралистически восприниматься как характерологические фигуры и в то же время это не просто «сигналы». Система «рассказывания» здесь образует целый спектр простоты — сложности, не сводимый к трем уровням (Пушкин, Белкин, «такие-то особы»). «Рассказовое» начало, то, что Жан-Луи Бакес называет «la passion de conter», дает возможность ввести в текст монологически-синтетическую интерпретацию новеллистического конфликта (наглядный пример — финальная фраза «Станционного зрителя»: «...и не жалел уже ни о поездке, ни о семи рублях, мною потраченных»). Жан Бонамур в своей статье «La mouche et l'abeille» («Муха и пчела») объявил рассказчика «Выстрела» фигурой, по-своему равноценной Сильвио и графу. Максимум новеллистичности сочетается в «Повестях Белкина» с максимумом «рассказовости». Это прослеживается и на уровне циклизации. Для рассказа характерна циклизация горизонтально-тематическая, для новеллы — вертикально-проблемная. Циклические связи между сюжетами «Повестей Белкина» пролегают в обоих измерениях. Два жанровых начала образуют такое же прочное и исторически неповторимое художественное единство, как сопряжение поэзии и прозы в «Евгении Онегине».

По этой причине вписывание Пушкина в мировой новеллистический контекст не может ограничиться фабульной эмпирией его произведений. Неадекватным здесь будет и иерархически-вкусовое отношение к рассказу как жанру по сравнению с новеллой «аморфному». Мотивировка фигур рассказчиков, взаимодействие их голосов, словесные лейтмотивы и формулы, композиция предметного мира — все это обусловлено единой структурной закономерностью и проявляется на уровне перехода фабулы в сюжет.

Общепринятое представление о «Повестях Белкина» и «Пиковой даме» как новеллистическом феномене на стыке романтизма и реализма по-своему верно, но все-таки недостаточно. Рожденные в кульминационный момент пушкинской творческой эволюции, эти произведения перекликаются с эпохой формирования классической новеллы и с новеллой XX века, сочетающей фабульную экспрессивность с гибкой системой «рассказывания». Продолжающаяся до сих пор активно-творческая рецепция пушкинской новеллистики располагает именно к такому широкому взгляду.

## ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР КОЗЬМЫ ПРУТКОВА

**К**то такой Козьма Прутков? Бессмертный сатирический персонаж, символизирующий косность и прямолинейность мышления?

Маска чиновного графомана, готового превратить поэзию в официальное учреждение — наподобие Пробринной Палатки?

Артистичный шут, умело имитирующий глупость и внезапно поражающий нас ясностью и всепобеждающей простотой здравого смысла?

Виртуозный пародист, способный к бесконечному перевоплощению в чужие стили и манеры?

Мастер тонкой иронической поэзии, балансирующий на самой грани серьезности и смеха?

Смелый новатор, предвосхитивший в парадоксальной, комической, порой неуклюжей форме многие черты искусства двадцатого века?

Все это будет верно. И порознь, и — что особенно важно — вместе. Понять Пруткува — значит совместить несовместимые его лики.

Мы начинаем знакомство с Прутковым с портрета, помещаемого обыкновенно в изданиях его сочинений. Потом узнаем, что Козьма Прутков — личность фиктивная, изобретенная Алексеем Константиновичем Толстым (1817–1875), Алексеем Михайловичем Жемчужниковым (1821–1908) и Владимиром Михайловичем Жемчужниковым (1830–1884), что они и являются авторами всех прутковских произведений, а в некоторых случаях их соавтором выступал еще один из братьев Жемчужниковых — Александр Михайлович (1826–1896). Четвертый Жемчужников — Лев Михайлович был художником и вместе со своими коллегами А. Е. Бейдеманом и Л. Ф. Лагорио выполнил тот рисунок, с которого был литографирован известный всем портрет Козьмы Пруткува.

О происхождении внешности Пруткува существуют разные версии. Одни усматривали в портрете сходство с головой Петра I знаменитого «Медного всадника», другие считали, что облик Пруткува сложился из

отдельных деталей лиц его создателей. Неважно, какая из этих легенд ближе к истине. Важно, что, начертав знак человека, присвоив ему имя, «опекуны» Прутков довольно скоро убедили всех в подлинности, реальности своего подопечного. Более того, вокруг персоны Пруткова сложился неповторимый и многогранный мир со своими законами.

В работах исследователей Козьмы Пруткова П. Н. Беркова, Б. Я. Бухштаба, В. Д. Сквозникова и других — очерчен круг социально-психологических и литературных явлений, которые подготовили рождение Пруткова как «литературной личности» (термин Тынянова). Непосредственная почва Пруткова — это юмор и пародии «арзамасцев», С. Неелова, И. Мятлева, С. Соболевского, эпиграммы Жуковского, Вяземского, Пушкина, Тютчева, А. К. Толстого. Однако значение литературного явления может оказаться шире и многограннее его генетического источника. Мир Пруткова рожден еще и целой системой историко-эволюционных изменений, коснувшихся литературы, — переходов от второстепенного к главному, от смешного к серьезному.

В мир Пруткова легче и лучше всего входить со стороны Пробириной Палатки, директором которой он был, сочетая службу с «объятьями музыки». Действительный статский советник Прутков не просто мракобес, но мракобес вдохновенный. Он рыцарски предан идее «единомыслия», он искренне мечтает о том, чтобы установилось «одно господствующее мнение по всем событиям и вопросам». У такого Пруткова постепенно выстроился целый ряд литературных «родственников»: от «мудреца» Крутицкого, автора «прожекта о вреде реформ вообще» из пьесы А. Н. Островского, от щедринских градоправителей до добродушно-симпатичного полковника из «Войны и мира», высказывающего на обеде у Ростовых свое убеждение, что следует «рассуждать как можно меньше». Но Пруткову принадлежит в этом ряду как бы председательское место, право говорить от имени всех подобных персонажей, поскольку в директоре Пробириной Палатки догматизм явлен в чистом виде, в его феноменальной сущности. Романтик догматизма, Прутков видит в единомыслии не только нравственный закон («Истинный патриот должен быть враг всех так называемых «вопросов»!), но и благо человека: «Многие признаны злонамеренными единственно потому, что им не было известно: какое мнение угодно высшему начальству? Положение этих людей невыразимо тягостное, даже смело скажу: невыносимое!»

Излагать воззрения Пруткова даже теперь трудно без самозащитной иронии. Тем не менее образ директора Пробириной Палатки в пору его появления не приобрел у читателей одиозной репутации, а имя Пруткова отнюдь не стало пугалом или ругательством. Общение с



Прутковым для мыслящего читателя было весьма полезно — как своего рода прививка, профилактика. Самое мощное в мировой литературе выступление в защиту ума называлось «Похвала глупости», и автор этой книги Эразм Роттердамский дал своей собеседнице — Глупости — высказать все аргументы в свою пользу, безошибочно рассчитав, что воздействие на читателя будет противоположным. Точно так же тот гимн догматизму, который пропел Козьма Прутков во всех своих произведениях (апофеозом, конечно, стал «Проект: о введении единомыслия в России»), — этот гимн, по закону контраста, помогал современникам Пруткова со всей живостью вспомнить и почувствовать, что истина рождается в споре, что противоречие — источник развития, что ум хорошо, а два — лучше. Это было очень важно, потому что в минуты усталости или разочарования даже светлые умы проходят испытание соблазном «единомыслия».

В облик директора Пробириной Палатки довольно органично вписалась графомания. Эта черта — своеобразная разновидность «единомыслия», непоколебимой уверенности в своей правоте, в своем праве на творчество. Козьма Прутков «чужд сомнения в себе»: без обиняков говорит он о своей даровитости, готовый принять любые почести. Эта модель литературно-общественного поведения давала возможность Толстому и Жемчужниковым органично мотивировать свои пародии как произведения, написанные Прутковым. Причем «творческая лаборатория» Пруткова свободно перерабатывала мотивы, манеры, стили поэтов самых разных: Бенедиктова, Хомякова, Щербины, Фета, Полонского. Это немудрено: «единомыслие» никогда не имело самостоятельного аналога в искусстве, оно неспособно стимулировать художественные открытия и обречено на эклектизм, на использование чужих источников; подлинное же искусство всегда враждебно догматизму уже фактом своего существования.

Итак, Прутков стал усердным «подражателем» ряда современных ему поэтов. Он сделался своего рода «общим знаменателем», к которому его «клеветы» сводили то, что им в современной поэзии не нравилось, что, по их мнению, было отживающим шаблоном или неудачным нововведением.

Так читались пародии Пруткова (или «подражания», как он их называл) в контексте своей эпохи. Но когда прутковское наследие стало фактом истории литературы, эта мотивировка оказалась уже ненужной, и Пруткова стали просто называть пародистом. Казалось бы, графоман-эклектик и искусный пародист — явления совершенно разных рядов, однако слава сильнейшего пародиста в истории русской литературы закрепилась не за Владимиром Жемчужниковым (наиболее ак-

тивным из прутковского триумvirата), не за поименно перечисленным «коллективом авторов», но именно за директором Пробирной Палатки, хотя он в данном случае выполнял роль посредника, едва ли не подставного лица.

Дело, видимо, в высокой степени критической объективности, присущей пародийному мышлению «опекунов» Пруtkова, в системности их взгляда на литературу. Пародии Толстого и Жемчужниковых настолько убедительны и самодостаточны, что точное имя пародиста стало для литературного сознания необязательным. А единство принципов пародийного преломления собрало пародийные тексты вокруг их «кривого зеркала».

Пародии Пруtkова можно перечитывать по многу раз, находя новые оттенки комизма, новые нюансы критической мысли. Здесь не просто сталкиваются два плана, но возникает глубокое и многозначное третье измерение. Возьмем, к примеру, «Письмо из Коринфа» — пародию на стихи Щербины с их греческим колоритом:

Целый день я на солнце сижу.  
Трусь елеем вокруг поясницы.  
Между камней паросских слежу  
За извивом слепой медяницы.

Чуть-чуть сгущена присущая Щербине механичность соединения деталей, бедность эмоционального движения — и возникает вполне определенная, хотя отнюдь не прямолинейная критическая концепция. Пародия направлена против неиндивидуального, нетворческого отношения к экзотической природе или культуре. Козьма Пруtkов, перевоплотившись в Щербину и устремясь вслед за ним в Грецию, ведет себя, по-современному говоря, как турист, как курортник, но не как поэт. Он совершает процедуры, осматривает достопримечательности, словно следуя какому-то плану. Так разворачивается скрытое противоречие, которое изнутри разрушало античные картины пародируемого поэта. Все построено на ироническом сдвиге. У Щербины есть строки:

Красота, красота, красота! —  
Я одно лишь твержу с умиленьем.

У Пруtkова этот нарочитый экстаз дан в таком преломлении:

«Красота! Красота!» — все твержу я.

Пруtkов будто боится забыть, что время от времени красотой положено восхищаться. То же слово *твержу* приобретает иной смысловой

оттенок — заучивания, зубрежки. Так неумелый подражатель как бы невольно, но достаточно явственно дискредитирует избранный им «образец».

Пародийная критика ведется Прутковым весьма индивидуализированно, к каждому объекту он ищет новый ключ. Стиль и тема пародируемого автора всегда исследуются в единстве. Это обеспечивает гиперболическим портретам сходство с их оригиналами. Бенедиктова в исполнении Пруткова не спутаешь со Щербиной, а Фета — с Хомяковым. Конечно, выносимые пародистом приговоры никогда не бывают окончательными, они подлежат обжалованию новыми эпохами. Так, скажем, пародии на Пруткова и Фета не во всем выглядят ныне справедливыми.

Над плакучей ивой  
Утренняя зорька.  
А в душе тоскливо,  
И во рту так горько.  
Дворик постоялый  
На большой дороге...  
А в душе усталой  
Тайные тревоги.

Здесь — явный упрек в туманности, расплывчатости, чрезмерной внимательности к своим ощущениям. Но дальнейшее развитие русской поэзии показало, что из переливов случайных эмоций могут сложиться могучие аккорды, передающие всю глубину человеческой натуры. Фетовские лирические принципы получили плодотворное развитие в поэзии символизма и акмеизма. И тем не менее прутковское стихотворение осталось самой точной, самой достоверной пародией из всех, что писались на Фета. В нем есть цельность серьезного, взвешенного, самостоятельного отношения к своему объекту. Качество чрезвычайно ценное для искусства вообще и для пародии в частности.

Прутковская пародия — это не только критика, но и неперемное творческое *освоение* объекта, заострение и сгущение его существенных особенностей. Пародийная гипербола служит не однозначному осуждению приема, а предельному испытанию его возможностей. Пародируя романтическую недосказанность, Прутков превращает ее в полную неясность:

Ты со смехом убежала,  
Я ж задумчиво стоял.

Но сама эта неясность в лирическом мире Пруткова стала одной из

важных, опорных смысловых особенностей. А это уже свидетельство о том, что завуалированность мотивировок отнюдь не всегда есть недостаток. Ведь в дальнейшем русская поэзия будет еще решительнее отказываться от излишних подробностей, и читатель не станет в них нуждаться. Неясность ситуации блоковского «Превратила все в шутку сначала...», скупость подробностей ахматовской «Песни последней встречи» — все это будет новым законом, новой нормой. Пародия Пруtkова обладает редчайшим для этого жанра свойством: она смотрит на литературу не только с точки зрения прошлого и настоящего, но и отчасти — с точки зрения будущего.

Традиция Пруtkова-пародиста жива в наше время. Ее продолжил в двадцатые — тридцатые годы XX века Александр Архангельский, ныне к ней близки пародии Юрия Левитанского. А в общем, Пруtkов остается признанным эталоном и ориентиром для всех, кто работает в этом тонком и трудном жанре.

Однако на пародийное творчество Пруtkова надлежит посмотреть еще с одной стороны. Почему он так упорно заявлял: «Я совсем не пишу пародий! Я никогда не писал пародий!»? Самое простое объяснение — желание пародиста продлить мистифицирующий эффект. Пародисты вообще любят, чтобы их творения почаще и подольше принимали за написанное кем-то всерьез. Но не только в этом дело. На основе пародии рождалось новое жанрово-стилевое образование. Двуплановая природа пародии переносилась с критического исследования литературы на изображение жизни. Прием раздвоения взгляда преобразовывался в удвоенное, стереоскопическое видение мира.

Обратимся к примерам.

«Немецкая баллада» — пародия на романтическую балладу, спроецированная на сюжет шиллеровского «Рыцаря Тогенбурга», широко известного в России по переводу Жуковского:

Барон фон Гринвальдус,  
Известный в Германьи,  
В забралах и латах,  
На камне пред замком,  
Пред замком Амальи,  
Сидит, принахмурясь;  
Сидит и молчит.

Можно проследить, как трансформировался сюжет оригинала в пародии, можно вычислить пропорцию, в которой прутковская ирония поделена между Шиллером, Жуковским и массовыми подражателями Шиллеру и Жуковскому. Это интересно и важно. Но можно еще рас-

смотреть данный текст как картину жизни — и тогда в нем откроется смысл, актуальный не только для литературной ситуации середины XIX века, но и для житейских ситуаций всех времен. Вчитаемся в финал «Немецкой баллады»:

Года за годами...  
Бароны воюют,  
Бароны прируют...  
Барон фон Гринвальдус,  
Сей доблестный рыцарь,  
Все в той же позиции  
На камне сидит.

Здесь нет издевательства над рыцарством как таковым. Кто знает — может быть, Амалья и достойна подобных жертв. Может быть, цель барона Гринвальдуса действительно высока и значительна. Но есть и серьезное опасение, что прутковский барон слишком много теряет, пока другие бароны воюют и пируют. Контекст баллады преднамеренно размыт — здесь царит та же неопределенность, незавершенность, что в реальной, пестрой жизни. Возникают два взаимоисключающих смысла: непонимание окружающими, в том числе повествователем Прутковым, таинственной цели одинокого рыцаря — и осуждение ложно понятого рыцарского долга, ложной цели с точки зрения трезвой житейской логики. Художественная суть баллады — энергичное соотношение этих двух смыслов, их диалог, их борьба. Глубокая и динамичная ирония помогает ориентироваться в разноголосом споре смыслов, ощущать подвижность границы между серьезным и смешным. Этим она резко отличается от обыденной циничной иронии, безразличной к истине и к добру. Примечательно, что Александр Блок, не раз страстно выступавший против опасности превращения иронии из средства в цель, был в то же время неизменным «почитателем Козьмы». Прутков — это мост, перекинутый от романтической иронии эпохи Гейне и Лермонтова к суровой и мужественной ироничности блоковской музыки.

Ироническая отшлифованность во многом обусловила художественную долговечность прутковского слова, защитила его от коррозии времени. Старение литературы начинается с языка. Средние и заурядные произведения минувших эпох трудно читать прежде всего потому, что язык их кажется нам нарочитым или наивным. Создатели Пруткова, кстати, виртуозно использовали этот эффект в «Гисторических материалах Федота Кузьмича Пруткова»: язык деда, замысловатые «мемории» которого написаны в духе XVIII века, смешил своей архаично-

стью уже современников Прутков-внука. Но это сознательная стилизация, а язык основных произведений прутковского свода звучит для нас вполне естественно. Мы то и дело цитируем Пруткува. О затянувшемся деле говорим: «Все в той же позиции», осуждая манерность, вспоминаем знаменитого ханжу, не просто любившего сыр, но находившего в нем вкус...

Особенно же часто прибегаем мы к «Мыслям и афоризмам» Пруткува. Причем важно, что к сокращенной прутковской мудрости мы обращаемся не с целью однозначного подтверждения своей собственной мысли, а в ситуации контакта, диалога. Если мы говорим кому-то: «Смотри в корень!» — то тем самым или упрекаем собеседника в его былой недалёковидности, или выражаем сомнение в том, что он до корня доберется. Когда изрекаем: «Глядя на мир, нельзя не удивляться!» или «На дне каждого сердца есть осадок», — мы подшучиваем над глубокомыслием, перенося часть иронии на самих себя...

Родившиеся как пародия на афористику миниатюры Пруткува приобрели более сложное смысловое звучание. В них всегда есть столкновение мыслей, а порой содержится как бы конспект философического рассуждения. «Если на клетке слона прочтешь надпись «буйвол», не верь глазам своим». Конечно, первый слой — это пародирование банальности, трюизма, слишком очевидного правила. Но стоит задуматься — и начинаешь понимать, что здесь говорится о противоречии между видимостью и сущностью, между формой и содержанием. Как часто люди наивно возмущаются несовпадению «надписи» и подлинной сути явления! Сколько бесполезной душевной работы проделывают иные вместо того, чтобы сразу распознать обман, лицемерие, ложное обещание! А люди, особенно не тронутые диалектическим сомнением, откровенно пасуют перед всякой обманчивой «надписью». Вот им-то мы и можем посоветовать — для начала — не верить глазам своим. Это будет звучать горько, но правдиво.

Вот еще пример. То и дело подстерегает нас соблазн оправдывать себя обстоятельствами. А поэтому постоянно обращен к каждому читателю прямолинейный и бескомпромиссный вопрос Пруткува: «Кто мешает тебе выдумать порох непромокаемый?» И тут не у каждого найдутся оправдания, мы согласимся, что для настоящего крупного дела нет преград...

Так что над Прутковым не всегда надо иронизировать. Порой с ним стоит побеседовать, пофилософствовать на равных. И тогда он может очень удивить, подобно мольеровскому Журдену или фонвизинской госпоже Простаковой, может сразить нас (это без шуток) такой ясной и цельной истиной здравого смысла, которая порой ускользает

от чересчур утонченного (или, точнее сказать, раздробленного) сознания.

Многие изречения Пруtkова утратили пародийный характер. «Если хочешь быть счастливым, будь им», — это сегодня говорят главным образом всерьез, в доказательство того, что счастье в руках каждого человека. «Специалист подобен флюсу: его полнота одностороння» — теперь нас уже не забавляет столь приземленное сравнение, мы оперируем им всерьез, обсуждая проблемы образования и развития науки.

А вот особенно неожиданный пример: «Когда народы между собой дерутся, это называется войною». Пруtkов явно спорит со своим же утверждением «Военные люди защищают отечество», но не это важно. Важно, что наивное отождествление войны с дракой очень близко к тому приему «остранения», при помощи которого война рисуется в великой эпопее Л. Толстого: «Миллионы людей совершали друг против друга такое бесчисленное количество злодеяний, обманов, измен, воровства, подделок и выпуска фальшивых ассигнаций, грабежей, поджогов и убийств, которого в целые века не соберет летопись всех судов мира и на которое в этот период времени люди, совершавшие их, не смотрели как на преступления».

Да, стоит поговорить с Пруtkовым всерьез — и из-под пародийно-карикатурной маски туповатого графомана вдруг посмотрит на нас живое человеческое лицо — совсем не то, что изображено на литографии. Лицо, соединившее не отдельные физиогномические черты Жемчужниковых и А. К. Толстого, а их опыт смехового познания ншуточных законов жизни.

Здесь мы уже впрямую подходим к разговору об особенностях восприятия художественного мира Пруtkова, о методе читательской работы над книгой его сочинений. Хочется привести одно любопытное свидетельство из автобиографического романа В. Каверина «Освещенные окна»; речь идет о том, как в предреволюционные годы читают Пруtkова юноша и девушка:

«У Вали не было чувства юмора, это огорчало меня. Однажды я читал ей Козьму Пруtkова. Она слушала внимательно, подняв красивые глаза, но стала смеяться, лишь когда я объяснил ей, что это смешно».

В том, что героиня не сразу понимает Пруtkова, нет ничего страшного. Утонченный комизм прутковских творений требует определенного навыка восприятия, даже тренировки. Кому-то пужно объяснить, что это смешно и *что* именно смешно. Думается, такого рода разговоры полезны и тем, кому объясняют, и тем, кто объясняет. Ибо путь к новым философским глубинам прутковского смеха всегда открыт для каждого читателя, независимо от степени искушенности. Можно идти

от острого ощущения комизма к его серьезной подоплеке; возможно и наоборот: постигая долю правды прутковских шуток, научиться получать от них непосредственное удовольствие.

Так или иначе, важна именно прочная связь серьезного и смешного в мире Пруткова. Объясняется она тем, что для Пруткова не существует мелочей, частных. Он все переводит в глобальный масштаб. Пародируя любителей глубокой философии на мелких местах, создатели Пруткова, неожиданно для самих себя, выстроили — пусть под знаком иронии и шуток — стройную систему мироздания. Прутковский комизм приобрел характер космизма, что отразилось даже на эволюции написания имени директора Пробириной Палатки. Прозаичный Кузьма стал Козьмой (а в ряде текстов — Косьмой). В том кругу философов и поэтов, где вызревал русский символизм, Пруткова принимали как своего:

Поистине скажу, что в имени Косьмы  
Отзвучье Космоса недаром слышим мы.

Так выразил общее настроение художник Ф. Л. Сологуб.

Устремленность к бесконечности — один из лейтмотивов прутковского творчества. «Никто не обнимет необъятного», — трижды твердит он в «Мыслях и афоризмах», а весь цикл завершается четвертым повтором заветного тезиса: «Опять скажу: никто не обнимет необъятного!» И сам способ художественного мышления Пруткова, сам жанр книги его сочинений есть решительная попытка объять необъятное.

Сочинения Козьмы Пруткова — это не просто книга, это своего рода библия (*biblia* — книги), состоящая из нескольких книг, написанных несколькими авторами, принадлежащими к славному родословию прутковского древа: помимо Козьмы Петровича, это еще его дед Федот Кузьмич, и сын Фаддей Козьмич. Прутковская библия стремится охватить все века, все страны, все сферы человеческой жизни. И в литературном отношении прутковское творчество — это универсум. Здесь последовательно представлены *лирика* («Досуги и Пух и перья»), *эпос* («Гисторические материалы»), *драма*. В некоторых старинных поэтиках говорилось и о четвергом роде литературы — дидактическом. И он представлен у Пруткова — «Плодами раздумья». А «Плоды раздумья», в свою очередь, — тоже универсальное произведение, некая энциклопедия, в которой затронуты — по-своему, конечно, — едва ли не все вопросы, волнующие человеческое сознание.

«Я хороший архитектор!» — заявил Козьма Прутков уже при первой встрече с читателем. Но выстроить свое книжное здание до конца ему не удалось. Не случайно так преследовала его мысль об обилии



«неоконченного (d'inachevé)». При всем тяготению к космосу мир Пруtkова — во многом мир хаоса. Впрочем, это тоже важная художественная тема, поскольку законы гармонии могут быть исследованы и через свою противоположность.

Тема мира беспорядочного, «кромешного», «антимира» появляется у Пруtkова в первых же его баснях. (Исторически они подготовлены пародиями Вяземского на басни Хвостова, где поэтика самодовлеющего абсурда заслонила даже собственно пародийную задачу, а также сугубо «домашними» стихотворными шутками вроде «Быка и розы» Жуковскогo: в популярной в 1810-е годы игре «секретарь» надо было найти сходство и различия между двумя совершенно не связанными друг с другом предметами, между быком и розой, например.) Пруtkовские басни вызывающе нелепы, хотя при этом они ни в кого не метят, никого из баснописцев не пародируют. Суть их — в разрушении канона. Самый строгий, стройный, однозначный, требующий недвусмысленной «морали» жанр у Пруtkова трансформируется в поэзию несуразностей, в поэтику нонсенса. «Незабудки и запятки», «Кондуктор и тарантул», «Цапля и беговые дрожки». В каждом из этих случаев соединяется несоединимое. Незабудки упоминаются в басне «для шутки». Кондуктор убивает тарантула за то, что тот не оплатил проезд в экипаже. Помещик, едущий на дрожках, почему-то завидует обладательнице длинных ножек — цапле. В каждом случае изрекается мораль, совершенно не мотивированная ходом басни.

Это все может вызвать читательское раздражение. Но, пожалуй, подобный эффект и предусматривается поэтикой нонсенса. Читателя надо сбить с толку, увести с привычной дороги. Зачем? Чтобы раскрепоститься и преодолеть автоматизм мышления и поведения. Пруtkовские нонсенсы близки к фольклорной стихии, к народным «небывальщинам», к пародиям на былины и свадебные песни. В этом плане особенно закономерным предстает коллективный характер творчества «опекунов» Пруtkова, становится понятной атмосфера творческой раскованности, «настроение кружка», как говорил Алексей Жемчужников. Бессмыслица может стать одним из путей открытия новых смыслов. И здесь у Пруtkова были единомышленники среди современников. Прежде всего знаменитый капитан Лебядкин из романа Достоевского «Бесы». Лебядкин тоже выбрал своим материалом канон басни и, разрушая его, создавал гротескные апокалиптические картины всеобщего «мухоедства». Лебядкина, как и Пруtkова, нельзя считать просто карикатурным графоманом. Именно в этих нелепых стихах Достоевский проявился как поэт, все косноязычные оговорки Лебядкина отшлифованы в черновиках автора, а, скажем, нелепый

сюжет о таракане — это определенная параллель к событиям романа «Бесы», событиям весьма серьезным и трагическим. Здесь уместно вспомнить, что Достоевский всегда отзывался о произведениях Козьмы Прутков с большой любовью и серьезностью.

Художественная логика алогизма, познавательная роль абсурда с особенной силой сказались в пьесах Пруткова. Они возникли как пародии на драматургические шаблоны, но, подобно многим прутковским пародиям на лирику, претерпели смысловую переакцентацию: двойной угол зрения переносится с литературных явлений на жизненные. Высмеивание театральных шаблонов переходит в издевку над шаблонами мышления, чувствования, поведения. Общее, что отличает персонажей пьес, — это отсутствие самостоятельности в действиях. Все они спешат, суетятся, произносят речи исключительно в силу привычки к подражанию другим. Толпой устремляются женихи на поиски собак в «Фантазии». А женихи из «Черепослова» усердно увечат себя с целью приобрести на затылках необходимые «шишки любви». Внутреннее и внешнее пребывают в вечном, непреодолимом разладе. «Спор древних греческих философов об изящном» лишен малейших признаков спора, та же некоммуникабельность, полное отсутствие общения при его внешней видимости царит в комедии «Блонды». Иллюзорна и политическая борьба в «Торжестве добродетели», поскольку ее исход предрешен заранее.

Пьесы Пруткова пробуждают тоску по здравому смыслу и показывают, что его не так уж много в повседневном человеческом поведении. Немногие люди застрахованы от заведомо бессмысленных поступков, и очень часто человеческая энергия уходит в абсурдную пустоту. Все это у Пруткова дано в многозначном преломлении и ощутимо нуждается в действенной театральной реализации. Думается, широкая сценическая жизнь драматургии Пруткова еще впереди, и она еще выявит богатые нравственно-философские оттенки парадоксально-эксцентрических сюжетов.

Вообще, наследие Пруткова, несмотря на кажущуюся вторичность, литературность его основы, обращено к будущему, к потомкам. В создателях Пруткова сильна была изобретательская жилка. Объективно новаторский дух их творчества часто оказывался шире и важнее, чем конкретная полемическая установка. Вот, к примеру, пьеса «Опрометчивый турка, или Приятно ли быть внуком?». Замысел ее состоял в опровержении ряда концептуальных положений Аполлона Григорьева, в частности, пьеса направлена против преобладания «разговорности» над фабульной динамикой в ранней драматургии Островского. «Клевреты» Пруткова решили изобразить «естественно-разговорное

представление», чтобы наглядно показать, насколько нелепа бессюжетность на сцене (воодушевляющую роль здесь, вероятно, играл А. К. Толстой, убежденный противник обыденных подробностей в драме).

Вопрос этот непрост, и спор о соотношении фабульности и «разговорности» в театральной эстетике в какой-то степени продолжается и по сей день. Однако можно с определенностью признать, что «естественная разговорность» сыграла в драматургии и театре XX века большую созидательную роль. И принципы Островского ближе к миру пьес Чехова и Горького, чем исторический монументальный театр А. К. Толстого. Но, вчитываясь в текст «Опрометчивого турки», нельзя не заметить, что естественно-разговорная стихия по-своему увлекла авторов пьесы, как увлекает новая, еще не совсем ясная возможность художественного построения. Эта пьеса мало чем похожа на комедии и драмы Островского, зато в каких-то своих чертах она удивительно напоминает пьесы Чехова (которые появятся еще только через три десятилетия). Неспешность действия, отрывистые разговоры. Обыденные, необязательные вопросы: «Говорят, что цены на хлеб в Тамбовской губернии значительно возвысились?», «Сколько верст от Москвы до Рязани и обратно?». Так заговорят персонажи Чехова: «А, должно быть, в этой самой Африке теперь жарница — страшное дело!»; «Это в Яшнево? Верст семьдесят будет». Конечно, у Чехова все это подкреплено напряженным подтекстом, но так будет потом, а поиски новых дорог в искусстве нередко начинаются с чьих-то случайных проб.

Создатели Пруtkова всегда готовы были пробовать и ошибаться. Они относились к эксперименту легко и весело, часто не замечая своих находок и не придавая им значения. Мир Пруtkова — это еще и эстетическая лаборатория, где в комическом хаосе рождается новизна.

Новое может поначалу казаться смешным. Так, дактилическая рифма когда-то допускалась только в комических стихах, а потом ею стали пользоваться в стихах самых серьезных, и о былом ограничении поэзия перестала помнить. Но войти в высокую литературу этот прием смог только со смеховым пропуском. Смех открывает дорогу новым приемам, жанрам, стилям. То, что сегодня кажется нелепостью или ошибкой, завтра может стать законом искусства.

Во время откровенно шутовского «Церемониала погребения тела в бозе усопшего поручика и кавалера Фаддея Кузьмича П...» современники усматривали здесь пародию на церемонию погребения Николая I. Командир полка выступает со стихотворной речью, где рифмуются такие слова: офицеры — квартиры, добродетели — Аристотелю, на вой-

не — Жомини, Аристиду — простуда и т. д. Полковой священник отец Герасим ехидно комментирует: «рифмы негодные и уху зело вредящие сплел еси». Однако эти «негодные» по стихотворным канонам прошлого столетия рифмы в речи полковника являют собой пример консонанса (в другой терминологии — диссонанса) — созвучия, основанного на совпадении согласных звуков и контрасте гласных. Прием этот встречается в фольклоре, был он знаком виршевикам XVII столетия, но последовательное применение нашел в XX веке — у Хлебникова, Маяковского, Антокольского, причем в лирических и трагедийных контекстах.

И повышенная любовь Пруткова к каламбурам, к буквализации фразеологизмов — все это выдает в Пруткове «нечаянного футуриста». То же можно сказать о готовности Пруткова возвести в ранг поэзии лежащую под рукой бытовую деталь. Вывеску склада на Васильевском острове — «Пух и перья» — Прутков делает названием цикла стихов. Невольно вспоминается Маяковский, видевший в объявлении «Оркестр музыки играет по вторникам и четвергам» пример ямба, а в вывеске «Мастерская по продаже щеток и кистей» — пример хорей. Вспоминается и Асеев, которому в вывеске «Продажа овса и сена» мерещилось «убийство отца и сына». А вот такая параллель:

Воображение поэта, удрученного горем, подобно  
Ноге, заключенной в новый сапог.

*Козьма Прутков. «Плоды раздумья»*

Я знаю —  
гвоздь у меня в сапоге  
кошмарней, чем фантазия у Гете!

*Владимир Маяковский. «Облако в штанах»*

Создатели Пруткова вступают в переключку с самыми смелыми поэтами двадцатого столетия. А есть авангардное направление, которое прямым образом наследует прутковскую традицию. Это обэриуты: Н. А. Заболоцкий, Д. И. Хармс, а также близкий им поэт Н. М. Олейников. Хармс использовал «гигантоманию» Пруткова и развил этот мотив в тему юмористического самовосхваления. В «Плодах радумья» есть слова: «Что скажут о тебе другие, коли ты сам о себе ничего сказать не можешь?» Вот как разворачивается это положение у Хармса: «У меня есть все данные считать себя великим человеком, да, впрочем, я себя таким и считаю. Поэтому-то мне обидно и больно находиться среди людей, ниже меня поставленных по уму, прозорливости и таланту, и не чувствовать к себе вполне должного уважения.

Почему, почему я лучше всех?»

Откровенно смеховой характер таких монологов дает нам понять, что такое громкое и открытое упоение собой за чистую монету принимать нельзя. В чем же смысл подобной художественной игры?

Это форма, в которой выражается жажда высокого личностного самоутверждения (не за чей-то чужой счет, а исключительно на основе внутренних ресурсов своей личности). Это стремление быть большим человеком, не поддаваться соблазнам измельчения самого себя. Это призыв ко всем окружающим: реализуйте себя до конца! Просто наиболее действенным этот призыв будет, если его подать в форме вызова, в форме дразнящей задиристой гипсрболы, если действовать личным примером — пусть под знаком комизма. Именно так работал Хармс. Так работал подхвативший потом эстафету обэриутов Николай Глазков: его шутовское самовоспевание было вполне адекватно понято читателями, оно заражало всех оптимизмом, верой в собственные силы.

Обэриутов объединяет с Прутковым и причастность к более старинной культурной традиции — раблезианству. При всей несуразности облика Козьмы Пруткова его не назовешь жалким или хилым. Это живой, темпераментный, пышущий здоровьем человек, носитель — пусть в пародийно-шутовом варианте — ренессансного мироощущения. Потому-то чересчур гедонистичен его интерес к античности: в Греции Пруткова увлекают, в первую очередь, плотские удовольствия, а имя римского политика Катилины в его сознании переделывается в более желанное «Катерина, Катерина!». Потому так неловко Пруткову притворяться разочарованным и недужным байронистом:

В поэте ты видишь презренье и злобу;  
На вид он угрюмый, больной, неуклюж;  
Но ты загляни хоть любому в утробу, —  
Душой он предобрый и телом предюж.

Тема земных радостей приобретает одухотворенный характер, когда она осложнена тонким ироническим подтекстом. Этот эстетический урок Пруткова был прочно усвоен и прекрасно использован Заболоцким:

Самовар, владыка брюха,  
Драгоценный комнат поп!  
В твоей грудке вижу ухо,  
В твоей ножке вижу лоб!

Еще ближе к прутковской интонации ироничная любовная лирика Николая Олейникова:

Блестит вода холодная в бутылке,  
Во мне поползновения блестят.  
И если я — судак, то ты подобна вилке,  
При помощи которой судака едят.

Влияние Пруткина на литературу XX века многообразно. Можно вспомнить романы И. Ильфа и Е. Петрова, где многие сцены и картины выдержаны в духе тонкой пародийной иронии, а афоризмы Остапа Бендера всегда звучат с «прутковским» акцентом. Кстати, афористика в наше время практически не обходится без комических оттенков — следствие необратимого воздействия «Плодов раздумья»...

«Бросая в воду камешки, смотри на круги, ими образуемые; иначе такое бросание будет пустою забавою».

Создатели Пруткина сделали все для того, чтобы, забавляя читателя, вместе с тем дать ему жизненный урок. Какой именно?

Не бойтесь философствовать, ставить перед собой самые наивные «мировые» вопросы, решайте их для себя и по-своему, не впадая при этом в банальную умозрительность.

Находите тонкий баланс самокритичности и самоутверждения, не сбиваясь ни на самодовольство, ни на самоумаление.

Доверяйте здравому смыслу, сторонитесь пошлости, притворяющейся простотой, и нудной претенциозности, выдающей себя за сложность.

# ХЛЕБНИКОВ И СОВРЕМЕННАЯ РУССКАЯ ПОЭЗИЯ

## 1. Будетляне: Панов, Айги, Соснора

Велимир Хлебников.  
Похожий на думающее облако.  
Похожий на страстный сухой муравейник.  
Похожий на исповедь кенгуру.  
Похожий на философствующие часы.  
Только на себя похожий.

Так начинается написанный Михаилом Викторовичем Пановым (1920–2001) стихотворный цикл «Звездное небо» — «попытка представить те образные впечатления, которые возникают у автора этих набросков при чтении русских поэтов»<sup>1</sup>. Здесь сто портретных миниатюр, размещенных в произвольном порядке, причем Хлебников, в отличие от остальных «персонажей», присутствует дважды — в начале и в конце. Альфа и омега звездной поэтической азбуки.

Панов не прибегает ни к цитированию, ни к стилизации (исключение — портрет Дмитрия Петровского, для которого использованы лермонтовские строки), он работает собственным языком и стихом. Стихом свободным. Вот как он воссоздает облик самого хрестоматийного из классиков:

Мир, где все  
отбрасывает  
остро-сверкающие тени.  
Пушкин<sup>2</sup>.

Можно заметить здесь словесное и ритмическое родство с Хлебниковым. Да и сам замысел описать миры Кантемира, Карамзина,

---

<sup>1</sup> Панов М.В. Олени навстечу. Вторая книга стихов. — М., Carte blanche, 2001. С. 155.

<sup>2</sup> Там же. С. 173.

А. К. Толстого, Фета ультрасовременным языком и стихом — явно бюджетлянский. Это антистилизация, перенесение будущего в прошлое. Панов по сути дела осуществляет широкий разворот хлебниковского четверостишия «О дostoевскиймо бегущей тучи...», где в четырех строках даны авангардные образы художественных миров Достоевского, Пушкина и Тютчева.

Панов известен прежде всего как языковед, автор монографий «Русская фонетика», «История русского литературного произношения XVIII–XX вв.», книг о русской орфографии и морфологии. Стихи его были впервые опубликованы в 1998 году, литературоведческие публикации немногочисленны<sup>1</sup>. Между тем Панов много сделал в исследовании поэзии в неформальном порядке<sup>2</sup>. В семидесятые годы он читал на филологическом факультете МГУ курс по истории языка русской поэзии, собиравший огромную аудиторию. Послушать этот индивидуальный ОПОЯЗ приходили многие известные филологи, критики, поэты. Панов развернул оригинальную концепцию эстетического развития русской поэзии от Ломоносова до наших дней, прослеживая ее на звуковом, словесном и образном уровнях («ярусах»).

Панов стремился к научной объективности, сдерживал себя в прямых оценках, но очевидно было, что Хлебников — любимый герой этой устной истории русской поэзии. По счастливому случаю именно хлебниковский раздел, написанный в 1987 году, оказался опубликованным в коллективном сборнике «Мир Велимира Хлебникова» под названием «Сочетание несочетаемого».

Внутреннюю гармонию хлебниковского мира Панов описывает при помощи лингвистического термина «фузия»: «...Поэтика Маяковского агглютинативна, это поэтика сильных границ, а поэтика Хлебникова фузионна; границы текучи и неявны»<sup>3</sup>. Панов это ощутил и потому, что в собственной стихотворческой практике явно тяготел к «фузионности». В его верлибрах также присутствует звуковая плавность, основанная на тактовой стабильности. Приведу фрагмент из большого стихотворения (поэмы?) «Седые деревья», датированного 1939 годом:

<sup>1</sup> Список трудов М.В. Панова см. в кн.: Жизнь языка: Сб. статей к 80-летию М.В. Панова. — М.: Языки славянской культуры, 2001. С. 535–543.

<sup>2</sup> Об этом см.: Новиков В.И. Сеятель очей (М.В. Панов-литературовед)//Язык: система и подсистемы. К 70-летию М.В. Панова. М.: Институт русского языка АН СССР, 1990. С. 130–139; Новиков В.И. Две заметки о феномене М.В.П.// Жизнь языка: Сб. статей к 80-летию М.В. Панова. С. 362–366.

<sup>3</sup> Панов М.В. Сочетание несочетаемого//Мир Велимира Хлебникова: Статьи и исследования 1911–1998. — М.: Языки славянской культуры. С. 310.



Стыдливо  
 И тихо плескалась,  
 Одна, вдалеке...  
 В теплой послушной воде...  
 Послушной, послушной, послушной...  
 Доверчивые глаза.  
 Ее тонкие руки — у меня  
 Вокруг шеи, легкие руки.  
 «А когда у тебя на коленях  
 голая девчонка сидит --  
 тебе стыдно?»  
 — «Любимая если — не стыдно».  
 Смеялась. Раскрытые ясные очи.  
 Доверчиво  
 смотрят,  
 сияют<sup>1</sup>.

Такая рискованная эмоциональная чистота и смысловая прозрачность, на мой взгляд, восходит к хлебниковскому верлибру 1921–1922 годов. Свободный стих, сочетающий лирическую открытость с повествовательной динамикой. Есть филологи, слагающие стихи «отдельно» от основной работы, параллельно с ней. В Панове же человек, ученый и литератор были прочно слиты — в этом он также был похож на своего любимого поэта.

«Он раньше всех <...> отменил элитарность слова. Русская поэзия вообще-то всегда была элитарна. Вырывался Некрасов, понимал это Достоевский. Бывали моменты взрыва, вторжения демократических начал. Но в принципе в русской поэзии элитарность преобладала. Мы чувствуем это у Ахматовой, в раннем Мандельштаме. Хлебников первым все это отменил. Слово стало всеобщим, иерархия была разрушена. Оно стало как бы огромным морем, как единое народное слово бывает»<sup>2</sup>.

Так говорил Геннадий Николаевич Айги (1934–2006), поэт, находившийся в диалоге с Хлебниковым на протяжении всего своего творческого пути. Кульминацией этого диалога стало многосоставное произведение «Листки — в ветер праздника», написанное в сентябре 1985 года. Размышления о поэте перемежаются здесь стихотворными вставками. Вот моностих на эту тему:

костер как восклицанье Хлебникова<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Панов М. Тишина. Снег. — М., Carte blanche, 1998. С. 40–41.

<sup>2</sup> Айги Г. Разговор на расстоянии: Статьи, эссе, беседы, стихи. — СПб.: Лимбус пресс, 2001. С. 281.

<sup>3</sup> Там же. С. 87.

А вот развернутая вариация на тему слова «дорози» из хлебниковского стихотворения «Русь, ты вся — поцелуй на морозе»:

синюю души велимировой  
режут младенчески-чистые  
звуком безвинным «дорози»  
это и голос ребенка и мудрый  
крестьянина взгляд! — и дороги  
в Поле-России едином  
в одном собираясь одним и расходятся:  
обликом где-то давно велимировым!  
я тоже немного лицо! временами  
будто — из боли почти уже мусоргской!  
и режут — как лечат — тоску по молчащим полям  
в дорогах лица наклоненного — в эту минуту  
синюю подспудной — «дорози»<sup>1</sup>.

Айги берет слово как таковое, осваивает его эмоционально, сживается с ним, а затем прокладывает уже свои собственные «дорози», не впадая в словесно-ритмическую зависимость от предмета вдохновения. Он разговаривает с Хлебниковым на равных. На мировоззренческом, философском уровне он не принимает хлебниковского утопизма, деликатно отодвигая в сторону футурологические построения поэта, его математизированные фантазии. Бессмертие Хлебникова он связывает исключительно с его поэтической гениальностью, с природной человечностью слова:

а светится душа голубоглазая  
из сети призрачных «законов времени»  
и все яснее лик: все ближе и прозрачней  
любивший колос как ребенка<sup>2</sup>.

Слово Айги, подобно хлебниковскому слову, самовито. То есть оно помнит о всем спектре своих потенциальных значений, дружественно взаимодействует с каждым из входящих в данное стихотворение слов, не вступая при этом во фразеологические сожительства. И еще оно свободно от шума традиционно-культурных ассоциаций. Все это дает Айги возможность перекликаться с Хлебниковым на глубинном уровне, не копируя отдельных приемов, не прибегая, в частности, к словотворчеству в узком смысле, то есть созданию неологизмов. Свою эстетическую стратегию Айги определил формулой «Поэзия-как-Молчание».

<sup>1</sup> Там же. С. 89.

<sup>2</sup> Там же. С. 95.

Это нечто большее, чем культ языка в его авангардистском и постмодернистском изводах.

Иной путь взаимодействия с хлебниковским миром представлен в творчестве петербургского поэта Виктора Александровича Сосноры (р. 1936).

В его эгоцентричной эссеистике имя Хлебникова встречается не столь уж часто, зато всякое упоминание эмоционально насыщено. В эссе «Апология самоубийства», в частности, говорится: «Я мог бы выбрать Хлебникова, надгений, его могила предположительна, он мог бы и воскреснуть. Но Хлебников себя не убивал ни в каком смысле»<sup>1</sup>. Обратим внимание, во-первых, на то, что Соснора отказывается включить Хлебникова в ряд «самоубийц», при том, что само слово трактуется им весьма прихотливо (например: «Где-то в 1922 г. Пастернак-гений гибнет и остается жить-поживать просто Пастернак»<sup>2</sup>). Во-вторых, присмотримся к слову «надгений». В мифологизированной иерархии Сосноры Хлебников стоит в самом высоком ряду вместе с Пушкиным и Блоком. Только «этих трех» он считает значимыми для себя ориентирами.

Соснора — поэт, еще не прочитанный культурой. Дело даже не в том, что первое аутентичное по составу и внутренней композиции издание стихов Сосноры появилось только в 2006 году. Дело в абсолютной индивидуализированности языка поэта и соответственно — предельной семантической сложности. «Язык Сосноры» — не филологическая метонимия, а реальность. Здесь нет нетрансформированных слов:

Ты, владелец птичьего тельца, ты, оратор, ты, тупица,  
так в моем санскрите текста этот знак уже — вражда<sup>3</sup>.

Эти строки из «Баллады Эдгара По» — своеобразный перевод знаменитого «Ворона» — не на русский язык, а на индивидуальный язык Сосноры. «Санскрит», по высокомерному авторскому определению. Действительно, чтобы просто прочитать Соснору, необходимо выучить еще один язык, причем без словарей и учебников. Эта система постигается исключительно изнутри.

В плане словесном Соснора развил хлебниковскую модель парони-

<sup>1</sup> Соснора В. Девять книг. — М.: Новое литературное обозрение, 2001. С. 333.

<sup>2</sup> Там же. С. 338.

<sup>3</sup> Соснора В. Стихотворения. — СПб.: Амфора, 2006. С. 668.

мической аттракции, доведя ее до апогея. В языке Сосноры каждое слово включено в паронимические связи.

В плане стиховом Соснора открыл уникальные возможности сочетания верлибра и метрического стиха в рамках одного произведения.

Обе эти особенности можно продемонстрировать на примере поэмы «Мой монгол», входящей в книгу «Хутор потерянный» (1976–1978), где свободный стих симфонически взаимодействует с трехсложниками, а отрефлектированные автором звуковые повторы передают трагическое единство мира:

Да! Ну давай! С этих утренних улиц,  
Толп лилипутов, тритонов труда,  
пусть им — невроз ноября, месса мая,  
бедный товарищ! — кровавую пищу клеюем.

Правда же, — пропадом!  
Воздух взнуздаем и, как говорится, — день занимался! .  
В каплях притворствовал Петербург...  
Замахаем крылами волос! —

Вот венец, Ванька Каин! Я — автор комических книг,  
вор, поэт, полицейский, — в общем, отрок Отчизны.  
О великий, могучий, правдивый, свободный... заик!..  
Отучили<sup>1</sup>.

Абсолютное несходство языков и поэтик Айги и Сосноры свидетельствует о том, сколь разные «дорози» указывает хлебниковский вектор.

## 2. Не глобус, а полюс

Можно сказать, что Хлебников — «наше всё»? Иногда подобное говорится, причем от лучших чувств. Вот фрагмент из маленькой книжки Андрея Канавщикова «Рыцарь времени», вышедшей в Великих Луках в 2004 году. Про автора известно, что он поэт, имеет звание войскового старшины (подполковника) и носит титул «Велимира Третьего». Итак: «Фактически вся она, современная русская поэзия, технически вышла из Хлебникова. И по сей день не появилось ни одной структурной находки в части рифм, ритмики, строфики, что бы не было уже ранее испробовано Виктором Владимировичем. Он, пожалуй, не придумал одну только «лесенку» Маяковского и то, видимо, по недоразумению. У Хлебникова можно отыскать и пафосную античность Ахма-

<sup>1</sup> Там же. С. 601.

товой, и рейнджерский запал Гумилёва, и образную густоту Пастернака, и медитативность ахмадулинского круга. <...>

По острому чувству Времени, осознанию его эпической мощи Хлебникову в ближайшей истории равен разве что Николай Рубцов с его проникновенным: *«В горнице моей светло/ — Это от ночной звезды. / Матушка возьмёт ведро, / Молча принесёт воды».*

Не за водой ли по имени Время пошла матушка? Не от звезды ли Хлебникова светло? Той самой из написанного в предчувствии земного конца в мае 1922 года: *«Я для вас/ Звезда...»*<sup>1</sup>

Как видим, одного ведра воды достаточно, чтобы растворить все различия между Хлебниковым и Рубцовым. А поскольку не существует ни одного поэта, не употребившего хотя бы раз слово «звезда», то ничего не стоит выстроить всех поэтов в единую цепочку, поставив во главе все равно кого — что Пушкина, что Хлебникова.

Встречаются и попытки объявить Хлебникова «нашим всем», очистив литературное пространство от прочих поэтов. Так действует Эдурд Лимонов: «Хлебников не только неоспоримый гений поэзии XX века. Он намного крупнее и больше Пушкина, заявленного гением поэзии XIX века. <...> Даже Блок с его якобы уникальной поэмой «Двенадцать» может быть найден в Хлебникове без труда. <...> Подумать только — возвеличивать довольно ничтожную Анну Ахматову (прав был Жданов в своей оценке ее достаточно жеманных и мелких стихов), бессвязную Цветаеву, небольшого Пастернака и игнорировать поэта, написавшего «Усадьба ночью чингизхань!», мрачные строки «Войны в мышеловке»... и т. п.

Было бы наивно пускаться в полемику с таким явно игровым, театральным монологом. Тем более что под маской защитника Хлебникова выступает шоумен и политик, использующий хлебниковское имя для решения своих «имиджевых» конъюнктурных задач. Хлебников не нуждается ни в эстетических адвокатах, ни в политизированных «фанатах». Для осознания его роли в современном поэтическом процессе, на мой взгляд, эвристически полезнее обратиться к суждениям тех, кто не принимает Хлебникова и в собственном творчестве идет принципиально иным путем.

Таков, например, Александр Кушнер. «...Не очень люблю Хлебникова. Не навязываю своего отношения никому, но мне действительно скучно его читать. Считаю, что он и многие футуристы имели дело не с поэтической интонацией, а со словом как таковым. «О, рассмейтесь,

<sup>1</sup> Цит. по Интернету: <http://www.ilyadom.russ.ru/dit4floor2/dit4library/20050702-hlebn-pr.html>.

смехачи» и т. п. Или «Пиэо пелись брови». Мне эта игра со словом вне подлинного лиризма кажется скучной и ничего не дает. Да, она была неожиданностью, я вовсе не зачеркиваю Хлебникова, а говорю о своем отношении к нему. Думаю, что имею на это право»<sup>1</sup>.

Конечно, поэт, эстетически «правый», продолжатель акмеистической традиции, имеет все основания дистанцироваться от Хлебникова, от футуристической «левизны». Искусство развивается как структура биполярная. Авангард не может быть глобальным и тотальным, он нуждается в консервативной антитезе. Вспомним, как Тынянов в своем знаменитом «Промежутке» развернул спектр поэзии «слева направо» — от Хлебникова до Ходасевича. Иосиф Бродский, соединявший в своей поэтике мандельштамовский и цветаевский импульсы, эстетически «левее» Кушнера, но по отношению к Хлебникову он все-таки остается поэтом «правым» и консервативным. О чем свидетельствуют и имеющиеся у Бродского немногочисленные реминисценции из Хлебникова. Они проанализированы А. М. Ранчиным в его книге, специально посвященной интертекстуальности Бродского. Здесь, в частности, упоминается стихотворение «Классический балет есть замок красоты...» (1976), где Бродский использует два хрестоматийных «хлебниковизма»: «крылышка» и «бобэоби»:

В имперский мягкий плюш мы втискиваем зад,  
и, крылышка скорописью ляжек,  
красавица, с которою не ляжешь,  
одним прыжком выпархивает в сад.

<...>

Классический балет! Искусство лучших дней!  
Когда шипел ваш грог, и целовали в обе,  
и мчались лихачи, и пелось бобэоби,  
и ежели был враг, то он был — маршал Ней.

Мне представляется, что в обоих случаях мы имеем дело с антиавангардной иронической прозаизацией хлебниковских словообразов. «Крылышка» у Хлебникова сочетается с «золотописью», у Бродского — со «скорописью ляжек». Оно становится элементарным деепричастием, синонимом бытового слова «танцую». «Бобэоби» из слова бесконечно таинственного превращается в некое название популярного шлягера: получается, что «пелось» оно теми, кто разъезжал на «лихачах»... Дескать «пелось», но теперь не поется. Но стихотворение Хлебникова — «вне протяжения», в том числе и временного. «Пелись гу-

<sup>1</sup> <http://www.detira.ru/otkliki/fontanka.htm>

бы» — это процесс вечный, продолжающийся во всякий момент чтения этих стихов.

Это типичная постмодернистская деконструкция, и я никак не могу принять мнение А. Ранчина: «Сближает Бродского и Велимира Хлебникова отношение к слову»<sup>1</sup>. Зачем приписывать Бродскому несуществующие авангардные интенции? Зачем объявлять единомышленниками эстетических антиподов? Именно «отношение к слову» совершенно разное у «путейца языка» Хлебникова и многословного, перифрастичного постмодерниста Бродского.

Примеры постмодернистской деконструкции хлебниковских текстов мы находим и у ныне пишущих поэтов, например, у Тимура Кибирова:

...Свобода  
 приходит никакая не нагая —  
 в дешевых шмотках с оптового рынка,  
 с косметикой блядскою на лице  
 и с песней группы «Стрелки» на устах.  
 Иная, лучшая — не в этой жизни, парсь.  
 И все-таки — свобода есть свобода,  
 как Всеволод Некрасов написал<sup>2</sup>.

Кибирову близок по духу не Хлебников, а поэт-минималист Всеволод Некрасов с его стихотворением:

свобода есть  
 свобода есть  
 свобода есть  
 свобода есть  
 свобода есть  
 свобода есть  
 свобода есть свобода.

Стихотворная полемика Кибирова с Хлебниковым содержит историко-политический подтекст. Кибиров отвергает стихотворение «Свобода приходит нагая» как произведение, воспевающее революцию (таково же отношение Кибирова к Блоку и к поэме «Двенадцать»). Не случайна апелляция к авторитету Пушкина с цитированием из стихотворения «Из Пиндемонти» («Иная, лучшая...») как проповеди индивидуальной свободы и принципиальной аполитичности. Здесь не вре-

<sup>1</sup> Андрей Ранчин. «На пиру Мнемозины»: Интертексты Бродского.— М.: Новое литературное обозрение, 2001. С. 405.

<sup>2</sup> Кибиров Т. «Кто куда — а я в Россию...».— М.: Время, 2001.

мя и не место защищать Хлебникова, как и Блока, от прямолинейных идеологических обвинений и доказывать, что поэзия несводима к однозначным политическим абстракциям. Интересна полемичность как таковая, тем более в сочетании с известной долей пародического остроумия. Хуже, когда нанизывание цитат становится однообразно-механическим занятием. Именно это наблюдаем в стихотворении популярной ныне в узких кругах молодой поэтессы Марии Степановой:

И мама, мама, что мы будем делать,  
 Когда наступят зимни холода,  
 И часовые шмотки делят  
 И рвут подкладку из пальта?

И горы, горы блестят чередой заноз.  
 Радио не отвечает на твой запрос.

Я список кораблей перевела на Морзе.

А в морге поцелуй — как Русь и на морозе:  
 Не в губы — в лоб и в нос<sup>1</sup>.

И мандельштамовский «список кораблей», и хлебниковский «поцелуй на морозе» явно «не работают». Эти цитаты отнюдь не звучат, «как цикады», согласно мандельштамовскому критерию подлинного «интертекста». Они употреблены все.

Что можно сказать в целом о постмодернистских деконструкциях Хлебникова? Диалога поэтических систем здесь не возникает, «развинтить» хлебниковскую поэтику не удастся. Цитаты из Хлебникова выглядят в вышеприведенных текстах инородными телами, они «торчат», выбиваются из общей интонации. Хлебниковская смелость и свежесть неуместна на фоне поэтической умеренности, слегка скрашенной однообразной иронией.

Русский поэтический постмодернизм неуклонно «правеет», автоматизуется, тускнеет. У него нет будущего, потому ему и нечего сказать о Будетлянине.

Переместимся теперь на левый поэтический фланг. В 60-е годы его представляла так называемая «эстрадная» поэзия, лидеры которой постоянно клялись именем Маяковского, а при случае вписывали в свою

<sup>1</sup> Степанова М. Физиология и малая история.— М.: ФНИ «Прагматика культуры», 2005. С. 63.



родословную и Хлебникова. Евгений Евтушенко в 1955 году повествовал:

Ошеломив меня, мальчишку  
 Едва одиннадцати лет,  
 Мне дали Хлебникова книжку:  
 «Учись! Вот это был поэт...»

Я тихо принял книжку эту  
 И был я, помню, поражен  
 И предисловьем, и портретом,  
 И очень малым тиражом.

.....  
 Мне места не было усестся.  
 Я шел, толкаясь, худ и мал,  
 И книжку Хлебникова к сердцу  
 Я молчаливо прижимал.

В этих пустоватых, поверхностных строках впечатляет разве что тот факт, что одиннадцатилетний мальчишка столь компетентно разбирался в тиражах. Это обстоятельство, по-видимому, и уберегло Евтушенко от авангардных крайностей и направило его в сторону общедоступной политической риторики. В поэме «Казанский университет» (1970), приуроченной к столетию Ленина, Евтушенко вывел целую «галерею образов» из тех лиц, что были связаны с Казанским университетом. Володе Ульянову в этой верноподданнической мифологии сопутствуют и Л. Н. Толстой, и Лесгафт, и Лобачевский. Однако «Лобачевский слова» — Хлебников, также учившийся в Казанском университете, здесь отсутствует. Не вписался в общую картину.

Более осмысленным было отношение к Хлебникову у раннего Вознесенского, включившего в свой репертуар многие футуристические приемы: звуковые повторы, обыгрывание внутренней формы слова, образный гиперболизм. Но содержательная доминанта хлебниковского мира и для Вознесенского осталась тайной за семью печатями. Аппеляции к Хлебникову у него становились все более расхожими и риторичными.

Нынешний Вознесенский беспощадно и убедительно обрисован в новелле Ольги Новиковой «Он жив!» («Ex libris — Независимая газета», 15 февраля 2007), где мнимые наследники Хлебникова предстают безжизненными имитаторами. Это прежде всего Вознесенский, бездумно манипулирующий словом «творяне», раздающий это звание людям, абсолютно далеким от «будетлянства». Таков в новелле и Константин Кедров — «фанат», мнящий себя завершителем хлебниковских поисков по созданию «звездной азбуки».

Закономерно вписывается в гротескную компанию, насмешливо созданную Ольгой Новиковой, и «усатый телевизионный обаяшка», то есть прозаик, поэт и журналист Дмитрий Быков. Хлебников фигурировал в фантастико-историческом романе Быкова «Орфография», где он скучно переименован в Мельникова и изображен гораздо менее смело, чем в катаевском произведении «Алмазный мой венец», служившем для Быкова жанровым образцом. Увы, нынешние молодые преуспевающие литераторы отнюдь не исполнены авангардной дерзости и творческого бескорыстия. Хлебников в новелле Ольги Новиковой — предельное воплощение новизны и естественности. Потому, совершив путешествие в наше время, он не находит единомышленников в московском литературном бомонде. Потому и невозможна его встреча с «Иосифом», то есть Бродским — объектом массового нетворческого, эпигонского поклонения. Зато поэту внутренне соприродна та живая жизнь, что воплощена в героине по имени О. О. Поэзия находит отклик, понимание и любовь не в мире литературы (которая, согласно Верлену, есть «всё прочее»), а у бытия как такового.

Осознанную ориентацию на хлебниковский творческий вектор сегодня можно обнаружить не в литературном «истеблишменте», а в сфере оппозиционно-альтернативной. Идеологом авангардного (или «неофутуристического») течения в русской поэзии с 90-х годов становится поэт и филолог Сергей Бирюков, создавший в 1995 году в Тамбове Академию Зауми. Ему принадлежит, к примеру, такой стихотворный «перформанс»:

Что Хлебников птицей находил  
 что Хлебников шелестящим орешником  
 что бобэоби  
 что малыш Хлебников  
 что Хлебников в солдатской фуражке  
 что Велимир в мордовской шапке  
 что Зангези  
 что шелест и шепот  
 что зинзивер  
 зив чуив челять чул  
 чу-у-у-у  
 (последние звуки произносятся с медленным затиханием)<sup>1</sup>

Современный «неофутуризм» ведет диалог с Хлебниковым, прибегая к наиболее форсированным (и в этом смысле несколько хрестоматийным) приемам поэта: заумь, «внутреннее склонение», неологизмы,

<sup>1</sup> Бирюков С. Поэзия русского авангарда. — М., 2001. — С. 269.

палиндромность. Выразительный пример сплошного палиндрома из четырех строк находим у Дмитрия Авалиани (1938–2003):

**Велемиру Хлебникову**

Рим еле видим и кони, дома...  
Тьму азиата таи,  
заумь там.  
Одиноким иди, Велемир<sup>1</sup>.

Поэтесса Анна Альчук посвящает Хлебникову анаграмматическое построение с аллюзиями на его словесные образы:

вниЗ  
З  
З  
З  
ВОН ниша для Ш  
УМ реки  
камыш  
Ка  
(в) шелест звукрыл канул  
в Нил  
голос колосса  
в степь — выпь  
пейте словА  
Д оболочек  
облаком Ка  
мне(й) уплывать<sup>2</sup>...

В стихах Наталии Азаровой причастность к хлебниковской линии выражается в экспериментальном «расщеплении» слова, а также в тяготении к эмоциональному синтезу, доминированию эмоции над логикой:

разговор на языке  
колышется сквозь  
и сквозь него  
ночь-следит-светлый-глаз  
его тело  
раскрыто  
до самого зрачка

<sup>1</sup> Самиздат века / Сост. А. И. Стреляный, Г. В. Сапгир, В. С. Бахтин, Н. Г. Ордынский. — М.: Полифакт, 1999. — С. 518.

<sup>2</sup> Цит. по: Бирюков С. РОКУ УКОР: Поэтические начала. — М.: РГГУ, 2003. С. 154.

такая сквозь  
что цветы босиком  
в зримой кривизне горизонта<sup>1</sup>.

Это стихотворение «Армянский воздух» из книги «Цветы и птицы». Наталия Азарова является также создателем московского литературного салона, «бюджетлянского» по духу. Там собираются и творящие «под знаком Хлебникова» поэты, и филологи авангардного склада: В. П. Григорьев, Н. А. Фатеева, И. Е. Лоцилов. Для этой среды, как некогда для футуристической, характерно отсутствие резкой границы между поэтическим творчеством и исследованием поэзии. Сам факт существования такой духовно-творческой общности представляется мне чрезвычайно важным для современной литературной экологии. Это необходимый полюс сегодняшнего поэтического мира эстетическая антитеза постсоветской стихотворной архаике и вяло-ироничному многословному постмодернизму.

Хлебников — поэт «направленческий», но его значение приобретает универсальный характер. Можно следовать его авангардным приемам, а можно, оставаясь в рамках «классичности», вдохновляться пафосом его личности. В начавшемся столетии влияние Хлебникова еще скажется и в стихе, и в прозе. Ибо именно он явил нам две бесконечно плодотворные крайности — смелость сложности и смелость простоты.

---

<sup>1</sup> Азарова Наталия. Цветы и птицы: Стихи. Лазарев Алексей. Графика. — М.: Логос Гнозис, 2006. С. 47.

## «ЧЕЛОВЕК-АРТИСТ» И ДАВЛЕНИЕ ВРЕМЕНИ

### *Два двойных портрета*

Двадцатые годы двадцатого века. Пришла пора по-новому посмотреть на это время, перечитать рожденную им прозу и поэзию, отказаться от мифов и легенд, основанных на глобально-схематических представлениях о жизни и литературе. Советский режим навязывал культуре концепцию «героического» искусства, а все писатели оценивались им по степени приятия революции и усердия в воспевании нового строя. Так строились все вузовские и школьные учебники, так писались неискренние предисловия к книгам лучших литературных мастеров, где они осуждались за недостаточно глубокое понимание коммунистической идеологии.

В противовес тоталитарной советской мифологии в массовом либеральном сознании сложилась версия, согласно которой культурная жизнь в России после 1917 года в одночасье прекратилась, настоящая литература переместилась в эмиграцию и в подполье, а продолжать занятие писательским трудом в советских условиях могли только беспринципные приспособленцы.

На самом деле все обстояло сложнее, и читателю, желающему знать правду, приходится учитывать всю совокупность объективных обстоятельств и все изгибы индивидуальных писательских судеб. Безусловно, воздействие коммунистического режима на естественный ход литературного процесса было сугубо разрушительным. Раздающиеся порой ностальгические вздохи по «советской литературе» с ее небывалым престижем, имущественными привилегиями для писателей и массовыми книжными тиражами — следствие недостаточной информированности, плохого знания «истории вопроса». Небывалая по свирепости цензура, беспощадное преследование лучших мастеров и поощрение бездарностей, бессмысленное «валовое» производство идеологизированной макулатуры, изоляция от мирового художественного процесса — таков реальный «вклад» коммунистической пар-

тии и советского государства в историю художественной словесности. Все живое и подлинное создавалось в советские годы не «благодаря», а «вопреки» несправедливой власти.

Но власть эта в двадцатые годы набирала силу постепенно и так же постепенно доходили у нее руки до литературы. А литература еще некоторое время продолжала развиваться по своим прежним законам, следовать накопленным за два века культурным традициям. Еще далеко не был исчерпан могучий потенциал русского литературного модернизма, достигшего грандиозных результатов в 1900–1910-е годы, особенно в поэзии. Наследниками этого творческого богатства и оказались молодые литераторы, чье становление происходило в ситуации сурового исторического перелома. Нижеследующие заметки — это своего рода зарисовки на пути к большому групповому портрету этой литературной формации.

### Тынянов и Шкловский

В нашей литературе XX века трудно найти двух писателей столь близких друг другу и в то же время настолько несходных между собой.

Сначала о сходстве. Юрий Николаевич Тынянов и Виктор Борисович Шкловский по своей «первой» профессии были литературоведами. И оба оказались не совсем обычными теоретиками и историками литературы. Для них наука была не мелочным собиранием фактов, не набором сухих абстракций, а делом живым и творческим. В отличие от большинства своих коллег Тынянов и Шкловский не довольствовались изучением того, что давно признано классикой, — они сразу видели реальный масштаб таких своих современников, как Блок, Хлебников, Ахматова, Пастернак, Мандельштам, Маяковский. Свою необычную теорию литературы они строили опираясь на художественные открытия русского литературного модернизма и авангарда. Обоих чрезвычайно вдохновляла поэзия Велимира Хлебникова. «Хлебников был чемпион», — писал Шкловский, а Тынянов назвал творчество этого поэта «новым зрением». И в литературоведении Шкловский и Тынянов создали новое научное зрение, показав, что литература — это не готовый результат, а непрерывный процесс эволюционного развития.

Главное в литературе — не «идеи», а язык, не то, *что* говорится в произведении, а *как* оно построено («сделано»). Сущность искусства — в мастерстве, в приеме, а все остальное лишь материал, подлежащий обработке. Чтобы понять писателя, читатель (и литературовед, критик в том числе) должен сам быть творцом, ощущать художественную форму, которая сама по себе и есть содержание литературы. На та-

кой позиции стояли Тынянов и Шкловский, за что их и окрестили «формалистами». Само это слово в условиях советского идеологического диктата превратилось в угрожающий ярлык, но во всем мире «русский формализм» до сих пор пользуется признанием и уважением.

«Говорят, что для того, чтобы стать ихтиологом, не надо быть рыбой.

Про себя скажу, что я рыба: писатель, который разбирает литературу как искусство».

Эти слова Шкловского, вполне применимые и к Тынянову, емко и афористично определяют уникальную роль обоих в отечественной и мировой литературе. Такое соединение теории с практикой — редкость. И Тынянов, и Шкловский не просто умели писать прозу — каждый из них создал свой оригинальный повествовательный стиль с поэтическим оттенком. Они оба владели стихом, и оба явились своего рода поэтами в прозе и в критике.

Теперь о различиях, которые не менее значимы. Для Шкловского «я» всегда было первой буквой алфавита: недаром он так тесно был связан с футуристами, с Маяковским. Абсолютный эгоцентрик, он всю жизнь вел диалог с миром, с литературой в целом. Причем не только письменный — все, кому посчастливилось общаться со Шкловским, уносили в памяти его импровизированные афоризмы и емкие формулы. У него не было бытовой, обыденной речи, поскольку беседовал он не просто с людьми, а со всем человечеством.

Тынянов, наоборот, всегда был обращен к собеседнику, всегда был готов вникнуть в логику другого человека. Не случайно его фамилия (до корней которой он как историк не смог докопаться) начинается с «ты». Уже в молодые годы он поражал знакомых своей способностью перевоплощаться в писателей прошлого века и представлять их в лицах. Он мог изобразить, как Пушкин декламирует свои стихи, мог «сыграть роль» малоизвестного прозаика Н. Ф. Павлова. Недаром свое писательское призвание Тынянов реализовал в произведениях о Кюхельбекере, Грибоедове и Пушкине — перевоплощение было для него способом самореализации и самовыражения.

И к Тынянову, и к Шкловскому в равной мере подходит блоковская формула «человек-артист», и на их примере можно видеть два совершенно разных типа личностного артистизма. Чрезвычайно показательна в этом смысле переписка друзей-единомышленников. Шкловский в своих письмах неизменно монологичен, каждая фраза афористична и рассчитана на вечность. Тынянов же постоянно чувствует собеседника, дорожит контактом, готов на частные уступки во имя драгоценного взаимопонимания. Шкловский остро чувствует вневременность худо-

жественного слова. «Литература не рояльна, а органна: звук продолжается». Тынянову же важнее непрерывность протекания, движения слова во времени. В результате возникает поразительный контрапункт, достигается та познавательная глубина, к которой мировой филологической культуре еще предстоит двигаться в двадцать первом веке.

Очень разными оказались и жизненные судьбы этих двух людей. Тынянову была отмерена короткая жизнь: он умер во время войны в возрасте сорока девяти лет, не успев осуществить многих замыслов, прежде всего — не дописав романа «Пушкин», работа над которым, по мнению Шкловского, «оборвалась, вероятно, на первой трети». Шкловский же дожил до восьмидесятых годов и во время своего девяностолетия беседовал со страной с телеэкрана. Он застал многие яркие явления сравнительно недавнего времени: в частности, дал одобрительную оценку песенной поэзии Владимира Высоцкого. Многие из нынешних литераторов ощутили себя современниками Шкловского, некоторые могут рассказать о своих встречах с ним.

Главные произведения, Тынянова и Шкловского написаны в пору их научно-литературного диалога, поэтому их творческие биографии стоит рассмотреть не порознь, а в сцеплении, в переплетении. Шкловский родился в семье учителя математики, по окончании гимназии пришел учиться в Петербургский университет. Отвечая на анкету профессора С. А. Венгерова о цели поступления, написал, что хочет создать свою научную школу, которая вытеснит венгеровскую. Прочился, однако, только три года. Тынянов родился и вырос в Режице (ныне Резекне, Латвия), окончил Псковскую гимназию и также поступил в Петербургский университет, где занимался в пушкинском семинаре Венгерова и был оставлен по окончании учебы для научной работы.

Шкловский явился одним из создателей знаменитого впоследствии Опыта (Общества по изучению поэтического языка), куда потом вступил и Тынянов. Шкловский раньше сформулировал свою научную позицию, раньше ощутил в себе и творческое начало: в 1914 году вышла его первая теоретическая книжка «Воскрешение слова» и тогда же сборник стихов «Свинцовый жребий». Он служил вольноопределяющимся в армии, участвовал в боях Первой мировой войны. Был близок к партии эсеров, ездил в Персию в качестве комиссара Временного правительства. В 1922 году Шкловскому пришлось бежать в Финляндию, потом в Германию. Его странствия послереволюционных лет и составили сюжет «Сентиментального путешествия» — книги, вышедшей в Берлине в 1923 году. Тут же он пишет свое, пожалуй, самое



знаменитое художественное произведение — «Zoo, или Письма не о любви, или Третья Элоиза».

Название первой из этих вещей намекает на знаменитое «Сентиментальное путешествие по Франции и Италии» Лоренса Стерна — писателя, в котором Шкловский ценил дух творческой свободы и раскованной откровенности. Однако здесь нельзя не ощутить и привкус горькой иронии, поскольку воссозданная в книге историческая реальность была жестока, груба, беспощадна и по сути не оставляла места для «сентиментов», для душевной чувствительности. Тем парадоксальнее и ценнее последовательная установка на эмоциональность изложения. В книге есть множество невыдуманных эпизодов, фактов, документальных свидетельств (есть даже карты маршрутов автора), тонких наблюдений и глубоких раздумий, но доминантой всегда остается движение чувства, авторское целостное ощущение перевернутого войной и революцией мира.

И в этом художественная правдивость прозы Шкловского. Застигнутые историей врасплох «дети страшных лет России» в труднейшей ситуации руководствовались не разумом и не идеологией, а чувством, интуицией. «Я вижу игру только на один ход вперед», — честно признается автор, и эта формула во многом помогает объяснить импульсивное, непоследовательное политическое поведение отечественной научно-творческой интеллигенции на протяжении всего двадцатого века с его непрерывными катаклизмами и кризисами.

Драматизм ситуации усиливался тем, что коллизия не сводилась к политической антитезе «красные — белые», выбирать приходилось еще и между родиной и чужбиной. Шкловский принадлежал к тем, кто чисто психологически не мог существовать вне России. Метафорой «русского Берлина» для него становится зверинец, а любовный сюжет «Zoo» при всей его естественности, неподдельности оказывается в конечном счете иносказанием мучительной ностальгии, не оставляющей автора-героя (отсюда один из подзаголовков — «Письма не о любви»).

«Zoo» завершается трагической притчей об аскерах, сдавшихся в бою своим противникам, но жестоко зарубленных ими — вопреки всем обычаям и правилам. Эта притча оказалась предсказанием многих судеб. Советский режим вел войну с интеллигенцией, с творцами художественных ценностей, не считаясь ни с какими правилами, не ведая принципов гуманности и благородства. Все попытки компромисса с властью, сотрудничества с нею оборачивались преследованием, а то и гибелью. Те, кто возвращался из эмиграции, пытались понять логику социализма, вступал в переписку со Сталиным, посвящал ему стихи, пье-

су или кинофильм, — все они были обмануты и отвергнуты. Трагическая истина всякий раз оказывалась оплачена дорогой ценой.

Что же касается Шкловского, то он не обладал натурой героически-жертвенной, хотя ни трусом, ни слабым человеком отнюдь не был. Именно сильные личности порой поддаются такому духовному соблазну — оправдать силу господствующей власти, поскольку ей в настоящее время нет реальной альтернативы, а стало быть, за этой силой должна стоять и какая-то правда. По этой логике будущее «счастье сотен тысяч», как хотел порой себя убедить даже Пастернак, важнее «пустого счастья ста». Не надо ли во имя высшей цели уступить большинству, подчиниться давлению времени?

Исторический опыт показывает, что такая логика ошибочна, что она ведет личность к потере цельности, обрекает человека на разлад с самим собой. Однако противоречия и заблуждения нередко оказываются благодатной почвой для художественных открытий. Такова искренняя и внутренне драматичная проза тридцатилетнего Шкловского, оставшаяся вершиной его писательской деятельности. Именно здесь достиг предельной эмоционально-смысловой насыщенности уникальный стиль Шкловского. Его короткая фраза «с воздухом» вдохновляла многих, даже такого мастера, как Зощенко. Почерк Шкловского нагляден, но неподражаем: секрет здесь не в том, чтобы начинать каждую фразу с красной строки, а в том, чтобы заполнить пространство между абзацами живым чувством.

«Книга интересна тем, что на одном эмоциональном стержне сразу даны — и роман, и фельетон, и научное исследование», — писал о «Zoo» Тынянов, сразу включивший эту прозу «на границе» в спектр интереснейших художественных явлений современности.

В год, когда Шкловский написал эти прозаические произведения, Тынянов завершил свой главный теоретический труд — «Проблема стиховой семантики», получивший в книжном издании название «Проблема стихотворного языка». Это книга колоссального научного значения, но по своей стилистике она совершенно далека от художественной прозы. Тынянову было важно здесь зафиксировать свои заветные мысли с предельной точностью, без метафор и парадоксов. Творческое начало он тогда в себе обуздывал. «Тынянов не знал, что он писатель», — скажет позднее Шкловский. Узнать это помог случай: Корней Чуковский, желая поддержать Тынянова материально, устроил для него издательский заказ на небольшую книгу о Кюхельбекере. Тынянов взялся за работу и неожиданно вместо запланированной научной брошюры за короткое время написал большой роман «Кюхля», создав

выразительный образ поэта-декабриста, по существу воскресив его личность для общественно-литературного сознания. Вынеся в название лицейскую кличку Кюхельбекера, автор подчеркнул тем самым, что перед нами художественный образ, возможно не вполне тождественный реальному лицу. Однако элемент творческой фантазии не вступает в конфликт с историческим материалом, который задолго до начала писания был уже глубоко изучен Тыняновым.

«Там, где кончается документ, там я начинаю», — так определил Тынянов свой способ творческого проникновения в историю. Вымысел помогал углубить историческую реальность, некоторые догадки Тынянова даже получали потом научное подтверждение. Но главное в романах Тынянова — это художественное сравнение двух веков: в трагических судьбах идеалиста и мечтателя Кюхельбекера, одинокого мудреца Грибоедова писатель обнаружил и показал сходство с участием своих современников. Недаром в 1927 году Тынянов писал Шкловскому: «Горе от ума у нас уже имеется. Смеею это сказать о нас, трех-четырёх людях...» Здесь непосредственно имеется в виду глухое непонимание и догматическое осуждение, с которыми были встречены новаторские научные идеи Тынянова, Шкловского, Эйхенбаума, Якобсона. А шире говоря — окончательное разочарование в революционно-утопических идеалах, осознание невозможности свободного развития творческой мысли в условиях идеологического диктата.

Были попытки воскресить былое научное братство: в 1928 году Тынянов встречается в Праге с Романом Якобсоном и они вместе обдумывают проект возобновления Опояза «под председательством Виктора Шкловского». Однако сам Шкловский решает объявить о своем отказе от «формализма» и в 1930 году публикует статью «Памятник научной ошибке». Это было своего рода Галилеево отречение: Шкловский следовал принципу, сформулированному им еще в «Сентиментальном путешествии» и обыгрывающему библейскую притчу: «Как на суде Соломона, не будем требовать половинки ребенка, отдадим ребенка чужим, пусть живет!» Однако у власти стояли совсем не Соломоны, и компромисс не принес желаемого результата — он лишь повредил репутации Шкловского в кругу либеральных вольнодумцев.

«Несмотря на то, что живем мы плохо, мы живем правильно», — говорится в еще одном письме Тынянова Шкловскому. Действительно Тынянов счастливо нашел себя в исторической прозе, причем не только в романах, но и в произведениях малых жанров. Рассказ «Подпоручик Киж» — пример на редкость удачной творческой обработки исторического анекдота из павловской эпохи. Возникшая в результате

простой ошибки мнимая фигура офицера, сделавшего бурную карьеру в бумажно-бюрократической, как теперь бы сказали — «виртуальной», реальности, стала символической, а выражение «подпоручик Киж» вошло в русский язык. В рассказе «Малолетний Витушишников» иронически заострен мотив случайности, лежащей порой в основе больших исторических событий. При этом писатель избегает чересчур серьезной и однозначной «философии случая», которая, например, последовательно выражена в исторической беллетристике Марка Алданова. Для Тынянова случай все-таки не первопричина, а внешняя форма события. В том же «Малолетнем Витушишникове» обнажен механизм исторического мифотворчества: случайная встреча Николая I с вернопопданым подростком на наших глазах обрастает легендарными версиями. Без дидактического нажима автор внедряет в читательское сознание мысль о том, что истинная история открывается только тому, кто может смотреть на нее самостоятельно и непредубежденно, кто умеет критически подходить к любым источникам и свидетельствам.

Повесть «Восковая персона» — философское обобщение художественных раздумий Тынянова о русской истории. Она отчетливо перекликается с пушкинским «Медным всадником» — с той существенной разницей, что повествование о петровской эпохе автор начинает с предсмертной болезни императора. Тынянов сгущает трагические краски: образ Петра приобретает призрачный колорит, а одно из начинаний царя-реформатора жестоким образом преломляется в судьбах простых людей — солдат Михаил сдает своего брата-урода Якова в кунсткамеру в качестве музейного «монстра».

«Восковая персона» — своего рода гипербола трагического взгляда на историю. Этот взгляд исключает какую бы то ни было идеализацию и «верхов» и «низов», и власти и народа. И конечно же, мотив всеобщего предательства и доноительства, развернутый автором на материале XVIII столетия, имеет прямое отношение к веку двадцатому. Теперь, когда век этот стал достоянием истории, можно видеть, что все наши правители-реформаторы оказались в той или иной степени призраками, «восковыми персонами» — кто посмертно, а кто и при жизни.

История есть трагедия — к такому художественному итогу пришел Тынянов. Эта точка зрения не претендовала на статус абсолютной истины, но не приняв ее во внимание, не пережив вместе с писателем ощущение исторической безнадежности, невозможно идти дальше в осмыслении отечественной истории.

Шкловский тоже создает в 30-е годы ряд исторических книг — о русских литераторах XVIII века Матвее Комарове, Болотове, Чулкове и Левшине, о художнике Федотове и путешественнике Марко Поло. Написанные в энергичной манере эти книги все же не обладают той психологической глубиной, которая присуща тыняновской прозе. В дальнейшем героями биографических книг Шкловского становились Маяковский, Лев Толстой, Эйзенштейн. Каждый из этих персонажей был духовно близок автору, однако ни о ком из них в советских условиях с достаточной полнотой высказаться было невозможно, и барьер «внутренней цензуры» мешал свободному движению мысли.

Более цельными оказались теоретико-литературные книги Шкловского «Художественная проза. Размышления и разборы», «Тетива. О несходстве сходного», «Энергия заблуждения», наконец последняя книга — «О теории прозы» (1983), демонстративно повторяющая название книги того же автора 1925 года. «А все-таки она вертится!» — как бы заявил под конец жизни Галилей русского литературоведения, противопоставляя свой неистребимый «формализм» уже не столько советской идеологии, сколько бездушному, по его мнению, структурно-семиотическому методу, лишенному вдохновенного писательского начала.

Еще в 1929 году Борис Эйхенбаум написал о Шкловском, что он «относится к числу не настоящих, а будущих русских классиков». Тынянов, перебросивший, по словам того же Эйхенбаума, «принципиальный мост» между наукой и искусством, тоже работал с прицелом на будущее. В двадцатом веке эти писатели-мыслители были поняты лишь отчасти — в полной мере воспользоваться их открытиями предстоит литераторам и читателям наступившего столетия.

### Олеша и Каверин

Есть нечто общее в их происхождении и воспитании, в обстоятельствах литературного дебюта. Оба — выходцы из средней интеллигенции. Олеша вырос в семье обедневшего дворянина, служившего акцизным чиновником. Отец Каверина был военным музыкантом, капельмейстером полка. Оба получили дореволюционное среднее образование. Олеша окончил с золотой медалью Ришельевскую гимназию в Одессе, Каверин шесть лет проучился в гимназии родного Пскова и доучивался во время войны, в 1919 году, в московской средней школе. Оба учились в университетах. Правда, здесь сказалась разница в возрасте: Олеша до ухода в Красную Армию успел в Одессе окончить

только два курса юридического факультета, а более молодой Каверин окончил филфак Петроградского университета и параллельно — Институт восточных языков.

Оба начинали с сочинения лирических стихов. «Это была любительщина, стихи взволнованные, но непрофессиональные», — писал потом о своих первых опытах Олеша, продолжавший писать стихотворные фельетоны и в двадцатые годы. Каверину же решительно отсоветовал заниматься дальше стихотворством не кто иной, как Осип Мандельштам. Перейдя на прозу, молодой писатель отобрал свои лучшие стихотворения и «подарил» их автобиографичному герою романа «Скандалист, или Вечера на Васильевском острове» — студенту Ногину. Для Олеша и Каверина поэзия стала не профессией, а духовно-эстетическим ориентиром прозаических исканий. Оба преклонялись перед Блоком, оба встречались с Маяковским и находились под сильным впечатлением от его личности.

И Олеша, и Каверин формировались в кружковой атмосфере, где царил унаследованный от серебряного века дух художественного новаторства и творческого соревнования. Единомышленниками Олеша в Одессе были его товарищи по кружку «Зеленая лампа» Эдуард Багрицкий и Валентин Катаев, затем в Москве он работал в редакции газеты «Гудок» бок о бок с Бабелем, Булгаковым, Ильфом и Петровым. Каверин же в 1921 году стал одним из участников легендарной впоследствии петроградской литературной группы «Серрапионовы братья» — вместе с Фединым, Зощенко, Всеволодом Ивановым, Лунцем. В творческой судьбе как Олеша, так и Каверина, определенную роль сыграл ведущий идеолог и теоретик русского литературного авангарда Виктор Шкловский.

Чем жили тогда юные литераторы трех литературных столиц — Москвы, Питера, Одессы, о чем мечтали они, о чем спорили? Отнюдь не политика была для них на первом плане, а стремление к предельной реализации собственных талантов. «Праздничный, веселый, бесноватый, // С марсианской жаждою творить», — так говорил о себе один из «серрапионов», энергичный последователь Гумилева Николай Тихонов (увы, ставший потом скучным советским литчиновником). Эта характеристика применима ко многим молодым литераторам той поры. «Серрапионовы братья» открыто декларировали свою аполитичность и независимость от власти. Одаренные сотрудники «Гудка» с избыточной виртуозностью сочиняли газетную поденщину, вынашивая в душе смелые масштабные замыслы. И те и другие думали не о том, как описать происходящее кругом, а как сотворить особенный художественный мир, для каждого свой и неповторимый.

Именно такой тип жизненного и творческого поведения исследовал Блок в своей статье «Крушение гуманизма» (1919): «...Намечается новая роль личности, новая человеческая порода; цель движения — уже не этический, не политический, не гуманный человек, а *человек-артист*; он, и только он, будет способен *жадно жить и действовать* в открывшейся эпохе вихрей и бурь, в которую неудержимо устремилось человечество».

В философском смысле блоковские раздумья восходят к Ницше, к его идее «сверхчеловека» и «человека будущего». Вместе с тем идея «человека-артиста» опиралась на пушкинский идеал свободного искусства, определивший эстетику «серебряного века». Человеком-артистом ощущали себя и молодой Олеша, и молодой Каверин, всерьез примерявшийся к образу «русского денди» (еще одна культурная модель, описанная Блоком). И новую жизненную реальность эти творчески одержимые новобранцы русской музыки стремились осмыслить не с гражданских, не с этических, а с эстетических позиций.

Свою эстетическую платформу пыталась в ту пору обозначить и советская власть, метавшаяся между радикальной идеей «пролетарского искусства» и мещанским консерватизмом художественных вкусов, присущим почти всем большевистским лидерам. Так у коммунистических идеологов возникла невразумительная категория «нового человека», призванная примирить гуманистические постулаты с революционной жестокостью. В итоге встретились две утопии: творческая мечта о «человеке-артисте» и политическая установка на создание «нового человека» из старого «человеческого материала».

Но утопия в искусстве и утопия у власти — вещи совершенно разные. Художник, создавая свой выдуманный, «виртуальный» мир, в удачном случае обогащает житейскую реальность, в случае неудачи — рискует только самим собой. Та или иная доля утопичности, мечтательности присуща любому творческому процессу. Мечта о «человеке-артисте» отчасти сбылась: скажем, в жизнетворчестве и самого Блока, и Маяковского, Мейерхольда, Хармса — если иметь в виду необратимое влияние этих мастеров на художественный процесс XX века. Вместе с тем мечта обернулась горьким разочарованием — если иметь в виду трагические финалы судеб этих художников. Но такова уж природа творчества, требующая «полной гибели всерьез» даже в условиях нормального общественного быта.

Коммунистическая же утопия обернулась одним из главных исторических преступлений минувшего столетия, а идея создания «нового человека» послужила лишь демагогическим прикрытием для уничто-

жения миллионов реальных людей. Теперь это стало бесспорно очевидным, но в двадцатые годы советская риторика порой вступала в резонанс с романтическими творческими исканиями. Две утопии «рифмовались» друг с другом, и дебютировавшему тогда писательскому поколению понадобилась целая жизнь, чтобы в полной мере осознать страшную ошибку, совершенную страной.

«Человек-артист» и «новый человек» лицом к лицу встретились в романе Олеси «Зависть». В первой из этих ролей выступает молодой человек без определенных занятий Николай Кавалеров, во второй — директор треста пищевой промышленности, «великий колбасник» Андрей Бабичев. Без учета этого символического масштаба персонажи и их взаимоотношения просто непонятны. Откуда у Кавалерова претензия на исключительность? Автор наделил его собственной способностью видеть мир как волшебный сад метафор и говорить о нем поэтически взволнованным, выразительным языком. «Огромное небо с очертаниями Южной Америки стояло над городом». Так видит мир только художник. Здесь действует та же гармонизирующая система сравнений всего со всем, что и в рассказах Олеси — ну вот, скажем, в рассказе «Любовь»: «Леля достала из кулька абрикос, разорвала маленькие его ягодицы и выбросила косточку».

Логично ли это, типично ли? Но ведь перед нами модернистская картина мира, где иные, чем у реализма, законы обобщения, иные отношения автора и героя — граница между ними может быть размыта: сколько «своего» отдали классики русского модернизма персонажам: Набоков — Годунову-Чердынцеву, Булгаков — Мастеру, Пастернак — Юрию Живаго, даже Ильф и Петров — Остапу Бендеру! У этой системы своя логика и цель — пробудить Художника в каждом читателе. Артистическая часть души Кавалерова испытывает зависть вовсе не к благополучному Бабичеву, а к живой жизни с ее неисчерпаемым богатством. Художник-творец всегда преисполнен завистью к Творцу всего сущего — и это созидательное чувство прекрасно, сколь слабы и противоречивы ни были бы люди, носящие в себе Божью искру таланта.

Андрей Бабичев в свою очередь символизирует прагматизм, бездуховный расчет, грубый материализм «машинного» мышления. При всей своей бравости и уверенности он, как и Кавалеров, отмечен несовершенством, незавершенностью. В этом смысле они образуют нерасторжимую пару. Обратим внимание на то, что «Андрей Бабичев» — своего рода оксюморон, как «живой труп», поскольку «Андрей» по-гречески — «мужественный». «Бабистость» облика этого героя, кстати, пророчески отозвалась уже в наше время в антипатичной и не-



мужественной полноте ряда радикальных «реформаторов» с их беспощадным «монетаризмом».

Артистизм без мужества и достоинства так же бессилён, как мужество без артистизма и чувства прекрасного. Снижающим двойником обоих главных героев выступает Иван Бабичев — воплощение законченного цинизма и распада личности. Таков идейный «ствол» романа, осложнённый множеством сюжетно-образных ветвей, в которые читатель может всматриваться достаточно долго и с неизменным эстетическим удовольствием.

Другим путем пришел к теме «человека-артиста» Каверин. После своей ранней прихотливо-фантастичной новеллистики он стремился написать роман о живой современности, и непосредственной «натурой» для него послужил Виктор Шкловский. Роман «Скандалист, или Вечера на Васильевском острове» — широкое многоплановое произведение о петроградских филологах и литераторах, с предельной, порой документальной точностью воссоздающее духовную атмосферу конца двадцатых годов. Шкловский, «переименованный» в Виктора Некрылова, несмотря на весьма критическое отношение к нему автора, оказался в центре повествования в силу своей мощной духовно-интеллектуальной энергетики. Он вобрал в себя весь пафос «формализма» — научного направления, ставшего главным достижением не только русского, но и мирового литературоведения двадцатого века. Дух познания и дух творчества накрепко соединены и в этом герое, и в той уникальной духовной формации, которую он символизирует.

Несомненной идейной кульминацией романа является принципиальный спор между Некрыловым и его единомышленником — лингвистом Драгомановым. Приехавший из Москвы Некрылов пытается убедить своих скептически-антисоветски настроенных коллег в том, что и в условиях идеологического диктата можно продолжать серьезную работу: «Товарищи, нам есть еще о чем говорить! Не будем считать время по-разному. Оно вытеснило нас из науки в беллетристику. Оно слопало нас, как хотело. Не нужно отшучиваться. Нужно это давление времени использовать!» Драгоманов (в данном случае автор «передал» ему слова и мысли Юрия Тынянова) резко возражает: «Вы используете давление времени? Вы сидите там в Москве на дырявых стульях и делаете высокую литературу?»

В финале романа автор буквализует метафору «давление времени» в грустное суждение о герое: «Время право, что его раздавило». Но сказано это не категорически, а с сомнением, с интонацией полувопроси-

тельной. Реальную степень «давления времени» еще не мог измерить и предсказать никто.

Летом 1930 года в Москве, в квартире Мейерхольда, состоялся первый и, по всей видимости, единственный разговор Олеси и Каверина, который Каверин сорок лет спустя с замечательной прямоотой описал в очерке «Гоголь и Мейерхольд»: «Я шел к нему, чтобы рассказать, как Тынянов сказал мне (после вечера Юрия Карловича в Ленинграде): «Ты мог бы писать, как Олеша». Мне хотелось откровенно сознаться, что я позавидовал его «Зависти», хотя мне совсем несвойственно это чувство. Что банальность темы «Трех толстяков» бесследно исчезает потому, что они написаны ослепительно, с блеском, что он заставил даже неискушенного читателя смотреть на солнечный свет не мигая. Я хотел поздравить Олешу с блестящим началом...»

А что же Олеша? Он, подобно каверинскому Некрылову (и, естественно, его прототипу — Шкловскому), к простым и доверительным разговорам склонен не был. Артист в повседневной жизни, он сразу срезал собеседника остроумным и неотразимым вопросом.

« — Каверин, зачем вам писать? — лениво и серьезно спросил Олеша. — Ведь вы уже научились.

...Он открыл «Черновик человека» и процитировал несколько строк:

— Все это станция назначения,— сказал он.— А в прозе каждая строка должна быть станцией отправления. Но все равно вы научились. А как вы теперь будете писать?»

В этой сцене отчетливо видится глубокое различие двух творческих натур. Для Каверина важна определенность художественного результата («станция назначения»), для Олеси же существенна только свобода творческого процесса («станция отправления»). Каверин открыт навстречу разным людям, непохожим на него самого, он умеет заряжаться чужой творческой энергией, готов развиваться и отталкиваться от себя прежнего. Олеша же — эксцентричный эгоцентрик, нарциссически упивающийся своим мастерством, живущий и в письме и в обыденном поведении по законам однажды открытого и уже не подлежащего изменению яркого стиля. Для Олеси самоцель — зрительный образ, Каверин же после «Скандалиста» почувствовал вкус к психологически мотивированному сюжету.

Олеше в этом эпизоде тридцать один год, Каверину — двадцать восемь. А что произойдет с ними дальше?

Олеша не зря тогда сказал Каверину: «Так вы думаете, что это — начало? А я стараюсь убедить себя в том, что это не конец». Убедить ему

себя в этом не удалось, и после пьесы «Список благодеяний» (1931), где Олеша предпринял опыт «выяснения отношений» между интеллигенцией и революцией, он надолго отошел от активного творчества, занявшись журналистикой, критикой, документально-очерковыми рассказами, киносценариями. На первом съезде советских писателей в 1934 году Олеша выступил с речью, озаглавленной им «Возвращение молодости», где в последний раз попробовал вдохновенной риторикой связать свои творческие намерения с «требованиями времени»: «Я хочу создать тип молодого человека, наделив его лучшим из того, что было в моей молодости». Но все эти красивые слова уже не имели никакого смысла даже для самого писателя.

Власть его открыто не преследовала. Формула Олеша «писатели — инженеры человеческих душ» (по преданию, произнесенная на встрече писателей со Сталиным в доме Горького и еще в 1929 году намеченная в рассказе «Человеческий материал») даже стала на некоторое время любимым сталинским выражением. Но с середины тридцатых годов и вплоть до 1956 года лучшие вещи Олеша не переиздавались, он вынужден был кормиться случайными заработками. В пятидесятые годы на автора «Зависти», чудаковатого богомного старика, просяживающего целые дни в кафе «Националь», приходили посмотреть молодые литераторы. После смерти Олеша в 1960 году остались его фрагментарные записи, из которых Шкловский вместе с вдовой писателя О. Г. Суок составил книгу «Ни дня без строчки». Вышедшая в 1965 году, она открыла читателям Олешу как виртуозного эссеиста. На основе того же архива Виолетта Гудкова впоследствии составила фрагментарную «Книгу прощания», вышедшую к столетию со дня рождения писателя в 1999 году.

Участь Олеша до сих пор остается томительной загадкой. Сломил ли его то самое «давление времени» или он просто не мог вернуться к юности, питавшей его творчество, изнемог от бесплодной зависти к себе прежнему?

Писатель и публицист Аркадий Белинков, преклонявшийся перед Олешей как художником, написал большую книгу «Сдача и гибель советского интеллигента. Юрий Олеша». Натянутость ее концепции ощутима уже в нелогичном и стилистически неуклюжем названии. Советским интеллигентом Олеша не был, он принадлежал к литературной богеме, а это совсем иной тип менталитета и поведения. И, положив руку на сердце, ради того, чтобы оставить потомкам «Зависть» и «Трех толстяков», «Лиомпу» и «Любовь», право, стоило «сдаться и погибнуть», потерпеть фиаско в глазах идеологических ригористов — что с той, что с другой стороны.

Куда ближе к истине бескомпромиссный, но мудрый прозаик Борис Ямпольский, написавший: «Есть на свете люди — литературоведы, — которые пытаются выдать сейчас Олешу чуть ли не за эталон приспособленчества. Какая ужасная слепота и несправедливость! Да, он был раздавлен, да, в какие-то моменты жизни он тоже хотел втиснуться в кипящую вокруг него пеной жизнь, бормотал какие-то слова. Но он был высечен из цельного благородного камня, в нем не было ни капли, ни одного капилляра подлизы, карьериста, ему доступны были волшебные видения».

Каверин же после той знаменательной встречи написал еще за шесть десятилетий романы «Художник неизвестен», «Исполнение желаний», «Два капитана», «Открытая книга», «Двойной портрет», «После зеркала», множество повестей, рассказов, очерков, мемуарные книги «В старом доме», «Освещенные окна», «Эпилог». Заботился о творческом наследии своего друга и учителя — Тынянова, о котором за год до своей кончины (а умер он в 1989 году) выпустил (вместе с автором настоящей статьи) книгу «Новое зрение». Каверин всегда занимал мужественную и самостоятельную позицию, не боялся властей, защищал Солженицына и других опальных писателей. Был не только признан элитой, но и любим читателями. В общем, редкая для советского времени гармоничная литературная и человеческая судьба.

Как видим, писательские пути Олеси и Каверина сложились по-разному. Кто из них жил и творил «правильнее», что лучше — каверинское стабильное многописание или многолетняя творческая «забастовка» Олеси? Эти вопросы уже не очень существенны. Важно, что оба прозаика честно и выразительно передали ту драму, которую пришлось пережить в послереволюционное время людям «творческой складки» (так Пастернак определил своего героя Юрия Живаго, тоже человека-артиста, умершего на московской улице душным летом 1929 года). Важно, что беспощадное давление времени не смогло уничтожить тот творческий импульс, который отечественная культура пронесла через все жестокое столетие. И в наступившем двадцать первом веке несломленная русская словесность остается нашей главной надеждой. Удачно сказал о ней от имени многих своих сверстников Каверин: «Она существовала до моего появления, будет существовать после моей смерти. Для меня она, как целое, — необъятна, необходима и так же, как жизнь, не существовать не может». Что к этому можно добавить? Только одну из знаменитых фраз Олеси: «Да здравствует мир без меня!»

## ПОЭТИКА СКАНДАЛА

Весна 1982 года. Приближается 80-летний юбилей В. Каверина. Центральное телевидение готовит по этому большую передачу. Сценарий поручено составить Ольге Новиковой и мне, поскольку мы пишем о Каверине монографию (будет закончена через год и выйдет в 1986 году, за три года до кончины писателя). Съемки идут в Переделкине, Вениамин Александрович живо и неуклончиво отвечает на вопросы, «публичная» беседа почти не отличается от тех неформальных разговоров, что мы вели в этом доме в течение двух последних лет. И все-таки, чувствуем, не хватает чего-то — остроты, драматургических неожиданностей, скандальности, если угодно. Нужен еще один персонаж — тем более что и далеко ходить за ним не надо: дача Виктора Борисовича Шкловского тут неподалеку.

В 1928 году Каверин опубликовал свой первый роман — «Скандалист, или Вечера на Васильевском острове», где вывел Шкловского под именем филолога-«формалиста» Виктора Некрылова. Роман о «скандалисте» стал одним из самых впечатляющих литературных скандалов конца двадцатых — начала тридцатых годов. Шкловский тогда был очень обижен, и в течение более чем полувека Каверин предпочитал не говорить о реальной основе произведения, так сказать, открытым текстом. Даже в авторском предисловии к начавшему выходить в 1980 году восьмитомному собранию сочинений, там, где речь заходит о «Скандалисте», Шкловский осторожно назван «одним литератором, живым и остроумным, находившимся в расцвете дарования». Но ведь это же, что называется, секрет Полишинеля! Всякий уважающий себя филолог знает, «ху из ху» в «Скандалисте», а Мариэтта Чудакова и Евгений Тоддес уже опубликовали в «Альманахе библиофила» обстоятельную статью «Прототипы одного романа», основанную на архивных разысканиях, на беседах со Шкловским и с Кавериним. Не пора ли снять устаревшее табу и поведать всем в 1982 году о секретах года 1928-го? Тем

более что автор «Скандалиста» только что очень вкусно изобразил нам историю зарождения своего замысла:

— Мы сидели тогда у Тынянова, и я попытался вставить свое слово в разговор. Шкловский резко оборвал меня, сказав: «Если бы ты присутствовал при нашей беседе с Хлебниковым, то мы бы тебя просто не заметили». «Ах вот как! — ответил я. — Так я напишу про тебя роман». И дерзко сказал ему впервые «ты». Я был его учеником и прежде называл его, конечно, на «вы». К тому моменту я уже начинал писать роман, это была история студента, в которой чего-то не хватало. А после того разговора и ссоры с Виктором Борисовичем, когда я ввел его в сюжет под именем Некрылова, в роман как бы ворвался человек, и книга сразу стала светиться, стала живой для меня...

Заручившись согласием Каверина... Только потом осознали мы цену этого согласия: ведь у Вениамина Александровича уже имелся написанный «в стол» еще в 1973 году убийственно-саркастический очерк о Шкловском, названный словами персонажа — «Я поднимаю руку и сдаюсь». Таков заранее заготовленный последний выстрел в их литературной дуэли, и прозвучит он только в 1989 году, когда обоих дуэлянтов не будет в живых...

Итак, заручившись согласием Каверина, звоню Шкловскому и почтительно приглашаю его принять участие в беседе с автором «Скандалиста». Виктор Борисович мгновенно соглашается, что кажется даже удивительным. Не сразу понимаешь тактику настоящего скандалиста, тонко чередующего порывы гнева с притворной кротостью, умело манипулирующего своими «да» и «нет». Легкий, камерный скандалчик состоялся чуть позже, за день до назначенной съемки. Позвонив Шкловскому еще раз с целью уточнения и подтверждения, я вдругрываюсь на препятствие (кстати, изначальное значение слова «scandalum» — именно «преткновение»):

— А почему я, собственно, должен к нему ехать? Пусть он приезжает ко мне. Мне уже скоро девяносто. Венька, молодая собака, мог бы и понимать...

С претензий к «молодой собаке» начался разговор и в тот (по-своему исторический) день шестнадцатого марта, когда мы вместе с телевизионщиками подъехали к писательскому дому на улице Черняховского и поднялись в квартиру Шкловского. (Нет там пока мемориальной доски — ничего, появится! Как часто повторял Виктор Борисович: «Истина впереди».) Лучшим ответом на скандальность (вспомним уроки Достоевского) всегда было и будет смирение и простодушная откровенность в духе князя Мышкина. Таким путем я и пошел:

— Мне кажется, Каверин просто стесняется вас — точно так же, как пятьдесят-шестьдесят лет назад.

Кажется, ответ был сочтен удовлетворительным, и Виктор Борисович с женой Серафимой Густавовной начали готовиться к выезду. Я успел разглядеть в кабинете знаменитый портрет Шкловского работы Юрия Анненкова (оказывается, он цветной) и еще один, написанный маслом и прежде мне неизвестный. На вопрос об авторе Виктор Борисович ответил не без напряжения:

— Итальянская фамилия... А, да! Бруни... Единственный портрет с натуры.

Шофер Шкловских был уже наготове, и желтые «Жигули» были поданы к подъезду (то есть вопрос «ехать — не ехать» совсем не стоял). Они поехали впереди, а мы с телевизионщиками следом.

— Говорят, что ты на меня обижен за роман «Скандалист», — довольно театрально начал диалог Каверин, но Шкловский сразу порушил все наши сценарные заготовки:

— Нет, это ведь было так давно...

Зависает молчание, и хозяин дома переводит разговор на тему, важную для обоих. Это, конечно, Тынянов, с которым Каверин связан «двойными» родственными узами. (Тынянов был женат на сестре Каверина, а Каверин на сестре Юрия Николаевича — писательнице Лидии Николаевне Тыняновой.) Считая себя учеником Тынянова, Каверин постоянно хлопочет о судьбе его литературного и научного наследия. Шкловский же, как никто, понимает самую суть тыняновской научной концепции. Надолго пережив своего друга и единомышленника, он продолжает вести с ним метафизический диалог. Недаром одно из писем Шкловского к Каверину в семидесятые годы заканчивается словами: «Привет жене. Привет нашему вечному другу Тынянову».

Далее я привожу фрагмент разговора со стенографической точностью, поскольку косвенная речь привела бы к неизбежному искажению смысла. Перед нами, если угодно, постскрипtum к роману «Скандалист». Шкловский продолжает выразительно «скандалить», выясняя свои отношения с отечественной и мировой филологией начала 80-х годов двадцатого века.

*Каверин.* Если ты занимаешься теорией литературы, то должен знать, что двадцать восьмого мая на родине Юрия Николаевича состоятся такие Тыняновские чтения, на которые приедут очень крупные ученые...

*Шкловский.* Из Африки?

*Каверин.* Из Африки не приедут. Но из Новосибирска, из Саратова, из Риги приедут люди и будут разговаривать о его трудах, о нем самом...

*Шкловский.* Зачем так много ездить?

*Каверин.* Не так много. Приедут, наверное, человек двадцать пять, у нас не приглашаются второстепенные литературоведы, а только крупные. Лотман будет, Пугачев... Но очень жаль, что не будет тебя, хотя стгоряча ты однажды сказал: я поеду.

*Шкловский.* Лотмана я не люблю. Когда-то, чтобы отвлечь молодежь от политики, в гимназиях стали преподавать греческий язык. Но не было людей, которые знали бы греческий, и их везли из Германии, поэтому русский язык они знали плохо. Вот Лотман мне кажется человеком, привезенным из какой-то другой страны. Он любит иностранные слова и не очень точно представляет, что такое литература.

*Каверин.* Возможно, я не очень хорошо знаю его.

*Шкловский.* Он знаменитый, очень знаменитый человек, особенно на окраинах земного шара.

*Каверин.* Я мало читал его. Но научное направление, которое в 20-х годах придерживалось мнения о том, что главное — форма, оно, по-моему, не очень связано с тем, что делает Лотман.

*Шкловский.* Нет, это что-то другое совсем... *(после паузы)* Вот ты остался, я остался. Роман Якобсон уехал и там... Оба обидятся, но я скажу: он там залотмизи... залотманизировался. Это как дешевое дерево, которое сверху обклеено слоем ценного дерева. Это не приближает людей к искусству. Пишем ведь для человека, а не для... соседнего ученого...

Если говорить про старость, то мне через пять месяцев девяносто. Если говорить о здоровье, то я вот этой рукой за этот месяц написал сто страниц новой книги. И все потому, что мы были к себе безжалостны.

*Каверин.* Да, и это осталось.

*Шкловский.* Осталось. Гори, гори ясно, чтобы не погасло.

Разговор, как видим, пошел отнюдь не по юбилейным рельсам. Не скажу точно, насколько пригодился он для окончательного эфирного текста передачи, но припоминаю, как останкинский телережиссер, мильший Лев Яковлевич, попытался тогда вмешаться и направить беседу в надлежащее русло. Шкловский побагровел и во весь голос выкрикнул:

— Дорогой мальчик! Не учите нас разговаривать!

Это прозвучало тем более трогательно, что седовласому «мальчику» было сильно за шестьдесят. Нет, Шкловский не забывался, не впадал в беспамятство — он всегда умел разговаривать о самом главном



для себя, властно навязывая свои заветные идеи собеседникам. Тем более что научная тяжесть этих идей до сих пор остается неподъемной для большинства филологов.

Что здесь особенно важно? В отечественной и мировой гуманитарной науке принято считать, что грандиозные научные открытия и прозрения русских формалистов (Тынянова, Шкловского, Эйхенбаума) были подхвачены и развиты структурно-семиотической школой литературоведения (в России это прежде всего Юрий Лотман и его ученики). Есть такое «общее место»: структурализм принял эстафету от формализма. Подобные утверждения высказаны в научной литературе и по-русски, и по-английски, и по-немецки, и по-французски, — не станем утомлять читателя цитатами и библиографическими ссылками. И вот один из создателей формализма в едва ли не последнем своем публичном выступлении категорически отказывается считать Лотмана своим преемником. И честный Каверин, который сам в молодые годы был литературоведом («научным сотрудником первого разряда», что соответствует нынешнему кандидату наук), который присутствовал при рождении формализма, получал идеи Тынянова и Шкловского, так сказать, из первых рук, не может не согласиться, что формализм и структурализм — вещи по самой своей сути разные.

Кто прав — этот вопрос в науке всегда остается открытым. И сегодня любой мыслящий гуманитарий вправе делать собственный выбор между формализмом и структурализмом, между Шкловским и Лотманом. Но именно альтернативный выбор, а не эклектическую окрошку, в которой бестолково смешаны несовместимые традиции.

Формалисты опередили развитие мировой филологии как минимум на столетие. Вопросы, которые они поставили ребром, так и стоят на месте. Современная научная мысль как бы обтекает выстроенные еще в двадцатые годы плотины. Приведу для примера два принципиальных постулата молодого Шкловского:

«Литературное произведение есть чистая форма, оно есть не вещь, не материал, а отношение материалов. И как всякое отношение, это — отношение нулевого измерения. Поэтому безразличен масштаб произведения, арифметическое значение его числителя и знаменателя, важно их отношение. Шутливые, трагические, мировые комнатные произведения, противопоставления мира миру или кошки камню — равны между собой» (1922).

«Мысль в литературном произведении или такой же материал, как произносительная и звуковая сторона морфемы, или же инородное тело» (1924; в 1983 году для этого постулата сам Шкловский предложил

такой метафорический вариант: «Мысли в искусстве женятся или выходят замуж».

Двух этих пассажиров достаточно, чтобы считать сформулировавшего их человека гениальным теоретиком литературы. Это и кратко, и сложно, и просто, как эйнштейново  $e = mc^2$ . И это до сих пор не понято, не применено филологической наукой. И Лотман, и Лихачев, и Барт, и Деррида, да все, все, кто писал о литературе до самого конца XX века, так и не поднялись до видения мысли как материала. Что почтенная традиционная филология, что структурно-семиотическая школа с ее стремлением к точности, что кокетливые постмодернисты-постструктуралисты — все они исходят из доформалистского представления о мысли как содержании, обслуживаемом художественной формой. Наверное, для перехода к освоению и активному применению идей Шкловского и Тынянова необходим длительный «инкубационный» период, который должен, по моему ощущению, вот-вот завершиться.

Да, так вернемся к переделкинской встрече. Мне навсегда врезалась в память (и в душе отпечаталась) фраза Шкловского: «Пишем для человека, а не для соседнего ученого». Ведь можно о литературе писать для нормальных людей нормальными словами, не мороча читателя бесчисленными «оппозициями», «архетипами» и «хронотопами» (употребляемыми чаще всего «не по делу», для декоративной научности). Да и современная «высоколобая» художественная проза так оторвалась от читателя, что справиться с ней могут только критики-грамотеи. Писать для человека... То есть для неограниченного читателя, для всякого, кто захочет быть твоим собеседником (включая сюда и ученую публику, и «простых» людей). Так я понимаю завещание Шкловского, адресованное наступившему двадцать первому веку. И для этого потребуется особенная смелость простоты — не меньшая, чем смелость сложности, присущая авангарду века двадцатого.

Будучи коллегой Шкловского по специальности «теория литературы», я не упустил возможности спросить у него, чем сегодня, по его мнению, должна в первую очередь заниматься литературная теория. Он ответил — и притом не мне одному, а всей филологической науке:

— Прежде всего тем, что ей самой, теории, интересно. Мы не знаем, где хорошо, где плохо. Заниматься тем, что хорошо для вас, и не надо бояться. А оправдываться — знаете, как у нас говорили? Оправдываться будете в участке.

Закончить рассказ о том дне, пожалуй, стоит фразой, которую Шкловский адресовал не только десятку людей, собравшихся тогда в

каверинском кабинете, а всем, кто и тогда, и теперь связывает свои мечты с творческой деятельностью:

— Если вы собираетесь заниматься искусством, знайте: будут большие неприятности.

И литературный скандал как таковой — это способ защиты от неизбежных для художника и мыслителя неприятностей. Кто был первым скандалистом в истории мировой культуры? Может быть, философ-киник Диоген, бросивший вызов афинскому «истеблишменту», заслуживший у сограждан прозвища «взбесившийся Сократ» и «Собака», поселившийся в пресловутой бочке — прообразе будущих богемных чердаков и подвалов, будущего «андеграунда»? А может быть, и сам Сократ, вполне сознательно нарывавшийся на политический скандал, известно чем завершившийся.

Слово «скандал» чрезвычайно многозначно, оно обросло множеством смысловых оттенков во всех содержащих его европейских языках (кстати, прославленная комедия Шеридана «Школа злословия» в оригинале называется «The School for Scandal»). Важно отличать бытовой скандал, обусловленный простой человеческой вздорностью, от высокого скандала как категории культурно-исторической.

Само становление русской словесности происходило в атмосфере бурных споров, зачастую сопровождавшихся переходом на «личности». Отнюдь не отличалась «политкорректностью» полемика Сумарокова с Ломоносовым, а затем и борьба «Арзамаса» с «Беседой». «Литературные скандалы пушкинской эпохи» — так называется вышедшая в 2000 году монография Олега Проскурина. Когда-нибудь еще появится полная история русского литературного скандала, где найдут отражение и столкновение Достоевского с Тургеневым, и дружба-вражда Блока с Андреем Белым, и встреча-«невстреча» Ахматовой с Цветаевой, и многое-многое другое...

В нашем случае уместно обратиться к литературному поведению футуристов, с которыми Шкловский был связан более чем тесно: есть даже одна фотография, на которой Маяковский и Шкловский сидят на морском пляже, прижавшись друг к другу голыми спинами. Вот что рассказывала о прославленном поэте актриса Л. С. Панкратова (Ильяшенко), исполнительница роли Незнакомки в знаменитом спектакле Мейерхольда по пьесе Блока: «Маяковский, как вы знаете, ходил тогда в желтой кофте. Зачем? Я как-то его об этом спросила. Для чего футуристы так странно одеваются? Даже если и в костюмы, то у одного морковка торчит из кармана, у другого какой-нибудь зигзаг на лице нарисован... «В этом,— сказал Маяковский,— есть глубокий смысл. Что

происходит, когда на эстраде появляется футурист? Свист, шум, крики. Надо обладать силой воли, чтобы такое выдержать. Это — воспитание воли»<sup>1</sup>.

Воспитание воли... Формула, близкая к стилистике Каверина, он вполне мог бы назвать так свой роман. А название «Скандалист», безусловно, опиралось на тот содержательный контекст, который этому слову сопутствовал в двадцатые годы. Во многом этот контекст был сформирован жизнетворчеством Сергея Есенина, сделавшим слова «поэт» и «скандалист» почти синонимами. «Скандал» по-есенински — это неприятие обыденности, это построение жизни по законам лирики. Еще один синоним для слова «скандалист» мы находим у Блока в его знаменитой статье «Крушение гуманизма» (1919): «...Намечается новая роль личности, новая человеческая порода; цель движения — уже не этический, не политический, не гуманный человек, а человек-артист; он, и только он, будет способен *жадно жить и действовать* в открывшейся эпохе вихрей и бурь, в которую неудержимо устремилось человечество». В философском смысле блоковские раздумья восходят к Ницше, к его идее «сверхчеловека» и «человека будущего». Вместе с тем идея «человека-артиста» опиралась на пушкинский идеал свободного искусства, определивший эстетику русского модернизма и авангарда.

«Человек-артист» — вот самое точное определение для той модели творческого поведения, которую персонифицирует главный герой «Скандалиста» Виктор Некрылов. При всем портретном, порой фотографическом и цитатном сходстве с Шкловским это все-таки художественный персонаж, не сводимый полностью к конкретному прототипу. Каверин постоянно подвергает своего героя испытанию иронией и вместе с тем честно видит его человеческую, научную и творческую незаурядность. Такое «раздвоение» и помогло создать фигуру стереоскопическую, отражающую и силу, и слабость русского интеллигента творческой складки в советских условиях двадцатых годов.

Спор Каверина со Шкловским продолжился на десятилетия. Теперь, когда нам, что называется, «до последних мгновений» известны судьбы и обоих писателей, и множества их современников, и самой советской власти, активно вторгавшейся в творческие вопросы, мы можем заметить, что «скандальное» поведение нередко становилось способом противостоять «давлению времени» или во всяком случае приемом защиты от властно-цензурной твердыни. Переубедить в чем-либо монолитный режим и его циничных служителей было заведомо невоз-

<sup>1</sup> Бахнов Л. Лечу к Незнакомке. — «Литературное обозрение». 1980. № 9. С. 106–107.

можно, но иногда по конкретным вопросам удавалось переиграть всемогущего противника, действуя театрально, артистически. Так, и Каверин в определенные моменты бывал скандалистом. Иначе как скандальной невозможно назвать его речь на втором писательском съезде 1954 года, когда он, не сообразуясь ни с какой конъюнктурой, заговорил о свободе творчества и призвал вернуть читателям произведения Булгакова и Тынянова. А выступив в защиту Солженицына, он обратился со скандальным личным письмом к бывшему другу, а впоследствии литературному начальнику Константину Федину, руководившему травлей опального писателя. Это самые известные «скандалы» Каверина, а сколько их приходилось ему учинять, воюя с цензурой, «пробивая» публикации Тынянова и Заболоцкого!

Вот один только пример. Каверин, возмущенный очередными цензурными придирками, отправился на прием к главной редакторше издательства «Советский писатель» Карповой. Но выступать в роли просителя, допущенного до аудиенции, он не хотел. «И тогда, — рассказывал Каверин, — я вошел в «предбанник» и строго потребовал от секретарши: «Вызовите мне сюда Карпову!» И, не заходя в кабинет, стоя около стола секретарши, с этой начальницей разговаривал».

Такого рода скандалы были отнюдь не бесполезны. Они приближали падение цензуры, состоявшееся через год после кончины Каверина.

Скандал выводит наружу глубокие внутренние противоречия литературного развития. Это индикатор, это градусник духовно-эстетической температуры. Вспомним вторую половину восьмидесятых годов минувшего века. Крушение официальной, «государственной» литературы, возвращение забытых имен и запрещенных текстов, сшибка «истеблишмента» и «андеграунда» — все это сопровождалось множеством больших и малых скандалов, многие из которых еще придется вспомнить и доосмыслить. Так, эпистолярный спор Натана Эйдельмана и Виктора Астафьева, показавшийся было досадным недоразумением, затронул весьма глубокие противоречия общественного сознания, которые дают о себе знать вновь и вновь — например, в книге Александра Солженицына «Двести лет вместе». Остались и другие неоконченные споры.

А вот девяностые годы оказались слишком ровными и спокойными. Почти не было запомнившихся литературных «драчек», а в результате сама словесность наша съехала на периферию общественного сознания, разделившись на молчаливо потребляемое толпой масскультовое чтение и малочитабельную «академическую» прозу. А уж мало-мальски скандального поэта теперь днем с огнем не сыщешь. Жалкое впечатле-

ние производят попытки симулировать скандал, не совершив при этом ни одного рискованного поступка, не заявив ни одной оригинальной идеи. Те, кто сегодня сами именуют себя «скандалистами», на поверку оказываются элементарными самозванцами. Нет, чтобы именоваться таким же громким словом, как Есенин и Шкловский, нужно иметь соответствующую судьбу.

Начало двадцать первого века ознаменовалось некоторыми скандальными залпами. Совершенно неожиданно элитарно-экспериментальная проза Владимира Сорокина, чьи шоковые приемы адресованы довольно узкому кругу знатоков-эстетов, нарвалась на угрожающее обвинение в «порнографии», а произведения писателя подвергли пародийному аутодафе. Кажется, политически-юридическая сторона этого инцидента потихоньку сошла на нет, но вопрос о пределах этически «дозволенного» в литературе остается крайне актуальным.

Другой скандал связан с именем Эдуарда Лимонова, затеявшего опасную политическую игру и оказавшегося в заточении по сути дела добровольном. Идеиные установки Лимонова едва ли приемлемы для цивилизованного сознания, но его отчаянный жест все-таки звучит как упрек современной литературе, которая, стремясь к свободе от политики, прониклась полной социальной индифферентностью и утратила контакт с читателем.

Новые скандалы неизбежны — как неизбежны новые дожди и грозы. Конечно, лучше, чтобы «большие неприятности» не инициировались властью, чтобы общество не проявляло эстетической глухоты и было великодушно к тем неуступчивым «скандалистам», что, рискуя своей репутацией, торят неведомые творческие пути. А вот конфликты на уровне «личность и личность» — это благотворные (хотя и болезненные) «добрые ссоры», которые в искусстве всегда ценнее «худого мира» чинных славословий и взаимных комплиментов. Дадим еще раз слово Виктору Борисовичу Шкловскому. Говоря о тыняновской модели литературной эволюции, он разъяснял ее с предельной простотой и доходчивостью:

— Думают, что в искусстве одно явление порождает другое. А на самом деле они — сталкиваются, — тут Шкловский для наглядности ударял кулаками друг о друга. — Искра от этого столкновения — и есть новое искусство.

# КЛАССИК БУЛАТ ОКУДЖАВА

## 1. Место Окуджавы в ряду русских поэтических классиков

**Ч**то такое «классика» и кто такие «классики»? До сих пор «классикой» считалась литература прошлого, предыдущего века. В пушкинское время «классиками» называли тех, кого мы сегодня именуем классицистами; с начала XX столетия «классикой» стал девятнадцатый век. Можно, однако, заметить, что данная закономерность вскоре претерпевает некоторую трансформацию. Понятие «классика» начинает включать в себя непреходящие ценности сразу двух веков — девятнадцатого и двадцатого. В общественно-культурном сознании выстраивается единый ряд, где вместе с Пушкиным, Тютчевым, Лермонтовым, Некрасовым на равных представлены Блок, Ахматова, Пастернак, Мандельштам. Может быть, сюда войдет и кто-то из поэтов последней трети двадцатого столетия. Недаром сейчас идет процесс составления всякого рода списков крупнейших поэтических имен, заветных «десяток» и прочих «рейтингов» — это, конечно, культурологическая игра, но она не лишена и доли серьезного смысла.

«Классика» — понятие по неизбежности иерархическое, и вполне можно понять тех, кому претит схематическое деление писателей на первый, второй и третий ряды, основанное нередко на внешнеэстетических соображениях. Но у такого деления есть жизненно-утилитарное обоснование: в прагматическом аспекте «классик» — это тот, чьи произведения текстуально изучаются в высшей и средней школе, кому посвящаются отдельные главы в учебниках. Для присутствия в этом ряду творческая уникальность является условием необходимым, но отнюдь не достаточным: такие вполне неповторимые таланты, как, к примеру, Ксения Некрасова или Николай Глазков, сюда не впишутся. Счет первоклассных мастеров в русской поэзии двадцатого века идет, как это ни грубо прозвучит, на десятки, и «классики» — своеобразные делегаты, представляющие всю поэзию в первом приближении.

Уже сейчас можно констатировать, что в первой половине XX века русская литература произвела нетленных ценностей гораздо больше, чем во второй. Почти все места поэтических классиков «расхватили» первостатейные мастера русского модернизма: Анненский, Блок, Хлебников, Ахматова, Пастернак, Мандельштам, Цветаева, Есенин, Маяковский, Заболоцкий. Даже такие крупные фигуры, как Сологуб, Кузмин, Гумилев, Ходасевич, остаются под вопросом, поскольку программы и учебники не резиновые. Что уж говорить о наших современниках... Им достанется от силы два-три места. Одно из них сегодняшней эстетической конъюнктурой закреплено пока за Иосифом Бродским. Что ж, как крупнейший представитель русского поэтического постмодернизма он имеет на это право (замечу только, что данная художественная система может в будущем подвергнуться значительной переоценке и просто уценке). В любом случае придание Бродскому статуса «единственного» классика второй половины столетия было бы несправедливым и односторонним решением. Нужно обозначить противоположный полюс.

И здесь без Окуджавы обойтись не удастся. Это с моей стороны и страстное пожелание, и довольно хладнокровный, уверенный прогноз. Поэзия Окуджавы обладает и той полнотой социально-исторического контекста, которой нет у эгоцентрически-элегичного Бродского, и разнообразием приемов, и той смелостью в обращении со словом, которая у нобелевского лауреата была скорее декларацией («Песнь есть форма лингвистического неповиновения»), чем творческой практикой.

В гипотетическом классическом ряду Окуджава оказывается наиболее полномочным представителем по крайней мере трех крупных историко-поэтических контекстов. Первый — это военное поколение: Слуцкий, Самойлов, Левитанский и др. Второй — модернисты-шестидесятники: Ахмадулина, Вознесенский, Евтушенко, Мориц. Третий — авторская песня: Высоцкий, Галич, Ким, Новелла Матвеева (называю тех бардов, которых Окуджава в своих устных высказываниях относил к истинной поэзии). Второй такой фигуры, объединяющей эти три контекста, просто нет.

При этом я вовсе не хочу устанавливать каких-то ненужных мифов. Скажем, в учебном пособии «История русской литературы XX века (20–90-е годы). Основные имена», выпущенном в 1998 году филологическим факультетом МГУ, поэзия второй половины столетия представлена двумя именами — Высоцкого и Бродского. Как высоцковед меня это чрезвычайно радует, но отсутствие здесь Окуджавы ведет к утрате той контекстуальности, о которой шла речь. В аспекте учебно-прагматическом Окуджава оказывается необходимым.



Наконец, причастность того или иного поэта к «классике» обуславливается еще и степенью его легендарности. Легендарность Окуджавы особого рода, она носит не столько биографический, сколько лингво-поэтический характер. Слова «Булат» и «Окуджава» стали фактами русского языка в такой же степени, как слова «Пушкин», «Блок», «Ахматова».

Вслед за всеми внешне репутационными соображениями встает вопрос о внутренних связях творчества Окуджавы с поэтическими системами его «соседей» по классическому ряду — от Пушкина до, условно говоря, Бродского. Это предмет очень большого исследования, пока же хочется наметить самые принципы подхода к нему. Мне кажется, что здесь стоит идти не от нравственно-философских интерпретаций отдельных произведений и не от сопоставления «красивых» цитат. Афористичность Окуджавы, легендарность его строк и оборотов провоцирует на легкодоступное сопряжение с цитатами из других классиков, когда из Пушкина, скажем, берется: «Друзья мои, прекрасен наш союз...», а из Окуджавы — «Поднявший меч на наш союз...», затем слово «союз» в обеих цитатах выделяется курсивом, после чего автор курсива гордо констатирует обнаружение «интертекста» или патетически суждает о «традиции».

Реальные связи, думается, пролегают гораздо глубже, на уровне поэтики, на уровне системы приемов. Ключевой проблемой здесь может оказаться историческое взаимодействие стиха и прозы. Для русской поэзии чрезвычайно плодотворными и эволюционно значимыми были три решительных прозаизации стиха: пушкинская, некрасовская и авангардно-футуристическая. Полагаю, что четвертая прозаизация была осуществлена в русле песенной поэзии — и притом по-разному — тремя поэтами: Окуджавой, Высоцким и Галичем. В известном стихотворении Маяковского, написанном к пушкинскому юбилею в 1924 году, как известно, посредством алфавитной игры («вы на Пе, /а я /на эМ») выстраивается ряд «Пушкин — Некрасов — Маяковский». По-своему символично, что как раз в то время, когда Маяковский задал Пушкину вопрос: «Кто меж нами?/с кем велите знатья?», в Москве родился поэт «на букву О», которому было суждено вписаться в ряд обновителей стихового слова за счет ресурсов обыденно-прозаической речи.

Поэтика Окуджавы — это поэтика *гармонизированного сдвига* на всех уровнях: стиховом, словесном, семантическом. Поэтому при поисках связей между Окуджавой и другими классиками приходится иметь в виду возможные переключки и с системами «мотивированными» (Блок) и с системами «немотивированными» (Маяковский). Мне

уже приходилось писать о двойном сдвиге в строке «От любви твоей вовсе не излечишься», где неканоническая форма «любви» (вместо «любови») восходит к блоковскому «И любви цыганской короче», а семантический сдвиг «любви твоей» (вместо «любви к тебе» соотносим со стихотворением Маяковского «Лиличка!» («...а у любви твоей и плачем не вымолишь отдых»). Глубокая эмоционально-поэтическая мотивированность таких образов-символов, как Вера, Надежда, Любовь, достигнута у Окуджавы непростым путем парадоксальных трансформаций: Надежда побывала и довольно загадочным «грустным машинистом» «по фамилии Чернова», приказывающей «каждому мужчине», «чтобы ноги — в сапоги, а сапоги — под седлами» и Надей-Наденькой, которая непостижимым образом управляет сразу и автобусом, и конями. Любовь поначалу предстала в облике Любы со взятой напрокат брошкой и т. п.

Говоря о «классичности» Окуджавы, нельзя не иметь в виду его глубокую причастность к контексту русского поэтического модернизма, осознавать, что ставшие «народными» крылатые слова и выражения «дежурный по апрелю», «надежды маленький оркестрик под управлением любви», «ваше благородие, госпожа разлука» — результаты смелых, миметически не мотивированных творческих трансформаций.

На исходе столетия и тысячелетия особенно ясно становится, что подлинная причастность к классике достигается не цитатным начетничеством, не пародийно-ироническими спекуляциями с филологически-снобистским оттенком, а глубиной и органичностью новаторского поиска. Читая вялые постмодернистские коллажи Тимура Кибирова («О доблестях, о подвигах, о славе / КПСС на горестной земле, /о Лигачеве и об Окуджаве...»), я отчетливо вижу, как четыре действующих лица этого пассажа делятся на две пары: Кибиров с Лигачевым остаются в нынешнем текущем моменте, а Блок с Окуджавой переходят в третье тысячелетие. Это утверждение хочется подкрепить примером ненадуманной, вполне прозрачной переклички «Блок — Окуджава», релевантной независимо от того, была ли она осознанной. Вспомним блоковское восьмистишие 1909 года:

Кольцо существованья тесно:  
Как все пути приводят в Рим,  
Так нам заранее известно,  
Что всё мы рабски повторим.

И мне, как всем, все тот же жребий  
Мерещится в грядущей мгле:

Опять — любить Ее на небе  
И изменить ей на земле.

Затем вспомним финал «Песенки кавалергарда» (1975):

Крест деревянный иль чугунный  
Назначен нам в грядущей мгле...  
Не обещайте деве юной  
Любови вечной на земле.

Едва ли нуждается в комментарии этот пример не «рабского повторения», а свободного поэтического диалога двух классиков *sub specie aeternitatis*.

## 2. Песни и «перепесни». *Окуджава и пародия*

На первый взгляд, каждый знает, что такое пародия. Но только на первый. На самом деле по поводу веселого и популярного жанра существует множество предрассудков — как в массовом сознании, так и в сознании культурном. Отнюдь не все отличают пародию как литературный жанр от эстрадно-развлекательных имитаций и знают, что «пародисты» — это не только блистающие на телеэкране Михаил Грушевский или Максим Галкин, но и многочисленные литераторы, создающие письменные тексты, предназначенные для чтения. Сравнительно узкому кругу известны сегодня имена, допустим, Александра Измайлова и Александра Архангельского, а уж о том, что пародистами порой выступали Пушкин, Некрасов, Достоевский, Блок и Куприн, хорошо помнят только специалисты. Не всякий ныне разумеет разницу между пародией и эпиграммой, невдомек многим, что пародия может выражать не только хулу и поношение, но также и особого рода комическое одобрение. История взаимоотношений Окуджавы с данным жанром немало проясняет и в судьбе поэта, и в сущности пародии как таковой.

Главный парадокс этого историко-литературного сюжета заключается в том, что поэзия Окуджавы, вызвавшая немалую по количеству текстов пародийную реакцию, не подверглась при этом прямым пародийным нападкам. Пародия — это по преимуществу форма литературной критики, и в советских условиях пародирование не раз оборачивалось догматической «проработкой» вольнодумных и «неуправляемых» писателей. Но, обращаясь к пародиям на Окуджаву, опубликованным в шестидесятые годы, мы не находим там ничего подобного статьям Лисочкина и Куняева. Наоборот, в пародийном дис-

курсе этих лет складывается образ Окуджавы как живого классика, как прославленного поэта с неповторимым голосом и узнаваемым стилем.

Вот пародия Л. Лазарева, Ст. Рассадина и Б. Сарнова, опубликованная сначала в «Вопросах литературы» (1964, № 8), а затем включенная в сборник этих трех авторов «Липовые аллеи» (1966). Она входила в цикл «Стрекоза и муравей» и, соответственно, написана на этот шуточный сюжет:

Тень стрекозы мелькнет в окне,  
И я замру в тревоге.  
Да неужели вы ко мне?  
Не стойте ж на пороге.

О, ваш приход, как дымоход,  
Он так огнеопасен!  
Я муравей, но я не тот,  
Что вам знаком из басен.

Я не запру своих дверей,  
В беде вас не покину.  
Замоскворецкий муравей  
Нашел свою богиню.

Нет, нам не жить в моем доме  
За прочными замками.  
А почему? А потому!  
Я сам иду за вами.

— Идешь? Иди! Держи! Лови!  
А мы уже в дороге,  
Счастливые, как муравьи,  
Свободные, как боги.

Нам под любым листком — еда.  
Нам каждый пень — подушка.  
Вы все — сюда, а мы — туда!  
Замку цена — полушка.

Здесь не приходится говорить о какой-либо отрицательной направленности. И субъективной: все три автора — критики и литературоведы, высоко оценивающие творчество Окуджавы, связанные с ним дружескими отношениями. И объективной: пародия соединяет ритмы и мотивы «Песенки об открытой двери», «Бумажного солдата» и песни «Мне нужно на кого-нибудь молиться» под знаком не разрушительным, а созидательным. Некоторая гиперболичность, легкая ироничность по адресу романтического лирического героя служит задаче не ос-

меняния, а подчеркивания характерных особенностей. Такая пародия подобна не карикатуре, а дружескому шаржу.

В 1966 году в тех же «Вопросах литературы» (№ 7) появляется статья Э. Паперной и А. Финкеля «Как создавался „Парнас дыбом“, сопровождаемая несколькими пародиями на современных авторов. Э. Паперная, разрабатывавшая в знаменитом пародийно-филологическом сборнике тему «У попа была собака...», представила вариацию в стиле Окуджавы:

Стояла во дворе хибарка,  
В хибарке поп Харламов жил,  
А у попа была овчарка,  
И он ее, как водится, любил...

Дальше цитировать, пожалуй, не стоит, поскольку пародия по своему качеству не принадлежит к лучшим образцам «Парнаса дыбом», но важно учесть здесь специфику культурного кода: Окуджава вошел в цикл «Собаки» вслед за представленными там ранее Шекспиром, Некрасовым, Бунинным, Гумилевым, Ахматовой, Заболоцким... В пополненном виде «Парнас дыбом» Л. Г. Фризману удалось издать только в 1989 году, когда уже все трое пародистов ушли из жизни, но для элитарных читателей-филологов, ценивших как святыни харьковские сборнички 1925 и 1927 года включение Окуджавы в столь престижный контекст в 1966 году значило немало.

Дружелюбная пародия обычно строится по бурлескному способу («низкий» сюжет «высоким» стилем). Юрий Левитанский с 1963 года печатал в «Дне поэзии» пародии на близких ему поэтов, излагая их стилями сюжет «Вышел зайчик погулять» (в 1978 году эти пародии составили сборник «Сюжет с вариантами»). «Вариант Окуджавы» впервые появился в названном альманахе в 1969 году и назывался «Прощание с Ленькой Зайцевым». Приведем две строфы из этой пародии:

Словно бы на зависть грустным арбатским мальчикам,  
арбатские девочки, безнадежно влюбясь,  
Леньку Зайцева называли ласково зайчиком –  
Ваше высочество, говорили,

и просто князь.

.....  
А они в него корочкой, извините, поджаристой,  
пирогом с грибами – в семейный, извините, круг.  
А он на плечо шарманочку –

и пожалуйста,

потому что шофер в автобусе –

его лучший друг.

Пожалуй, это лучшая из пародий на Окуджаву (сам пародируемый автор похвально отзывался о ней). Левитанский смело трансформирует ритмику, пользуясь разговорно-тоническим стихом, не ложащимся ни на одну из песенных мелодий. И все-таки это произведение не принадлежит к таким шедеврам, как например, пародия того же автора на Б. Ахмадулину «Царевич» («О ряд от единицы до пяти...»). Не хватает гиперболизма в воссоздании образной структуры: слишком многое воспроизведено по принципу «один к одному». Немного мешает и «за-ячья» тема: фамилия героя явно «не работает». Как известно из устного рассказа Окуджавы, фамилию «Королев» и прозвище «Король» он дал, романтизируя прототипа по фамилии Гаврилов, а тут вместо этого ключевого образа песни — нейтрально-будничное «Зайцев». Точно так же, как трансформация «копейки» в «полушку» у Л. Лазарева, Ст. Рассадина и Б. Сарнова не создает нового образного эффекта. Трудно оказалось пародийно воспроизводить стиль Окуджавы — даже тем, кто любил поэта и глубоко понимал его произведения...

Огромная популярность Окуджавы подталкивала многих пародистов на нетворческую эксплуатацию его ритмов, сюжетов и образов. Еще в 1964 году З. С. Паперный в памфлете «Как это делается» давал иронические рекомендации по сочинению пародий на тему «серенького козлика»:

«Булат Окуджава — это, конечно, что-то напевное:

Из окон козликом дохнуло сереньким,  
А также бабушкой пахнуло вдруг.  
И вот уж рожек нет,  
И вот уж ножек нет,  
Козел угробился, мой лучший друг.

А волки дикие блестят глазищами,  
Грозят когтищами. Ну и дела!  
Ах, бабка-бабушка, напрасно ищешь ты.  
Напрасно свищешь ты свово козла».

Это, так сказать, «парапародия», пародия на пародистов. Здесь З. Паперный пророчески предсказал стандарт вяло-подражательных пародий на Окуджаву, причем на много лет вперед. Если друзья и единомышленники Окуджавы, пародисты из его литературного круга шли в основном бурлескным путем, то унылые пародийные ремесленники (особенно из националистического лагеря) строили свои подражания по трагестийной модели («высокий» сюжет «низким» стилем). Так, в

весьма неровном по составу и качеству сборнике 1990 года «Парнасские страдания» (составители Н. Старшинов и Г. Красников) находим принадлежащий П. Сурову целый цикл из пяти вариаций, нудно развивающий все ту же тему попа и собаки. Достаточно привести последнюю:

Убиенную суку в холодную землю зарю,  
Королевские детские датские капли приму.  
И заплачет король, и откажется кушать второе.  
На поминки Арбат соберется в аббатском дому.

Напишу золотые слова на табличках фанерных --  
Что она героически пала в неравном бою...  
Бах и Моцарт Шопена опять заиграют на нервах,  
И заслушаюсь я, и участливо им подпою.

Здесь не выудишь никакой критической «концепции», ни какой-либо мысли вообще. Зачем писались такие однообразные, абсолютно предсказуемые пародии? Чтобы получить некоторый процент с популярности поэта и его песен. Ведь в приведенном примере если и есть какая-то энергия, то она полностью продуцируется мелодией «Виноградной косточки». И таких примеров можно привести множество. Причем сама многочисленность пародийных поделок работала на репутацию Окуджавы: ему пытаются подражать, а не получается. Поэзия Окуджавы постепенно осознавалась как непокоренная пародистами вершина. Сам поэт хладнокровно-снисходительно наблюдал за этим процессом.

В отечественной пародии 60-80-х годов существовали две полярные творческие тенденции. «Школа Левитанского» стремилась комически изображать стиль, осваивать художественный мир каждого поэта как целое: таким способом пародировали Окуджаву В. Волин, Ф. Ефимов, А. Пьянов, В. Рубанович, П. Хмара. «Школа Александра Иванова» шла по пути выдергивания отдельных цитат и долгого их обыгрывания. Примечательно, что «ивановцы» Окуджаву, в общем, не трогали, а сам «основоположник» данной тенденции именно в случае с Окуджавой, что называется, поступился своими принципами. Начав с довольно плоской эпиграммы («Читатель наш рожден был хватом, //Да жаль его: сражен Булатом...»), Александр Иванов затем сложил пять пародий, выполненных не в собственной ему фельетонно-эпиграмматической манере, а в сдержанно-ироничной тональности, напоминающей систему Левитанского. Наибольшую известность из пародий Иванова приобрела «Песня об отсутствии присутствия»:







Еще одну автопародию Окуджава написал в 1993 году. Она называется «Песенка о народном депутате» и опирается на «Песенку веселого солдата» (1960–1961). В строго терминологическом смысле — это пародическое использование, или «перепев». Так назывался жанр конца XVIII — начала XX века, когда для фельетона или памфлета использовался широко известный классический шедевр (Ломоносова, Пушкина, Лермонтова). Окуджава 1993 года использовал самого себя как классика — он имел на это все основания.

Стихия самопародирования, непринужденного «перепевания» собственных шедевров была свойственна повседневному поведению поэта. Из мемуарной повести А. Е. Крылова «Мои воспоминания об Окуджаве, или Как я стал агентом КГБ» (2005) мы узнаем, например, как, снимаясь у телережиссера по фамилии Виноградов и предвидя непростую судьбу фильма, Окуджава шутя напевал: «Виноградова косточки в теплую землю зарою...»

В целом же можно сказать, что все пародии на Окуджаву являются свидетельствами эпохи, документами, отражающими восприятие творчества поэта современниками. Иногда пародии удается продемонстрировать основной прием поэта, раскрыть его тайну. В случае с Окуджавой этого не произошло. Что ж, нельзя требовать от пародии больше, чем она может сделать. «Разоблачение магии» Булата Окуджавы — это уже задача науки, задача филологии двадцать первого века.

P.S. В статье Р. Р. Чайковского «Зарифмованный Булат Окуджава»<sup>1</sup> систематизированы все существующие в русской поэзии рифмы к словам «Булат» и «Окуджава». Многие из них возникли в пародийно-эпиграмматическом контексте. В процессе написания настоящей работы в сознании автора произвольно сформировались еще две ассонансные рифмы, вокруг которых сочинилось четверостишие, подводящее итог всей статье:

Пародией не был сражен Окуджава –  
пародия даже его поддержала.  
Пародия просто ему подражала,  
но неподражаемым был Окуджава.

<sup>1</sup> Чайковский Р. Милости Булата Окуджавы. Работы разных лет. Магадан, 1999. С. 88–107.

### 3. Дверь, которая не выдержала смысловой нагрузки

У Булата Окуджавы мало неудачных произведений. Тем ценнее каждое из них для исследователя. Шедевры с трудом поддаются аналитическому разрезанию, а вещи «недотянутые» наглядно демонстрируют направление творческого усилия, реальную работу художественного приема.

Речь пойдет о сохранившемся в фонограмме стихотворении, предположительно оно датируется 1961 годом. Приведем запись с того места, где автор представляет свое произведение и декламирует его. Пронумеруем при этом строфы для удобства разбора.

«...Некоторым оно бывает почему-то не понятно, сразу некоторые не могут его воспринять, они его воспринимают как сказку. Оно называется

#### ДВЕРЬ, КОТОРАЯ УШЛА В ТАЙГУ

1. Глухарь токует на току  
тайком в такую ночь.  
Уходит дверь моя в тайгу  
от разговоров прочь.
2. Сама уходит, верь не верь,  
шагает наугад  
моя распахнутая дверь.  
Лишь петельки звенят.
3. Она, как женщина, спешит  
на новый свой ночлег.  
И белой ниткою прошит  
ее капризный бег.
4. Уходит дверь моя в тайгу,  
не сыщешь след порой.  
Лишь комары поют в кругу  
над сопкою сырой.
5. Лишь вьется, вьется налегке  
болотный аромат.  
А дверь гуляет по тайге.  
А петельки звенят.
6. О, чем старше, тем мудрей  
(на том стоит земля) —

Жильё какое без дверей?  
Нет без дверей жилья.

7. Сидишь ли дома у окна,  
идёшь ли в дальний путь —  
всегда с собою дверь нужна,  
чтоб можно распахнуть.»

Немудрено, что это стихотворение не могли «воспринять» первые его слушатели. Оно и сейчас вызывает много вопросов, на которые сам текст отвечает не очень внятно. О чем сия «сказка»? Кто это — «дверь моя»? Явно не комсомолка, отправляющаяся в тайгу с геологической или туристской целью. Может быть, это взыскующая душа поэта, жаждущая свободы и бегущая «от разговоров прочь», то есть от обыденной мещанской болтовни? «Она, как женщина, спешит...» Так, может быть, речь о женщине, отважной в любви, не боящейся «разговоров», спешащей к любимому человеку, как Маргарита к Мастеру? «Лишь петельки звенят» — самая эмоционально убедительная строка. Она создает настроение, но не вносит логическую ясность. «Капризный бег» — способ поведения, присущий как самим поэтам, так и женщинам, их вдохновляющим.

Сравнение, выстроенное в первых трех строках, начинает буксовать. Четвертая и пятая строфы — явный провал, и в содержательном и в формальном отношении. «Комары», «сопки», «болотный аромат» — все это из готового риторического набора «таежной» поэзии. «Не сыщешь след порой» — язык расхожий и совсем не «окуджавский». Не спасает дело и повтор удачной строки о «петельках».

Главный образно-композиционный прием Окуджавы — расширение смысла, о чем мне писать уже доводилось. Но, оказывается, такое расширение — рискованная творческая операция. Здесь возможны и неудачи. После смыслового «простоя» четвертой-пятой строф философский нажим в шестой строфе работает вхолостую: «Жильё какое без дверей? Нет без дверей жилья». На место «дверей» подставляется что угодно. В том числе, конечно, и женщины, без которых, даже согласно опереточному афоризму, жить нельзя.

Слишком много потенциальных смыслов оказалось нагружено на бедную дверь. К финалу образная конструкция просто обрушивается. «Всегда с собою дверь нужна, чтоб можно распахнуть» — явный языковой срыв. Понятно, что это анаколүф, что в последней строке в угоду размеру редуцирован глагол «было» («чтоб можно было распахнуть»). Но бывают анаколүфы, оправданные эмоционально-смысловым контекстом, а бывают и просто немотивированные. Потому, наверное,

Окуджаву и оставил данное стихотворение в забвении, а потом вернулся к «двери» как образному материалу в своей гениальной «Песенке об открытой двери»:

Когда метель кричит как зверь —  
протяжно и сердито —  
не запирайте вашу дверь,  
пусть будет дверь открыта.

И если ляжет дальний путь,  
нелегкий путь, представьте,  
дверь не забудьте распахнуть,  
открытой дверь оставьте.

И, уходя, в ночной тиши  
без долгих слов решайте:  
огонь сосны с огнем души  
в печи перемешайте.

Пусть будет теплою стена  
и мягкой — скамейка...  
Дверям закрытым — грош цена,  
замку цена — копейка!

Вот уж где предельная художественная экономия, абсолютная композиционная точность. Слово «дверь» встречается в первой, второй и четвертой строфах, причем в буквальном значении. В третьей оно отсутствует, зато здесь присутствует слово «душа». Так и рождается образующее песню сравнение. «Песенка об открытой двери» — это стихи об открытой душе, что явлено как бы само собой. Даже как-то неудобно дидактически это разъяснять — все и так понимают правильно.

Наверное, без первой «Двери» не была бы сочинена и вторая. Побывав в творческой лаборатории Окуджавы, вновь вспоминаешь слова Тынянова о неудачах, которые приближают возможность удач.

Полагаю, что в будущем академическом издании Окуджавы текст «Дверь, которая ушла в тайгу» не стоит включать в основной корпус стихотворений. Место ему — в дополнении, там же, где должны быть, к примеру, калужские газетные стихи, коими так неразумно и текстологически безответственно открыт злополучный том в «Библиотеке поэта». А может быть, данное стихотворение стоит лишь процитировать в комментарии к «Песенке об открытой двери». Оставим решение этого вопроса текстологам.

Но стихи, о котором шла речь, интересны еще в одном отношении. Образ женщины-двери не состоялся поэтически, но он значим психо-

логически, поведенчески. Смелая и самоотверженная женщина в житейской биографии поэта играет двоякую роль. Она — надежная защита от внешнего мира: «Нет без дверей жилья». Вместе с тем она бывает нужна и для того, чтобы ее «распахнуть» (то есть на житейском языке — оставить), чтобы начать новый этап жизни, с новой спутницей и вдохновительницей. Таково «подсознание» недовольного Окуджавой лирического сюжета.

Многие, даже слишком многие биографии больших художников соответствуют этой схеме. И, как мне кажется, честный биограф не может обойти вниманием этот «неправедный изгиб» (выражение Баратынского) творческой природы, особенно если он проявился в самой фабуле житейской судьбы поэта. Биографический жанр сейчас переживает бурный подъем, причем в прошлое уходит советская традиция пририсовывать живым и сложным людям некое нормативно-безупречное «облико морале».

Создание биографии Окуджавы — это трудная работа, которая «будет сделана и делается уже». Наверное, дело не ограничится одной книгой. Возможны и разные методы, и разные творческие версии. «Материалы к биографии» могут быть строго документальными и научно выверенными, но целостное биографическое повествование, по моему убеждению, не может не быть беллетристическим. И не только потому, что «там, где кончается документ», приходится прибегать к вымыслу. А еще и потому, что, когда пишешь о поэте, волей-неволей выстраиваешь *сравнение поэтического мира и житейски-биографической фабулы*. Избежать этого, художественного по своей сути, сравнения можно только одним путем — не упоминать ни одного стихотворения, не цитировать ни одной поэтической строки. Что невозможно.

Перед биографом возникает соблазн подмены героя биографической книги лирическим героем его поэзии. Был ли лучший певец душевной открытости человеком душевно открытым? Ох, не знаю. Многочисленные рассказы литераторов-современников о простом и доступном «Булате» представляются не то чтобы неправдивыми, но какими-то поверхностными. Мои собственные разговоры с Булатом Шалвовичем в Гренобле и Париже в 1988 году не дают какой-то существенной зацепки на этот счет. Могу только вспомнить его горестное признание: «Ничего нового не могу сочинить, нет фантазии». Приняв это за чистую монету, я потом даже настороженно относился к стихам и прозе Окуджавы 90-х годов. Однако по зрелом размышлении понимаю, что это было некоторое лукавство или даже кокетство, вполне извинительное для мастера такого масштаба. Во время прогулки по авеню Ош и авеню Фош я также был посвящен в несколько историй о па-

рижских приключениях поэта. Отработав их на многих слушателях, Окуджава впоследствии опубликовал их как «Автобиографические анекдоты».

Окуджаву своим другом называют многие. Он же сам насчитал у себя целых двух друзей, причем оба не были литераторами. Открывал ли кому-то он душу нараспашку, делился ли лично-любовными проблемами?

Вопрос.

А может быть, для того, чтобы так пронзительно и точно выразить нашу общую душу, поэту необходимо было свою собственную душу стараться держать за закрытой дверью? Чтобы энергию сконцентрировать.

Будем ждать от биографов творческих ответов.

## «ВСЁ ДАЛ — КТО ПЕСНЮ ДАЛ...»

Дар и жертва в поэзии и судьбах Булата Окуджавы,  
Владимира Высоцкого и Александра Галича

### 1. ОВГ в истории России и в истории поэзии

В январе 1926 года Марина Цветаева откликнулась на смерть Сергея Есенина следующим четверостишием:

...И не жалость — мало жил,  
И не горечь — мало дал,—  
*Много жил — кто в наши жил*  
Дни, *всё* дал — кто песню дал.

Эти строки — идеальный эпиграф к жизни и творчеству трех легендарных русских поэтов: Булата Окуджавы Владимира Высоцкого и Александра Галича. Все трое работали в жанре авторской песни — жанре, который старательно отлучался от высокой поэзии — как партийно-правительственными властями, так и окололитературными снобами. Тем не менее именно творчество трех бардов дало русскому читателю «всё», то есть такую полную картину российской жизни, какой не могла дать «письменная» поэзия. С другой стороны, Окуджава, Высоцкий и Галич по своему масштабу отчетливо выделяются среди мастеров авторской песни, ставшей с начала 60-х годов широким общественно-эстетическим движением. Известному писателю и историку Натану Эйдельману принадлежит такое суждение: «Высоцкий есть исторический деятель, никуда от этого не денешься». Определение «исторический деятель» из всех бардов применимо также к Окуджаве и Галичу и ни к кому более. Это и дало автору настоящей работы поставить в 1998 году на международной конференции «Владимир Высоцкий и русская культура 1960–1970-х годов» вопрос о комплексной научной проблеме «Окуджава — Высоцкий — Галич» и предложить для удобства обозначить единство трех бардов аббревиатурой ОВГ. Этим обозначением с тех пор пользуются многие исследователи авторской песни.

ОВГ — явление не только социально-идейное, но и эстетическое. Стих, язык, образная структура песен трех поэтов вписываются в кон-



текст русского поэтического модернизма, его второго периода (вместе с творчеством таких поэтов, как Тарковский, Бродский, Кушнер, Соснора, Ахмадулина, Вознесенский и ряда других). Причем у каждого из трех бардов есть своя связь с поэтикой модернизма классического (именуемого также серебряным веком).

Поэтика Окуджавы с ее не только интонационной, но и семантической музыкальностью содержит ощутимый отзвук символизма. Ключевые слова-символы Окуджавы: «надежда», «любовь», «дорога», «женщина», «музыка», «судьба» по своей многозначности перекликаются со «звездной», «снежной» и «ночной» образностью Блока.

Поэтический почерк Галича формировался под влиянием поэтики акмеизма. Не случайна особенная любовь этого поэта к творчеству Ахматовой и Мандельштама, его стремление к «вещности» и «вечности», к геометричности ритмического узора:

Здесь всегда по квадрату  
На рассвете полки –  
От Синода к Сенату,  
Как четыре строки!

«Петербургский романс», 1968

Наконец, Высоцкий — явный наследник футуризма, с первых шагов он осваивал опыт Маяковского, участь у него интонационному стилю, технике развернутой метафоры-метаморфозы, образному гиперболизму, владению звуковыми повторами, ассонансной и каламбурно-составной рифмой. Есть у Маяковского и Высоцкого общие образно-сюжетные мотивы. Так, тема любви у обоих нередко разрабатывается гиперболически, с выходом в глобально-мировой масштаб. Персонажами любовных историй у Маяковского, к примеру, иногда становились корабли: миноносец и «миноносица», десантные суда «Красная Абхазия» и «Советский Дагестан». Так и у Высоцкого в песне «Жили-были на море...» (первоначальное название — «Кораблиная любовь») тянутся друг к другу «два красивых лайнера». Маяковский мог интимно разговаривать с целым миром: «Земля! Дай исцелю твою лысеющую голову...» — и у Высоцкого наша планета тоже предстает в образе очеловеченном:

Как разрезы, траншеи легли,  
И воронки — как раны зияют.  
Обнаженные нервы Земли  
Неземное страдание знают.

Она вынесет все, переждет, —  
Не записывая Землю в калек!

Кто сказал, что Земля не поет,  
 Что она замолчала навеки?!  
 «Песня о Земле», 1969

Возрождение в поэзии ОВГ творческого опыта трех основных школ классического модернизма — один из важных внутренних сюжетов истории русской поэзии XX века.

## 2. Два «жертвоцентрика» и один «дароцентрик»

Противопоставление «дароцентричности» и «жертвоцентричности» (предложенное немецким славистом Райнером Грюбелем) предстает в контексте ОВГ весьма актуальным: для всех трех поэтов «дар» и «жертва» — не просто тематические мотивы, но категории поэтического мышления. При этом лирические миры Высоцкого и Галича строятся по принципу жертвоцентричности, а лирический мир Окуджавы — по принципу «дароцентричности». Отчетливее всего это проявилось в произведениях ОВГ о поэтах и поэзии.

Высоцкому принадлежит песня «О фатальных датах и цифрах» (1971), произведение необычное по ритму (тонически организованный семистопный ямб) и сложному развороту мысли:

Кто кончил жизнь трагически, тот -- истинный поэт,  
 А если в точный срок так — в полной мере!  
 На цифре 26 один шагнул под пистолет,  
 Другой же — в петлю слезил в «Англетере».

А в 33 Христу — он был поэт, он говорил:  
 «Да не убий!» Убьешь — везде найду, мол.  
 Но — гвозди ему в руки, чтоб чего не сотворил,  
 Чтоб не писал и чтобы меньше думал.

С меня при слове «37» в момент слетает хмель,—  
 Вот и сейчас -- как холодом подуло:  
 Под эту цифру Пушкин подгадал себе дуэль  
 И Маяковский лег виском на дуло.

Задержимся на цифре 37! Коварен Бог —  
 Ребром вопрос поставил: или — или!  
 На этом рубеже легли и Байрон, и Рембо,—  
 А нынешние как-то проскочили.

Дуэль не состоялась или — перенесена,  
 А в 33 распяли, но — не сильно,

А в 37 — не кровь, да что там кровь! — и седина  
Испачкала виски не так обильно.

«Слабо стреляться?! В пятки, мол, давно ушла душа!»  
Терпенье, психопаты и кликуши!  
Поэты ходят пятками по лезвию ножа —  
И режут в кровь свои босые души.

На слово «длинношеее» в конце пришлось три «е»,—  
Укоротить поэта! — вывод ясен,—  
И нож в него! — но счастлив он висеть на острие,  
Зарезанный за то, что был опасен!

Жалею вас, приверженцы фатальных дат и цифр,—  
Томитесь, как наложницы в гареме!  
Срок жизни увеличился — и, может быть, концы  
Поэтов отодвинулись на время!

Здесь обыгрываются хронологические символы, связанные с трагическими уходами поэтов из жизни. Так, Лермонтов погиб на дуэли в возрасте 26 лет, а Есенин совершил самоубийство накануне наступавшего 1926 года<sup>1</sup>. Высоцкий не ограничивается примерами из русской поэзии, к Пушкину, погибшему в тридцать семь лет, и к Маяковскому, покончившему самоубийством на тридцать седьмом году жизни, добавляются Байрон (умер на тридцать седьмом году) и Рембо (умер в тридцать семь лет). В ряд поэтов включается и Иисус Христос. В мифологии русской интеллигенции цифра «тридцать три» неоднократно сакрализована, и всерьез и иронически: «Мне тридцать три года, возраст Христа», — рефлектирует Остап Бендер в «Золотом теленке» Ильфа и Петрова, та же дата обыгрывается в рассказе Набокова «Занятой человек» (1931).

Но это только первый семантический слой. После смысловой кульминации («Терпенье, психопаты и кликуши!») все эти хронологические суеверия предстают обывательским мифом. Толпа ждет новых очередных жертв, но Высоцкий решительно от нее отстраняется: по его мнению, говорить о жертвенности поэзии имеют право только сами поэты, которые «режут в кровь свои босые души». Это своеобразная гипербола самой идеи жертвенности поэзии, возведение идеи поэтического мученичества в эмоциональный абсолют.

Последовательным «жертвоцентриком» выступает и Галич, который как бы продолжает в своих песнях мартиролог русской поэзии, на-

---

<sup>1</sup> Подробнее об этом — в ст.: Крылов А. Записки администратора на полях высококоведения. — Вопросы лит-ры. 2002. № 4. С.360-385.

чатый Ходасевичем в эссе «Кровавая пища» (1932). К классическому набору поэтов-мучеников у Галича добавляются Ахматова, Пастернак, Мандельштам, Хармс. Песни о них вместе с песней о Зощенко он объединил в цикл «Литераторские мостки» — по названию той части Волкова кладбища в Петербурге, где похоронены многие писатели. На самом деле герои цикла похоронены в других местах: Пастернак — в Перedelкине, Зощенко в Сестрорецке, могилы Мандельштама и Хармса неизвестны. «Литераторские мостки» в данном случае — символ жертвенности и мученичества литературы как таковой.

Своеобразен ход лирической мысли Галича в песнях о русских поэтах (еще один такой цикл он назвал «Александрийские песни», поскольку его герои: Пушкин, Полежаев, Вергинский, как и сам автор носили имя Александр). Галич испытывает здесь не жалость, не сочувствие, а *зависть*, желание разделить с предшественниками их трагическую судьбу. Вот выразительный пример из «Гусарской песни», где речь идет о Полежаеве:

По рисунку палешанина  
Кто-то выткал на ковре  
Александра Полежаева  
В черной бурке на коне.

Тезка мой и зависть тайная,  
Сердце горем горячи!  
Зависть тайная, «летальная»,  
Как сказали бы врачи.

Совсем иначе разворачивает эту тему Окуджава, неизменно отрицавший жертвенность как таковую (достаточно вспомнить песню «Бумажный солдатик» 1959 года). Для него поэт — воплощение не «летальности», а витальности. Таково стихотворение «Счастливчик Пушкин», написанное в 1967 году:

Александру Сергеичу хорошо!  
Ему прекрасно!  
Гудит мельничное колесо,  
боль угасла,

баба щурится из избы,  
в небе — жаворонки,  
только десять минут езды  
до ближней ярмарки.

У него ремесло первый сорт,  
и перо остро.

Он губаст и учен как черт,  
и все ему просто:

жил в Одессе, бывал в Крыму,  
ездил в карете,  
деньги в долг давали ему  
до самой смерти.

Очень вежливы и тихи,  
делами замученные,  
жандармы его стихи  
на память заучивали!

Даже царь приглашал его в дом,  
желая при этом  
потрепаться о том о сем  
с таким поэтом.

Он красивых женщин любил  
любовью не чинной,  
и даже убит он был  
красивым мужчиной.

Он умел бумагу марать  
под треск свечки!  
Ему было за что умирать  
у Черной речки.

Окуджава спорит и с официальным советским мифом о Пушкине как «борце с самодержавием» и «жертве царизма», и с общепринятыми либеральными представлениями о классике. Конечно, идеализация судьбы Пушкина носит здесь иронический характер: не стоит буквально понимать слова о жандармах, царе и «красивом» Дантесе. Но в целом ясно одно: доминантой пушкинской судьбы становится здесь не смерть поэта, а его полнокровная жизнь, жизнь как дар.

Не менее показателен поэтический отклик Окуджавы на смерть Высоцкого в 1980 году. Это событие вызвало сотни стихотворных некрологов: как профессиональных, так и самодеятельных. Высоцкий в них неизменно предстал как жертва советского режима, как борец за правду, как пророк, осмеянный и униженный при жизни и достойно оцененный только после смерти. Окуджава же как бы выносит все эти общие места за скобки, создавая сложное катартическое ощущение ценности поэтического дара Высоцкого и ценности прожитой им жизни:

О Володе Высоцком я песню придумать решил:  
 вот еще одному не вернуться домой из похода.  
 Говорят, что грешил, что не к сроку свечу затушил...  
 Как умел, так и жил, а безгрешных не знает Природа.

Ненадолго разлука, всего лишь на миг, а потом  
 отправляться и нам по следам по его по горячим.  
 Пусть кружит над Москвою охрипший его баритон,  
 ну а мы вместе с ним посмеемся и вместе поплачем.

О Володе Высоцком я песню придумать хотел,  
 но дрожала рука и мотив со стихом не сходился...  
 Белый аист московский на белое небо взлетел,  
 черный аист московский на черную землю спустился.

И свою собственную судьбу Окуджава осмысливал в «дароцентрическом» направлении: иллюстрирующий это положение пример будет приведен ниже, в самом конце данной работы.

### 3. Три судьбы

Адекватное восприятие поэзии ОБГ вполне возможно без учета и даже без знания биографий трех поэтов. Однако эти биографии сами по себе обладают высокой смысловой значимостью и являются сюжетами русской культурной мифологии. Главный герой русской литературы XX века — Поэт. Это относится и к романной прозе (Годунов-Чердынцев в «Даре» Набокова, Юрий Живаго в романе Пастернака, да и булгаковский Мастер и по складу характера и по способу творчества — скорее поэт, чем прозаик), и к биографическому контексту поэзии. «Культурными героями» русской интеллигенции стали Велимир, Борис, Осип, Анна, Марина, Сергей — именно так, как литературных персонажей, можно назвать Хлебникова, Пастернака, Мандельштама, Ахматову, Есенина — и причастный к духовным ценностям собеседник поймет, о ком идет речь (Блок не попал в такую парадигму из-за омонимического совпадения имени Александр с пушкинским). Во второй половине двадцатого века таким героем стал Иосиф (так именовали и именуют Бродского многие, в том числе и не состоявшие с ним в близком знакомстве). И, конечно же, в этот мифологический ряд прочно вошли Булат и Володя. «Булат» — имя редкое, а «Володя» — чрезвычайно распространенное, тем не менее, произнесенное с определенной интонацией, оно вызывает в сознании именно образ Высоцкого. В 60–70-е годы в кругах либеральной интеллигенции слово «Саша» также было в первую очередь связано с Галичем. Впрочем, дело не столько в именах, сколько в той

«персонажности», которая свойственна житейскому облику трех легендарных бардов, чьи биографии сакрализовались уже при их жизни.

Как же можно интерпретировать эти сложные и многозначные биографические сюжеты, исходя из антитезы дара и жертвы?

ЖЕРТВА — ДАР — ЖЕРТВА — такова формула судьбы Галича. До сорокадвухлетнего возраста он был благополучным советским драматургом и киносценаристом, а также автором бодреньких песен для спектаклей и фильмов. Правда, в его творческом багаже имелась крамольная пьеса «Матросская тишина», запрещенная властями, но как поэт Галич по-настоящему состоялся только в 1962 году, сочинив свою первую *авторскую* песню «Леночка». Тогда и произошла с ним метаморфоза, описанная в пушкинском «Пророке» («...и вырвал грешный мой язык, // И празднословный, и лукавый...»). Чтобы открыть в себе истинный дар, Галич принес в жертву свое благополучное литературное и житейское положение. Важно заметить, что по натуре он отнюдь не был ни аскетом, ни монахом: любил комфорт и роскошь, пользовался успехом у женщин, был завсегдатаем элитных ресторанов, — словом, принадлежал к советской литературно-театральной богеме, которой позволялся свободный образ жизни при условии творческого конформизма.

Ни одна из «авторских песен» Галича при его жизни в СССР опубликована не была, запрещались и его концерты. Основной формой творческой коммуникации для него стали домашние встречи со слушателями, иногда пение записывалось на магнитофон, о чем он сам писал с горечью в песне «Желание славы»:

Непричастный к искусству,  
Не допущенный в храм,  
Я пою под закуску  
И две тысячи грамм.

Однако и этого было достаточно, чтобы вызвать возмущение властей. В 1971 году Галич был исключен из Союза писателей. Это сопровождалось публичной расправой, по ходу которой коллеги Галича обнаружили примечательное непонимание самой идеи Жертвы. Драматург Арбузов поставил в вину Галичу освещение темы сталинского террора, цитируя песню «Облака», которая написана от имени бывшего заключенного, хотя сам Галич «никогда не сидел». Поэт потом так прокомментировал этот эпизод в автобиографической повести «Генеральная репетиция»: «Правильно, Алексей Николаевич, не сидел! Вот если бы сидел и мстил — это вашему пониманию было бы еще доступно! А вот так, взваливать на себя чужую боль, класть «живот за други

своя» — что за чушь!» Заметим, что в споре с циничной позицией Арбузова Галич цитатно апеллирует к евангельскому обоснованию жертвы.

В 1974 году Галич вынужден был принести еще одну жертву — уехать из своей страны. Эмиграция для него была катастрофой, журналистская работа на радиостанции «Свобода» не могла дать творческого удовлетворения, новые песни у него, разлученного с житейской и духовной «почвой», уже не сочинялись. 15 декабря 1977 года Галич ушел из жизни в возрасте 59 лет. Причина смерти — несчастный случай, удар электрическим током, постигший поэта в его парижской квартире. Догадки о «подстроенности» этой гибели, о возможном «убийстве» основательны не более, чем популярные в современной России версии об «убийствах» Есенина и Маяковского. Тем не менее смерть Галича была «слишком закономерной», пользуясь формулой Тынянова, прозвучавшей в связи с кончиной Блока. Галич в момент разлучения с жизнью предстал жертвой Рока, а Рок — это категория, вбирающая в себя и политические гонения, и творческие кризисы, и проблемы со здоровьем, и фатальную роль бытовой техники. Те, кто ценит дар Галича, неизменно ощущают жертвенность его судьбы.

**ЖИЗНЬ КАК ЖЕРТВА** — такова суть судьбы Высоцкого. Обладая фантастическим творческим темпераментом, он успел за сорок два с половиной года прожить несколько жизней — не только, как поэт, но и как актер театра и кино, на сто процентов отдававшийся каждой из своих профессий. Его жизненный путь — это беспощадное самосожжение. Ни беспрецедентная слава, ни любовь женщин, ни алкоголь и наркотики не доставляли ему удовольствия сами по себе — все это было топливом для поддержания того жертвенного костра, на который он всходил вновь и вновь.

Лично я осознал это с особенной отчетливостью, работая над книгой «Высоцкий» для серии «Жизнь замечательных людей» (2002, 3-е изд.— 2006). Выбрав форму романизированного повествования, строя его в форме внутреннего монолога, я вынужден был пережить огромные душевные мучения. Иным путем перевоплотиться в героя было просто невозможно. Надо отметить, что написанию этой книги предшествовал ряд моих статей о Высоцком и одна сугубо литературоведческая книга о нем. Изучение поэтики Высоцкого было занятием почти гедонистическим: новизна темы, богатство материала, контакт с широким читательским кругом. А погружение в биографию потребовало серьезной эмоциональной жертвы, которую не компенсировали ни завершение книги, ни ее благополучная издательская судьба (три издания общим тиражом 30 тысяч экземпляров). Это навело меня на мысль о глубоком различии между работой «чистого» филолога и работой



биографа, пишущего о писателе. Филолог получает творчество исследуемого автора как *дар*, а биограф приносит себя в *жертву* герою (не случайно на книгах серии «Жизнь замечательных людей» имя героя написано большими буквами, а имя автора — мелкими, даже если этот автор — Булгаков, написавший о Мольере). Несомненной «жертвенностью» отмечены, кстати, все три романа Ю. Тынянова: «Кюхля», «Смерть Вазир-Мухтара» и неоконченный «Пушкин». Самоотверженно перевоплощаясь в своих героев, Тынянов не успел зафиксировать художественными средствами свой собственный и чрезвычайно оригинальный человеческий характер. Утешением писателю-биографу может служить только надежда, что его книги могут стать даром для новых поколений читателей.

НЕ ЖЕРТВА, НО ДАР — такую формулу я предложил бы для единого смысла биографии Окуджавы. Судьба упорно навязывала ему участь жертвы: в годы сталинского террора был казнен его отец, сослана его мать, сам он чудом не попал в лагерь для детей «врагов народа». Вернувшись с войны, он не имел права жить в столице и вынужден был работать в Калуге. Оказавшись в Москве, занимался неинтересной редакторской работой, долгое время воспринимался не как поэт, а как «гитарист», исполняющий «сомнительные песенки». Постоянно находился на подозрении у властей, подвергался нападкам в печати. При этом Окуджава по натуре своей не был активным борцом, его личность могла раскрыться только в творчестве, доминантой которого всегда являлась пронзительная эмоциональность. Отчетливо понимая природу своего дара, Окуджава сумел пронести его через свою полувекую творческую жизнь (первый из шедевров авторской песни — «Неистов и упрям» был написан еще в 1946 году). В итоге Окуджава оказался «понят своей страной» (несбывшаяся мечта Маяковского), дожил и до гармоничной недвусмысленной славы, и до заслуженного общественного признания. А главное — решил свою таинственную творческую задачу. В последние годы жизни Окуджава не раз спокойно повторял: «Я выполнил свое предназначение».

В 1986 году Окуджава написал короткое стихотворение, в котором убедительно раскрыл свое понимание самой феноменологии дара. Первые две строфы — сдержанно-ироничное отрицание самой идеи жертвы: поэт предстает своеобразным «эгоистом», живущим и творящим исключительно «для себя»:

У поэта соперников нету  
ни на улице и не в судьбе.  
И когда он кричит всему свету,  
это он не о вас — о себе.

Ручки тонкие к небу возносит,  
жизнь и силы по капле губя.  
Догорает, прощения просит:  
это он не за вас — за себя.

А вторая половина — о том, как после ухода поэта всё, им созданное, становится даром, подарком читателям. Основной прием Окуджавы — расширение смысла по ходу стихотворения. Третья и четвертые строфы уже в полной мере применимы не только к самому Окуджаве, но и к Высоцкому с Галичем, да и к предельно обобщенному образу поэта как такового:

Но когда достигает предела  
и душа отлетает во тьму...  
Поле пройдено. Сделано дело.  
Вам решать: для чего и кому.

То ли мед, то ли горькая чаша,  
то ли адский огонь, то ли храм...  
Всё, что было его, — нынче ваше.  
Всё — для вас. Посвящается вам.

## БРОДСКИЙ — КУШНЕР — СОСНОРА

### *Академическое эссе*

«Век скоро кончится...» — да всё, кончился уже, стал материалом историко-литературного изучения. Чтобы нашему брату литературоведу не устареть на коротком пути от рукописи до публикации, надо уже свою родную литературу называть «литературой прошлого столетия». И описывать ее как систему, прочерчивая связи между множеством поэтов — от Иннокентия Анненского 1855 г. р. до Тимура Кибирова 1955 г. р., от Константина Бальмонта 1867 г. р. до Дмитрия Быкова 1967 г. р....

Как в этом смысле обстоят дела у Бродского? Надо сказать, что в трудах бродсковедов он выглядит довольно одиноким. Чтобы скрасить это его одиночество, некоторые доброхоты предприняли ряд мифологизаторских попыток. Еще в 1986 году таинственный Д. С. присвоил Бродскому имя Пушкина, прибегая к аргументам типа «Пушкина вскоре сослали, Бродского тоже». Сравнительно недавно еще выстраивались фанерные пьедесталы на три места, где Пушкину навешивалась золотая медаль, Блоку — серебряная, а Бродскому — бронзовая как представителю «бронзового века». Все эти металлические метафоры предлагаю сдать в металлолом ввиду их полной эвристической бесполезности. Что уж такого «золотого» было в первой трети девятнадцатого века? Пушкин и Баратынский вообще-то называли этот век «железным». Потом почему Пушкин должен стоять выше Блока? Он, конечно, «наше многое», но отнюдь не «всё»: скажем, нет у него блоковской музыкальности. Думаю, стоит внять доводам Омри Ронена и вообще отказаться от ставшего почти просторечным выражения «серебряный век», лучше говорить о русском модернизме, в чем-то перекликающемся с романтизмом девятнадцатого века и эстетически ему равноценном. А Бродского, как и всех других крупных поэтов, надо ставить не на пьедестал, а в контекст.

И тут бы не худо разграничивать историческую поэтику и литературный быт. Одно дело дружеские компании, другое — смысловые и стилевые сближения, которые даже личного знакомства не требуют. Достоевский и Лев Толстой никогда не «тусовались» друг с другом, а скажем, Чертков с Толстым тусовался довольно плотно. Тем не менее весь мир теперь говорит: «Достоевский и Толстой» — имея в виду контакт идей и текстов и совершенно не обращая внимания на досадное отсутствие бытового контакта между гениями.

Это я к тому, что считаю несколько преувеличенным контекстуальное значение связки «Бродский — Рейн, Найман, Бобышев». Отнюдь не будучи «фанатом» Бродского и с достаточным уважением относясь к его «спутникам», я не могу не признать наедине со своей литературоведческой совестью, что в этом ряду именно Бродский представляется мне «четвертым лишним» ввиду того, что на порядок превосходит остальных в смысле художественной оригинальности. Оценивать степень природной одаренности ныне здравствующих мастеров и говорить о «физических недостатках» их стихов, может быть, и не «политкорректно», но историку поэзии целого столетия не обойтись без иерархических градаций. Кушнер же и Соснора могут сопоставляться с Бродским потому, что здесь, на мой взгляд, имеется такое необходимое *principium comparationis*, как *соизмеримость* творческих дарований.

И тут же назову второе основание этого сравнения: в творческих биографиях Бродского, Кушнера и Сосноры присутствует следующий общий признак: *эстетическая рефлексия как фактор индивидуальной творческой эволюции*. Высказывания и размышления этих поэтов о своем ремесле, о поэтических классиках отнюдь не являются «отходом» от творчества в некое «литературоведение» — нет, «теория» здесь неотделима от «практики» и является прямым выражением того «чувства пути», которое присуще каждому из троих. Это редкий для поэзии второй половины двадцатого века феномен, поскольку в основном мы имеем дело либо с талантливими «практиками», не искушенными в абстракциях, либо с версифицирующими филологами, начитанность которых слишком превышает уровень природной талантливости.

Эстетические взгляды Бродского и Кушнера с достаточной полнотой зафиксированы в печатном виде. Что касается Сосноры, то я опираюсь на устные беседы с поэтом, которые мне довелось с ним вести, и его эпистолярные высказывания. Здесь есть безусловная системность, сочетающая хрестоматийность с категоричной парадоксальностью. Соснора выделяет в истории русской поэзии три вершины: Пушкин,

Блок, Хлебников — и лишь эти поэты являются для него индивидуальными ориентирами. Ахматову, Пастернаку и Мандельштаму, например, он считает поэтами второстепенными — по отношению к трем названным выше гениям, а также по отношению к самому себе. На Цветаеву, впрочем, это не распространяется. Однако здесь важны не столько конкретные «персоналии», сколько векторы эстетической самоидентификации.

Наметим самые главные векторы, расположив трех поэтов относительно антитезы «левое — правое». *Vita brevis*, и в ней, в ее политической суе, «левое» и «правое» иногда меняются местами. *Ars longa*, и здесь «левое» — это всегда эстетический радикализм, авангардность, экспериментальность, а «правое» — эстетический консерватизм, традиционность, мотивированность и близость к здравому смыслу. Обэриуты в своем манифесте называли Введенского «крайней левой», а Заболоцкого — «правой» своего течения; Тынянов в «Промежутке» описывал спектр поэзии от «правого» Ходасевича до «левого» Хлебникова — и тут все осталось по-прежнему. В этих координатах наши три «персонажа» отчетливо размещаются так: Соснора — «левый», Кушнер — «правый», Бродский — эстетический «центрист».

Это уже кое-что и, по крайней мере, дает возможность системного соотнесения разных точек зрения на Бродского и его историческую роль. Скажем, недавно опубликованная статья А. И. Солженицына — это критика «справа», с домодернистской точки зрения. Именно те черты, что Александру Исаевичу в Бродском не нравятся, лично мне представляются как раз сильными сторонами. Я смотрю на Бродского «слева», и если что-то вызывает эстетическое отчуждение, то это определенная «каноничность» его творческого отношения к стиху и к слову.

Вообще у каждого литературоведа, как ни стремился бы он к объективности, есть свой «главный герой» в современной литературе, являющийся точкой опоры для теоретических и историко-литературных построений. Для Тынянова, например, таковым являлся Хлебников. Бродский, думаю, был таким «героем» для Е. Г. Эткинда. Не стану скрывать, что мои теоретические построения во многом сориентированы на «экстремистскую» практику Сосноры, именно отсюда я смотрю на Бродского, полагая, что некоторые моменты оказываются «виднее» как раз «со стороны».

**МОДЕРНИЗМ — АВАНГАРД — ПОСТМОДЕРНИЗМ.** Эта историко-эстетическая триада двадцатого столетия распадается на анти-

тезы, относительно которых Бродский, Кушнер и Соснора оказываются в достаточно неожиданных позициях.

**МОДЕРНИЗМ — АВАНГАРД.** Здесь Соснора с его авангардным, футуристическим отношением к слову оказывается «третьим лишним» по отношению к «модернистичным» Бродскому и Кушнеру. Это прямым образом связано с проблемой прозаизации стиха, которую по-своему решали все трое. У Кушнера эта прозаизация — чисто акмеистическая. У Бродского, как точно сформулировали Ю. М. Лотман и М. Ю. Лотман, «отрицание акмеизма на языке акмеизма». Соснора прозаизирует стих авангардно-футуристическим способом.

**МОДЕРНИЗМ — ПОСТМОДЕРНИЗМ.** А тут наоборот: «третий лишний» — Кушнер, который избежал постмодернистской склонности к пародийности и палимпсестам. Бродский же и Соснора не раз пересекаются в двупланово-«интертекстуальном» пространстве. Оба они почти в одно и то же время травестируют Пушкина. У Бродского в шестом из «Двадцати сонетов к Марии Стюарт» (1974):

Я вас любил. Любовь еще (возможно,  
что просто боль) сверлит мои мозги.

У Сосноры в книге «37» (1973):

Я вас любил. Любовь еще — быть может.  
Но ей не быть.  
Лишь конский топ на эхо нас помножит  
да волчья сыть.

Соснора, кстати, подключил к постмодернистскому «полилогу» еще и Блока («Река раскинулась. Течет, грустит лениво...»).

Коснемся и интертекстуальных связей между нашими «персонажами». Содержательный и драматичный диалог Бродского и Кушнера исчерпывающе описан в кушнеровском эссе «Здесь, на земле...». На тему «Бродский и Соснора» необходимо прежде всего припомнить программное стихотворение Сосноры «Хутор потерянный» (1976), где строка:

Чей призрак здесь жил, волосами звеня? —

отчетливо намекает на строку «И если призрак в этом доме жил...» из стихотворения Бродского «Я обнял эти плечи и взглянул...» (1962). И опять-таки Соснора приглашает в интертекстуальную компанию третьего — на этот раз Пастернака. Пассаж: «Кто жил здесь в железе?

Маэстро? Адъюнкт?//Не Лютер ли?...» — явно соотносен с «Марбургом» («Тут жил Мартин Лютер. Там — братья Гримм...»).

Соснора же послужил «материалом» для Бродского в «Представлении», где Л. В. Зубова пронизательно усмотрела ритмическую и мотивную переключку с «Балладой Эдгара По» («Звезда», 1995, № 5).

Кстати, если говорить об антитезе «Пастернак — Мандельштам», то Кушнер и Бродский будут на мандельштамовской стороне, а Соснора с его постфутуристическим почерком — на пастернаковской. Иной рисунок наблюдается по линии разграничения «Ахматова — Цветаева». «Рвущийся» стих Цветаевой, противопоставленный «льющей» речи Ахматовой, находит продолжение в практике Бродского и Сосноры, Кушнер же, как ни странно, предстает «ахматовцем» (в том смысле, в каком сама А. А. говорила Тарковскому: «Мы не цветаевцы, мы — ахматовцы»). Это еще раз свидетельствует об огромной разнице между психологическими отношениями — с одной стороны и творчески-эстетическими ориентирами — с другой. Современное культурное сознание так и не усвоило еще тыняновского закона «отталкивания», оно все еще бредит «преемственностью» и рисует красивую картинку, на которой Ахматова передает свою лиру «рыжему». Между тем Бродский эту лиру даже и в руки не взял, предпочтя цветаевскую. Трудно вообразить художественную систему более чуждую и даже враждебную Ахматовой, чем поэтика позднего Бродского. И это абсолютно нормально, ибо в эстетических высях нет места человеческим симпатиям, чистое вещество творчества есть борьба.

«В начале было слово...», но не поздно говорить о слове и в конце, поскольку именно в связи с проблемой языка можно более или менее соединить вышесказанное.

Кушнер — это поэзия буквального слова.

Бродский — это напряжение между буквальным и иронически-противоположным значениями слова.

Соснора — это напряжение между основным значением слова и «второстепенными признаками» (Ю. Н. Тынянов) его значения, использование всего семантического спектра слова.

Подробное раскрытие этого тезиса потребовало бы десятков страниц. Я же сразу перейду к тому неожиданному итогу языковых поисков трех поэтов, который оказался подведенным в упомянутом эссе Кушнера «Здесь, на земле...». У Кушнера вызывают недоверие «абсолютизация языка, как бы невольное ему служение». Обратим внимание, что ревизии, таким образом, подвергается основной принцип по-

этической эстетики двадцатого века, сформулированный Бродским в «Нобелевской лекции»: «Пишущий стихотворение пишет его потому, что язык ему подсказывает или просто диктует следующую строчку». Красивые слова, и с ними пока что никто не спорил, на них до сих пор ориентируются молодые поэты, среди которых так много эпигонов Бродского. Я прежде усматривал у Бродского противоречие между теорией и практикой: в частности, в своей статье 1994 года «Нормальный поэт» говорил об умеренности лингвистических трансформаций Бродского; настоящим «проводником» и «орудием» языка представлялся мне как раз Соснора с его языковым «безудержем». Все это, однако, теперь представляет интерес академический и историко-литературный, поскольку на границе XX и XXI веков наступил *конец лингвистической эпохи*. Слушать «диктовку языка» в двадцать первом веке будет недостаточно. Самому русскому языку уже надоело ритуальное поклонение, он ждет от поэтов нового прорыва в «то, чего не скажешь словом» (Блок). Язык хочет не только «диктовать», но и слушать нечто, ему еще неизвестное.

Русский эстетизм устал, но он плодотворно поработал в уходящем, уже ушедшем столетии. В частности, он помог сохранить лицо каждому из трех поэтов, о которых шла речь.



# ШКОЛА ОДИНОЧЕСТВА

Виктор Соснора

Он зашел далеко. В самозаточении, в отъединении от людей. В индивидуализации поэтического языка и ритма. В расщеплении слова и добывании из него ядерной энергии, созидательной для будущего и сокрушительной для прижизненного обыденного бытия.

В поэзии есть ампула левого крайнего. Левого в эстетическом смысле. Перефразируя Пастернака, скажем: если это место вакантно, никем не занято, то это опасно для поэзии как таковой. По левому краю у нас играл Хлебников, потом Цветаева. Затем по воле судьбы и по природе таланта здесь появился Виктор Соснора.

Что ж ты подразумевала, птиц мой, вран мой после зала,  
Где мой Рим рукоплескала публика оваций-сцен?  
Как я жил и с каблуками, как я шел и как балконы –  
в цветиках под колпаками – Карфаген и Сципион! .  
Как твердил меня червонный туз мой, Герман, тост чиновный,  
нелюдь я, — он Человечий  
Сын!

Это из «Баллады Эдгара По», книга «Верховный час» 1979 года. Здесь По — лишь повод для автобиографической исповеди. Кто только не перелагал «Ворона» на русский! А Соснора «перевел» на свой особенный язык и на собственную судьбу. Была у него блестящая молодость с публичным успехом, с овациями и заграничными поездками. Но со стези успеха поэта увел глубоко в нем сидевший гамлетизм. (Здесь Соснора вспоминает, реминисцирует своего же «Гамлета»: «Я шел как жил — на иглах каблука»). И как Сципион разрушил Карфаген — так Соснора целенаправленно уничтожал в своей жизни малейшие признаки благополучия. Не любили его советские властные тузы, не жалуют и теперь те, кто определяют литературную конъюнктуру. И для тех и для других он — «нелюдь», отклонение от нормы и стандарта.

Можно было в стихах проще об этом сказать? Нет. Смысл у Сосноры музыкален, сколько словесных оттенков и изгибов — столько же и эмоциональных. Научившись читать-чувствовать на его «санскрите», на его «латыни», уже никогда не спутаешь слово первичное и слово вторичное. С «крайней левой» позиции хорошо просматривается весь спектр.

У поэтов «чрезмерных», эстетически радикальных есть общая черта: предельной простотой они владеют не меньше, чем заоблачной сложностью. Хлебниковское «Очи Оки/ Блещут вдали». Цветаевское «голод голодных и сытость сытых». И в спектре Сосноры есть пронзительная, детская незащищенность:

У стужи есть лужа, у лужи есть еж, у ежа — змея.  
(Ежик, но есть же и я!)

Считается большой смелостью говорить — вслед за Бродским — о том, дескать, язык подсказывает или даже диктует поэту следующую строчку. Но Соснора сам есть язык, по особости равноценный языку национальному. Получается: язык диктует языку. Одиночество, возведенное в квадрат.

И уже нет возврата. Остается только уединенный, потерянный хутор у эстонского озера, где написаны самые категоричные в русской поэзии строки о невозможности и ненужности соединения двух людей:

Дрожал, как дождик на весу,  
хор комаров. Не обнесут  
водой волшебный хутор.  
И капать мне день ото дня,  
пусть каплей, но — одной. Двумя  
и слипшимися — хуже.

Почему так беспощадно изгнал Соснора из своего словаря слово «двое»? Самый сложный, самый трагический поэт нет-нет да и встретит на жизненном пути родственную душу, читателя-понимателя. С той же группой крови. «И возникло воздействие душ», говоря сосновской строкой. «Равенство-радость» — есть же такая категория в его поэтической системе! Но вот один из примеров дальнейшего развития сюжета о дружбе:

«Все эти частые встречи — не столько с физическим человеком, сколько с его духовной сущностью (стихи и прозу его мы читали и перечитывали — устно растолковывали друг другу и письменно расшифровывали для других читателей сложную, лишь в новом веке ставшую более понятной, образную систему) — делали его совсем близким, почти родным. Так чувствовалось.

Напитавшись энергией стиха, это безрассудное чувство одинокой ракетой умчалось вперед. Не заметила я, когда истаяла взаимность. В этом вина всякого безрассудного чувства. В невнимательности. Но не обо мне речь. Понимая, насколько огромна пропасть между нами (если сравнивать им сделанное, и мной), я думала (она думала, ха-ха!), что есть же, не может не быть, в горней вышине, куда люди голенькие, без мундиров с регалиями попадают, божественное равенство личностей. Авансом, как любовь Бога, оно выдается каждому, и потом уж от тебя зависит, что с этим капиталом сделаешь. Либо я сама его растранижирила, либо вообще версия моя про равенство — всего лишь очередная женская глупость. Но ведь могла возникнуть взаимность, то есть порывисто-естественная забота друг о друге, интерес к тому, что друг натворил... Но что говорить о том, чего не случилось...

Много лет думаю, почему?»

Это из рассказа Ольги Новиковой «Питер и поэт» («Новый мир», 2003, № 6). По сути о своих отношениях с Соснорой могу сказать то же самое. Вот Бродский — при всем его индивидуализме — людей вокруг себя объединял, и сейчас он продолжает сплачивать бродскофилов. А *этот* даже близких разлучает. Каждого — мордой в его собственное одиночество, в его персональную трагедию.

Ни для кого не сделал исключения вечный затворник, обитатель Дома Балета, а потом — «проспекта Удувленных». Бытовой, обыденной речи у него просто нет. Собеседник — весь мир, все человечество. Так в повседневной жизни вел себя еще, быть может, только Виктор Шкловский. Потом мы Шкловского спросим, что он думает о Сосноре. Тот, уже заглянувший в потусторонние бездны, ответил: «Его очень любили Асеев и... Маяковский». И хотя тут явная хронологическая неувязка, по гамбургскому счету — верно.

С Маяковским Соснора встречался в тридцать седьмом году. Да, именно так. Маяковский в своем тридцать седьмом (1930) написал «Уже второй, должно быть, ты легла. А может быть, и у тебя такое». Соснора в своем тридцать седьмом (1973) продолжил: «Который час? Легла ли, не легла. Одна ли, с кем-то, — у меня — такое!» Это был не просто постмодернистский палимпсест, а репетиция гибели в стихотворении из тридцати семи строк, где последняя — избыточна, сверхстрофична и коротка, как выстрел:

Я вышел вон. Прости. Я виноват.  
И незачем тебя будить и беспокоить  
было...

И «тебя» — это не о женщине, а о жизни.

Кому не приходилось отвечать на вопрос: «Ваше любимое стихотворение!» Помнится, в начале восьмидесятых Ольга в этом пункте вписывала «Хутор потерянный», я — «Мой монгол». Именно таковы были наши любимые места на всем пространстве русской поэзии. Точнее — самые интимные. Вообще-то всякий читатель стихов, — гедонист и донжуан, у меня этих любимых — одна тысяча и три штуки. Есть там шедевры общего пользования, прошедшие через множество рук и губ, — вроде «Плачущего сада» или «Концерта на вокзале». Есть тайные возлюбленные: сологубовское «Я должен быть старым...», хлебниковское «Из городов, где плоские черви...». Но «Мой монгол» — это случай особый. Это то, что мой гениальный современник сложил для меня и за меня.

Я становлюсь равным ему (а главное — себе), когда начинаю исполнять эти стихи на своем эмоциональном инструменте. Когда в полном одиночестве разворачиваю во всю ширь бело-черную клавиатуру сознания:

Музицирует время. Я — Маленький с буквы большой.  
Что мои зайцезвуки — на цезарь-скрижали!

И надо душу распять на разверстых пятернях, чтобы взять финальный аккорд:

Пальцы в клавиши, как окурки, вдавлю.  
Не играю.

Слишком далеко он зашел. Это дальше и больше, чем просто успех.

## ПОЭЗИЯ 100 %

Геннадий Айги

**В** математике есть понятие простого числа: оно делится только само на себя и на единицу.

В химии есть понятие чистого вещества: оно состоит только из самого себя и не включает никаких примесей.

Айги подобен простому числу: он не входит ни в какие поэтические группы, течения, направления, и даже поколения. Он соотносим только с самим собой и поэзией в целом.

Произведения Айги дают самое наглядное представление о чистом веществе поэзии. Здесь нет присутствия других поэтов и чужих слов: не только в виде прямых цитат и переключек, но даже на уровне ритмических повторов. Большинство поэтов, хотя бы они этого или нет, постоянно переключаются друг с другом, поскольку не могут обойтись без чужих, тысячекратно использованных стихотворных размеров — допустим, четырех- или пятистопного ямба. Можно и такими ямбами написать отличные стихи, но остаться собой на сто процентов при этом нельзя: приходится выплачивать слишком большой налог предшественникам, своим невольным соавторам. Айги же слагает каждое произведение только из собственных стихов, всякий раз рождая ритм новый, еще не бывший в употреблении.

В статистическом большинстве случаев стихотворные произведения состоят из поэзии и непоэзии: к «сладким звукам и молитвам» добавляются еще абстрактные мысли и рассуждения, житейские эмоции (особенно любовные), описания стран и городов, сюжетные события — реальные или вымышленные. Без этого, наверное, не был бы возможен контакт поэтов с читателями, которые с удовольствием находят в стихах что-нибудь свое, непоэтическое и через эту ступень незаметно для себя самих восходят к поэзии. Потом они уже из стихов кое-что переносят в жизнь, эксплуатируя в обыденных целях афористические строки и «крылатые» слова. Поэзия Айги для такого утилитарного

применения непригодна: в ней невозможно найти давно известное и знакомое, из нее нельзя вынуть строчку или словечко, от нее бесполезно отламывать куски, не освоив целого.

Есть у Айги аналог в изобразительном искусстве — Казимир Малевич, озадачивший человечество на целом столетие своим «Черным квадратом». Одни недоумевали, другие возмущались, третьи пытались объяснить и истолковать. Правы, однако, были те, кто, столкнувшись лицом к лицу с этой картиной, просто молчали, понимая: вот она, ни с чем не смешанная стопроцентная живопись. А стопроцентная, голая поэзия — это такая, как у Айги.

Геннадий Николаевич Айги родился 21 августа 1934 года в чувашской деревне Шаймурзино. До 1969 года он носил фамилию Лисин, доставшуюся его отцу — учителю, переводчику Пушкина на чувашский язык — в процессе «русификации». Один из предков поэта производил чувашское слово «хайхи» («вот тот»), опуская начальный звук: так возникло семейное прозвище «Айги». Для поэта оно стало не просто фамилией или псевдонимом, а, по точному выражению Феликса Филиппа Ингольда, «программным художественным именем»<sup>1</sup>. Начав писать стихи по-чувашски, Айги опубликовал свои первые произведения в 1949 году. В том же году он поступил в Батыревское педагогическое училище. В 1950 году юный поэт знакомится в Чебоксарах со знаменитым Педером Хузангаем, который советует ему по окончании училища в 1953 году ехать в Москву и поступать в Литературный институт.

Став студентом, Айги занимается в творческом семинаре Михаила Светлова, пишет стихи одновременно по-чувашски и по-русски. Большое значение имели для духовного становления Айги встречи с Борисом Пастернаком, посоветовавшим молодому поэту перейти полностью на русский язык. К тому времени у Айги уже вышла книга чувашских стихов «Именем отцов» (1958), он перевел на чувашский язык «Облако в штанах» Маяковского», «Василия Теркина» Твардовского. Однако стихи, представленные к защите в качестве дипломной работы, встретили в институте крайне враждебный прием, в них усмотрели «подрыв» социалистического реализма. Автор был исключен из института и лишь через год получил диплом, представив к защите уже не оригинальные стихи, а переводы.

С 1960 года Айги живет в Москве. В 1961–1971 годах он работал в

<sup>1</sup> Ингольд Ф.Ф. Речь, произнесенная на церемонии по поводу вручения премии Петrarки Геннадию Айги // Лик Чувашии. № 4. 1994. С. 45.

Государственном музее В. В. Маяковского, заведовал там изосектором, участвовал в устройстве выставок Малевича, Татлина и других мастеров русского авангарда. Вместе с тем он продолжал трудиться для чувашской культуры: в 1968 году выпустил в своем переводе антологию «Поэты Франции», где представлены стихи 77 авторов XV–XX вв. Французская Академия удостоила эту книгу премии П. Дефея. Впоследствии вышли антологии «Поэты Венгрии» (1974) и «Поэты Польши» (1987). Составленная Айги и снабженная его предисловием антология чувашской поэзии выходила в переводах на венгерский (1985), итальянский (1986) и английский (1991) языки.

Долгое время русские стихи Геннадия Айги печатались только за рубежом. Первая его большая книга — «Стихи 1954–1971» была издана Вольфгангом Казаком в Мюнхене в 1975 году. В 1982 году М. В. Розанова выпустила в издательстве «Синтаксис» (Париж) собрание стихотворений Айги «Отмеченная зима». С 1962 года стихи Айги стали публиковаться в переводах на иностранных языках, сначала в периодике, а с 1967 года — и книжными изданиями в Чехословакии, ФРГ, Швейцарии, Франции, Англии, Польше, Венгрии, Югославии, Нидерландах, Швеции, Дании, Болгарии, Японии. Будучи хорошо известен за границей, Айги впервые смог побывать за рубежом только в 1988 году и с тех пор принимал участие во многих поэтических фестивалях, симпозиумах, культурных акциях.

В 1991 году в российском издательстве «Современник» с предисловием Евгения Евтушенко вышла книга избранных стихотворений Айги «Здесь», а годом позже «Советский писатель» выпустил сборник «Теперь всегда снега».

В 1990 году Айги удостоен Государственной премии Чувашии имени К. В. Иванова, в 1994 году он становится народным поэтом Чувашии. Среди его международных наград — премия имени Ф. Петрарки (Германия, 1993), «Золотой венец» Стружских поэтических вечеров (Македония, 1993), звание Командора Ордена Искусств и литературы (Франция, 1998).

В 1993 году в Париже, в серии «Поэты сегодня» издательства «Сегер», вышла монография «Айги», принадлежащая перу известного французского поэта, переводчика и литературоведа Леона Робеля. А в 2003 году эта книга, сочетающая увлекательное биографическое повествование с тонким анализом поэтики, вышла в переводе Ольги Северной в московском издательстве «Аграф».

В мае 1997 года в Чебоксарах состоялась международная научная конференция «Творчество Геннадия Айги в контексте чувашской, российской и общеевропейской культур» — своеобразный съезд

исследователей-«айгистов» всего мира. Франция на нем была представлена патриархом «айгистики» Леоном Робелем и переводчицей Симоной Сен-Мишель, Англия — Питером Франсом, выпустившим в Лондоне двуязычное комментированное издание стихов Айги, США — Джералдом Янечком, Германия — Райнером Грюбелем, Австрия — Освальдом Эггером, Польша — Эдвардом Бальцежаном, Ежи Чехом и Натальей Ворошильской, Венгрия — Леной Силард и Чаба Тобайди, Швеция — Хансом Бьеркегренем, Чувшия — Атнером Хузангаем и Галиной Ермаковой, Москва — Владимиром Радзишевским, Александром Макаровым-Кротковым и автором этих строк. Материалы конференции вошли потом в специальный номер журнала «Литературное обозрение» (1998, № 5–6), подготовленный главным редактором этого издания — поэтом и критиком Виктором Куллэ.

Символическим событием на исходе двадцатого века стало присуждение Айги Российской поэтической премии имени Бориса Пастернака (2000).

В начале двадцать первого столетия Айги продолжал достраивать храм своей поэзии и, полагаю, успел вполне осуществить свои принципиальные замыслы. Его земная жизнь оборвалась 21 февраля 2006 года.

Таковы основные вехи биографии Геннадия Айги, такова внешняя фабула его жизненного и творческого пути. Если же говорить о внутреннем сюжете этой очень своеобразной судьбы, то он чрезвычайно сложен и с трудом поддается описанию. То, что большая часть исследований об Айги выполнена за рубежом, что первая и пока единственная книга о поэте написана французским автором Леоном Робелем, в высшей степени не случайно. Большое видится на расстоянии — и хронологическом, и географическом. Нашему отечественному литературоведческому инструментарию не поддается такой прочный сплав житейского и духовного в судьбе поэта. Все-таки принцип Жуковского «Жизнь и поэзия — одно» остается формулой идеала, мечты, а реальность мы привыкли анализировать по модели, представленной в одном из пушкинских лирических сюжетов — «Пока не требует поэта...»

Представьте себе, что Айги — не такой. Естественно, он не свободен, как все мы, от человеческих слабостей, но можно с абсолютной точностью констатировать, что «в заботы суетного света» он не был погружен никогда. Невозможно представить этого человека хлопочущим по своим делам, «пробивающим» свои книги через инстанции, проникающим в «сферы», кичащимся своей известностью и козыряющим престижными знакомствами с кем бы то ни было. А ведь именно



такого рода житейская активность обескровила творчество многих талантливых сверстников Айги, тоже стремившихся брать пример с Пастернака, но душой не понявших смысл стиха «Быть знаменитым некрасиво», не осиливших духовную тяжесть, заповеданную в этих простых, многократно цитированных, но по-прежнему таинственных словах.

Самому Айги, впрочем, эта тяжесть далась без усилия, поскольку от природы ему достался не только поэтический, но и особый жизненный дар — верность своей натуре в каждом поступке, в каждом миге своего существования. Для Айги было естественно не завоевывать большой мир, а пригласить его в гости к себе, в свою поэтическую вселенную. Именно такой путь, по-видимому, имел в виду Пастернак, обозначая стратегию истинной поэзии словами «привлечь к себе любовь пространства».

Жизнь Айги есть эмоционально-поэтический диалог с мирозданием, каждое стихотворение — свидетельство и фиксация этого двустороннего контакта. Вновь и вновь поэт ведет нескончаемую беседу с полем, лесом, соснами, цветами — возвращаясь к тому, о чем речь шла вчера, и находя новые оттенки, делая новый шаг в глубину бытия. Этот диалог невозможно услышать только ушами, для многих он существует лишь как тишина — и нет в том беды: быть тишиной для поэзии куда естественнее и достойнее, чем быть шумом, собирающим случайную толпу, большая часть которой лишена поэтического слуха.

Вместе с тем мир Айги не огорожен эстетическим забором, он потенциально открыт для любого живого человека, чьи эмоциональные импульсы вступают в резонанс с ритмами поэта. С чисто статистической точки зрения таких людей не очень много, зато среди них нет случайных посетителей, пришедших из любопытства или «за компанию». У Айги есть особая Среда, которую Леон Робель определил понятием «духовная семья» (*famille spirituelle*). Сюда входят очень разные люди, общение с которыми отразилось в творчестве поэта, те, кто вступал с ним во взаимообмен творческой энергией, кому он посвящал свои произведения. Это художники А. Зверев, В. Яковлев, И. Вулох, Н. Дронников, И. Макаревич, композиторы А. Волконский, В. Сильвестров, С. Губайдулина, поэты Р. Ахметов, С. Красовицкий, В. Шаламов, К. Богатырев, Ж. Рубо, А. Витез, Л. Робель, Ф. Ф. Ингольд и многие, многие другие. Нет границы между этими спутниками поэта и его семьей в буквальном смысле, среди собеседников Айги и его дети: так, дочери посвящена необычная книга — «Тетрадь Вероники» (1983), поэтически фиксирующая диалог отца с ребенком в первые шесть месяцев жизни. Для тех, кто вчитался в стихи Айги, вжился в его художест-

венную систему, такой диалог, такое «соавторство» отнюдь не выглядит эксцентрической причудой.

В составе «духовной семьи» Айги есть поэты более молодых поколений, ощущающие себя, как и он, наследниками традиции русского авангарда. Важно отметить, что Айги никогда не брал на себя роль учителя и «мэтра», в его творческом пространстве все отношения строятся на основе духовного равенства. Поэты-«айгисты» — это не подражатели, а союзники, единомышленники Айги. Один из них, Сергей Бирюков, создал своего рода стихотворный портрет Айги, выполненный в технике поэтической «зауми», являющийся одновременно и акростихом и телестихом (то есть ключевое слово читается здесь и в первых и в последних буквах строк):

Аве растертое А  
Йотом небной дугой  
Глоссой золотом драГ  
Истиной воль пути<sup>1</sup>

Понятие «духовной семьи» в принципе можно трактовать и еще шире, включая сюда тех, с кем Айги общался на уровне метафизическом: Малевич, Хлебников, Бодлер, Ницше, Клее, Кафка, Норвид... Подобно тому, как нет здесь границ между людьми разных наций и языков, разных поколений и творческих профессий, — так нет здесь границ между теми, кто живет сегодня, и теми, кто жив в вечности. Идея бессмертия заложена в самом фундаменте мира Айги, она является условием существования стиха. Причем к бессмертию в равной мере причастны все, а не только творцы нерукотворных памятников и мастера «царственного слова». Пафос возвышения над обыкновенной жизнью и «простыми» людьми абсолютно чужд Геннадию Айги: если для него и существует особое поэтическое измерение реальности, то это — глубина, которая потенциально существует в каждой человеческой душе. И если сегодня Айги еще выглядит поэтом «элитарным» и «герметичным», то подобное восприятие может со временем оказаться довольно случайным моментом: тут свое слово еще должно сказать будущее.

Читатель, впервые входящий в мир Айги, нуждается в некоторых пояснениях по поводу того, чем является для этого поэта книга стихов. Во-первых, Айги пишет стихотворными циклами: «Начало поляна», «Отмеченная зима», «Одежда огня», «Поле-Россия», «Холмы-двойни-

<sup>1</sup> Бирюков С. Зевгма: Русская поэзия от маъьеризма до постмодернизма, М., 1994. С. 54.

ки» и др. Каждый из этих циклов есть книга — независимо от того, в каком полиграфическом облике являлась она читателям. Во-вторых, Айги большое значение придает стихотворной графике, рисунку, творимому словами и буквами. Закономерно поэтому его сотрудничество с рядом художников в создании уникальных малотиражных книг, предназначенных для круга ценителей, знатоков и близких друзей. Таковы многие книги, оформленные Николаем Дронниковым: в некоторых из них факсимильно воспроизведены стихотворные рукописи Айги. Такова эссеистическая книга Айги «Поэзия-как-Молчание», выпущенная Сергеем Кудрявцевым в издательстве «Гилея» тиражом всего 150 экземпляров и снабженная двумя графическими автопортретами поэта.

Айги осваивает пространство каждой книжной страницы как плотно картины: везде ощутима композиционная рама, белизна бумаги всюду работает как содержательный фон для стихового сюжета. Подобно тому, как у живописцев не бывает картин без названий, так у Айги не бывает не озаглавленных стихотворений, и это один из пунктов его осознанной эстетической позиции: суть и цель произведения важнее процесса стихоговорения. Потому как крайний случай есть у Айги даже «СТИХОТВОРЕНИЕ-НАЗВАНИЕ: // БЕЛАЯ БАБОЧКА, ПЕРЕЛЕТАЮЩАЯ // ЧЕРЕЗ СЖАТОЕ ПОЛЕ». Далее следует тишина, молчание, белое пространство — оно и есть текст стихотворения. Это пример так называемого минимализма в искусстве, причем минималистские вещи Айги отнюдь не эпатажны, они могут служить наглядной моделью его мира, своеобразным ключом к пониманию его творчества в целом.

Вот стихотворение, посвященное столетию со дня рождения Казимира Малевича:

со знанием белого  
вдали человек  
по белому снегу  
будто с невидимым знаменем

Это краткое произведение — о сущности искусства и о связи творчества с жизнью. Цель искусства всегда чиста, таинственна, несводима к логическим абстракциям. В этом смысле творчество («знание белого») подобно природе, белому снегу. Искусство остается до поры «невидимым знаменем» (вспомним супрематические композиции Малевича с белыми геометрическими фигурами на белом фоне), но эта непонятность и невидимость — призрачная, временная («будто»). Понимание — впереди. Такому свободному, незамутненному взгляду

на вещи органично соответствуют и свободный стих — отсутствие рифмы и размера, и особенный интонационно-синтаксический строй: отброшено все лишнее (нет сказуемого), своевольный порядок слов в равной мере далек и от обыденной, и от традиционно-поэтической речи.

Свободный стих. Каждому, кто читает Айги, приходится разбираться в том, что это такое, приходится немножко теоретизировать. Зато творчество Айги может дать веские ответы — и на вопрос о сущности свободного стиха и на вопрос о сущности поэзии. Дело в том, что в русскую литературу свободный стих пришел сравнительно поздно: неслучайно его чаще называют французским словом «верлибр». После удачных опытов Фета, Кузмина, Блока, Хлебникова были все основания ожидать, что русские поэты, как и их западноевропейские коллеги, откажутся от рифм и от строгих размеров (вспомним, что рифмой тяготился еще Пушкин, считавший ее ресурсы в русском языке исчерпанными). В 1924 году Юрий Тынянов писал: «В наше время *vers libre* одержал большие победы. Пора сказать, что он — характерный стих нашей эпохи, и в отношении к нему как к стиху исключительному или даже стиху на грани прозы — такая же неправда историческая, как и теоретическая»<sup>1</sup>. Но вопреки упованиям Тынянова ведущие русские поэты последующие шесть — семь десятилетий продолжали рифмовать и пользоваться классическими размерами, а свободный стих остался достаточно экзотическим, если не маргинальным явлением. Что же произошло?

Айги считает, что классический стих в творчестве таких великих поэтов, как Пастернак, Заболоцкий, Ахматова, оказался жив «в последний раз», теперь же проявить человеческую индивидуальность в рамках старой метрики невозможно. Действительно, к концу XX века инерционность, заезженность классических размеров стала видна, что называется, невооруженным глазом. С девяностых годов и до сих пор поэзия, публикуемая в толстых журналах, практически не воспринимается читателем ввиду своей усредненности и монотонности. Мертвыми залежами пылятся томики каллиграфически-традиционной версификации в книжных магазинах. Дух времени окончательно выветрился из регулярного стиха. Поворот к верлибру может стать способом смыслового обновления. И тут, конечно, требуется не скоропалительная литературная «революция», а многолетний эволюционный процесс. Айги — не единственный сегодня поэт, пишущий исключительно

<sup>1</sup> Тынянов Ю.Н. Проблема стихотворного языка // Тынянов Ю.Н. Литературная эволюция: Избранные труды. М., 2002. С. 56.

верлибром, но (при всем уважении к другим рыцарям свободного стиха) именно Айги достиг на этом стиховом поле предельной естественности, доказав, что верлибр может быть не причудой, не изыском, а почвой и судьбой. Если свободный стих наконец победит в современной русской поэзии и выведет ее из архаически-провинциального состояния, то наша культура еще оглянется на сорокалетний новаторский опыт Айги — не «революционера», не «реформатора», а — позволим себе такой неологизм — важнейшего *эволюционера* в истории русского поэтического слова.

Что дает поэзии свободный стих? Остановимся на конкретном примере — «Снег в саду» (1965):

чиста проста  
глубоко и почти без места  
и тих и незаметен  
светлы и широки

сплю весь  
и — сейся

мерцать замешиваться взорами

и сеется  
и суть

Есть очень простой способ отличить настоящий, органичный верлибр от поддельно-претенциозного. Если стих только притворяется свободным, в нем в принципе можно расставить знаки препинания в соответствии с общеязыковыми нормами, ввести прописные буквы в начале синтаксических предложений. А попробуйте здесь написать «чиста» с большой буквы — сразу нарушится тонкое равновесие, интимное равенство двух слов первого стиха. И какой знак препинания поставить между «чиста» и «проста»? Нет здесь и быть не может никаких скрывающих знаков, никаких цепей — полная свобода слова, предстающего во всей незащищенной нагоде, во всем богатстве потенциальных значений. К кому, к чему относится это «чиста проста» — к природе, к женщине, к вселенной? Да ко всему на свете, слово здесь не ведает никаких ограничений. А из первой строки, как из зерна, прорастает смысловой и стиховой ствол произведения, его духовная вертикаль.

Одна из ключевых категорий художественного мира Айги — СОН. Это и погружение в глубину бессознательного, («сплю весь»), и обращенность к духовной высоте: «и суть», то есть единый смысл всего сущего (кстати, слово «суть», поставленное в связь с глаголом «сеется»,

как бы вспоминает о том, что оно не только существительное с абстрактным значением, но и древний глагол, форма третьего лица множественного числа от «быть», «существовать»). Итог стихотворения — единение человека с миром, полное слияние с космосом.

Такое произведение невозможно процитировать иначе, как полностью. Деление на строфы не столько расчленяет текст на части, сколько подчеркивает единство целого. Леон Робель считает, что пробелы между строфами у Айги — это не паузы для читательского расслабления, а места, требующие особенной читательской активности, большого духовного усилия: это уровни «последовательного погружения в глубины существа: нелегкий труд!»<sup>1</sup>

**Стих** в системе Айги — это и отдельная строка, и целое стихотворение — от первого слова до последнего. Практика поэта подтверждает теоретическое положение Тынянова о том, что верлибр отнюдь не находится на границе с прозой, а наоборот, являет собой предельную концентрацию поэтичности. Верлибр при таком взгляде на вещи предстает естественным, первичным видом стиха, а всякие там ямбы, хорей и амфибрахий — это уже вторично-искусственные надстройки. Свободный стих — понятие широкое, всеобъемлющее, сюда могут как частные случаи входить все виды стиха метрического. Вот, к примеру, стихотворение «Поле весной» (1985):

там чудо покрывает ум

Можно счесть, что это одностишие (моностих) четырехстопного ямба, что в окружении верлибров это своего рода ритмическая «цитата» из классики. Хотя в сущности здесь (как и везде в Айги) слово является потенциальным стихом и можно представить такую транскрипцию:

там  
чудо  
покрывает  
ум

Но вот уже пример безусловно «цитатного» ритма — «Страничка с признанием» (1978):

было: в лицо Простоте попытался взглянуть я однажды  
понял одно: что лишился я Слова как зренья

<sup>1</sup> Робель Л. Айги. М., 2003. С. 47–48.

Поэт прибег к античному элегическому дистиху, чтобы «чужим», посторонним для него ритмическим языком описать свою художественную систему, взглянуть на свой стих извне. Стратегия Айги — приближение к Простоте с большой буквы. Но эта цель для него (а может быть, и для любого другого поэта, стремящегося именно к Простоте, а не к упрощению, не к примитиву) всегда остается отдаленной, ее достижение приводит к полному молчанию, рассказать о котором можно только на чужом, на почти иностранном языке.

Свободный стих Айги в исключительном случае может допустить и «нечаянное» появление рифм, например, в стихотворении «Полдень» (1982):

роз  
сияние —  
как долгое вытирание  
слез

Можно увидеть здесь кольцевую рифму: «роз» — «слез», «сияние» — «вытирание». Но можно считать данное созвучие случайным и несистемным: так, в переводе на немецкий у Феликса Филиппа Ингольда эти слова не зарифмованы («der rosen // leuchten // wie ein langes // tranentrocken»).

Вступая в мир Айги, я часто вспоминаю блоковские строки из стихотворения «Россия»: «А ты все та же — лес, да поле, // Да плат узорный до бровей...» Музыкальное соединение в одной картине портрета и пейзажа, конкретного лица и лика России — вот что унаследовал Айги от символизма (опыт которого он органично соединил с хлебниковской традицией) и реализовал совершенно по-своему на всех уровнях стиха и языка. Такие мотивы, как *лес, поле, снег, сон, тишина*, обнаружили здесь смысловую и эмоциональную неисчерпаемость. Потому Айги не нуждается во внешнем разнообразии тематики. О поэте точно сказала Юнна Мориц: «У него везде — лицо». А Евгений Евтушенко, приведя эти слова, добавил: «И везде — свое»<sup>1</sup>. И очень ошибся, приписав Айги не свойственный данному поэту эгоцентризм! Ибо на каждой странице-картине у Айги предстает лицо мира, лицо Бога, а собственно авторское лицо заметно здесь настолько, насколько оно соотносимо с ликами вселенной и Творца.

Стих Айги — индивидуальная реализация диалога поэта с Космосом и Языком. В мире Айги каждое слово является потенциальным

<sup>1</sup> Евтушенко Е. Защита собственной души // Айги Г. Здесь: Избр. стихотворения 1954–1988. М., 1991. С. 7.

стихом, строкой. «Словом» в таком смысле может быть не только лексическая единица, но и фонема: «о // Прозрачность! Однажды // Войди и Расширься // стихотворение» («Чище, чем смысл»). Моностих эквивалентен пространному произведению: «Гуси Бога идут на водопой» («Продолжение цикламенов»). А наряду с горизонтальным планом стиха существует план вертикальный, точно ощущаемое композиционное движение и развитие. У Айги, как ни у какого другого поэта, динамически взаимодействуют две идеи стиха: стих как строка и стих как стихотворение. Схематически этот принцип можно обозначить так:

С  
С Т И Х  
И  
Х

Возникающий на этой схеме образ креста можно с достаточной наглядностью обнаружить во многих стихотворениях (например, «Возникновение храма»), но смыслово он присутствует везде, являясь содержательным обеспечением верлибра, носителем стиховой семантики, присущей именно свободному стиху Айги и абсолютно не поддающемуся имитации.

Стиховые страницы Айги можно уподобить иконам, зачастую здесь просматривается неназойливый графический рисунок — крест. Взгляните на вошедшие в эту книгу стихотворения «В тумане» (1980), «Возникновение храма» (1981). А в сущности идея креста присутствует в каждом тексте — как соотношение горизонтального и вертикального планов стиха. Айги, быть может, самый религиозный из нынешних российских поэтов, хранящий свою веру в чистоте и в душевной тишине, чуждый позы, аффектации, экстаза — всего, что он сам называет «религиозной грязью». В финале стихотворения «Снова: места в лесу» (1969) выражен трепетный страх, присущий настоящей вере, боязнь овеществления веры, ее огрубления страстью:

боярьшник — при пении молчащий  
как бог молчащий — за звучащим словом:

молчащий — личностью неприкаемой:

лишь тронь — и будет: Б о г а н е т

ТИШИНА и МОЛЧАНИЕ для Айги — не просто слова, не абстрактные понятия, а фундаментальные онтологические ощущения:



ТИШИНА — гармоническое состояние мира, независимое от его стороннего восприятия (в том числе и поэтического), МОЛЧАНИЕ — молитвенный диалог с Творцом и мирозданием; конкретной реализацией этого диалога может быть стихотворение. Айги абсолютно далек от той лукавой гордыни, что обнаруживается во множестве традиционно-школярских стихописаний в квазихристианском духе, совершенно, кстати, не изменившихся на протяжении целого столетия. Вместе с тем Айги никогда не творил кумира из искусства как такового, не склонялся к тому культу Слова, который был нов и плодотворен у авангарда «серебряного» века и двадцатых годов, но в ходе дальнейшего исторического развития модернизма превратился в общее место, в довольно инерционную установку. Языческое поклонение языку — еще не гарантия художественной оригинальности и глубины. Язык ищет в поэте не слугу, не раба, а равноправного собеседника и соавтора.

Айги вносит творческие поправки в язык на всех уровнях, заставляя вспомнить определение Тынянова: «Стих — трансформированная речь; это — человеческая речь, переросшая сама себя»<sup>1</sup>. В мире Айги один звук может стать образом-символом, и целым стихом, и даже полным текстом стихотворения. Таков, в частности, звук А — «сияющая световая точка-знак в поэзии Айги»<sup>2</sup>. Поэт создал и свой, особый тип пунктуации: двоеточие, тире, дефис для него не дань обычаю и норме, а способы построения новых связей между словами, между предметами и явлениями. «Ничего излишнего, ничего случайного, ничего автоматического или непреднамеренного»<sup>3</sup> — так характеризует музыкальную пунктуацию Айги американский исследователь Джералд Янчек. За всем этим стоит радикально новый тип синтаксиса, особый порядок слов, диктуемый не инерцией книжной или обыденной речи, а свободным движением мысли и чувства, их бесконечно разнообразным сочетанием. А в области лексико-семантической Айги достиг полного преодоления различий между словами с предметным значением и словами, обозначающими абстрактные понятия. Природное, духовное, умозрительное — все скрепляется языком в нерасторжимое единство.

Взгляд Айги устремлен в сердцевину мироздания, в глубинную структуру языка. Поэтому его стихи оказались понятными и близкими многим поэтам разных народов и стран. Слово Айги, вобравшее исто-

<sup>1</sup> Тынянов Ю.Н. Промежуток // Тынянов Ю.Н. Литературная эволюция. М., 2002. С. 417.

<sup>2</sup> Хузангай А. Посвящается А // Лик Чувашии. № 4. 1994. С. 39.

<sup>3</sup> Janeczek C. The Poetics of Punctuation in Gennadij Aigi's Free Verse // Slavic and East European Journal. Vol. 40. № 2. Summer 1996.

рический опыт чувашской и русской культур,— это всечеловеческое слово.

Опыт Айги примечателен еще редчайшим сочетанием стихийности, непосредственности творческого процесса с четким авторским осознанием его результатов. Айги, помимо прочего,— замечательный теоретик, эстетический мыслитель, занятый философскими наблюдениями над природой искусства и формулирующий общие законы поэзии в точных и афористичных фразах. Его программная книга «Поэзия-как-Молчание», сочетающая «легкость фрагментарной формы с законченностью мысли»<sup>1</sup> отважно направленная против «болтливости» и «многоговорения» дает ощущение ясного пути в нынешнем бездорожье, которое многим малодушным людям кажется концом — культуры, истории, человечества. Айги бесстрашно смотрел на нынешнюю промежуточную ситуацию с ее временными постулатами и авторитетами. Храня верность пушкинскому принципу «самостоянья», ощущая братскую близость с крупнейшими мастерами XX столетия, Геннадий Айги первым открыл материк поэзии двадцать первого века и третьего тысячелетия.

---

<sup>1</sup> Новикова Лиза. Мастерство Молчания // Вечерний клуб, 19 июля 1994.



# КРИТИКА

# ПРИЗРАК БЕЗ ПРИЗНАКОВ

## Существует ли русский постмодернизм?

*Постмодернистом* ты можешь стать лишь тогда, когда обогатишь свою память знанием всех тех богатств, которые выработало человечество.

В. И. Ленин

Хороший *постмодернист* обладает всеми слогами, а наш едва ли и одним.

А. С. Пушкин

«Определяйте значения слов, и вы избавите мир от половины заблуждений» — этот призыв Рене Декарта за триста с лишним лет так и не дошел до России. У нас всегда царит культ слова как такового, и оно отлично функционирует в атмосфере недопонимания или просто непонимания, не нуждаясь в определении и прояснении своего смысла. Так и с пресловутым «постмодернизмом»: магия загадочного термина безраздельно владеет и теми, кто называет себя постмодернистами, и теми, кто, как Солженицын, решительно их осуждает. Нет никакой возможности привести всю эту вавилонскую разноголосицу мнений к общему знаменателю. Остается действовать истинно постмодернистским способом и предложить сразу несколько возможных точек зрения, несколько версий решения нелегкой проблемы «Россия и постмодернизм». Получается нечто вроде гадания на картах: я разложу перед вами четыре карты разных мастей — выбирайте любую. Или берите все разом.

### **Версия пиковая. В России никакого постмодернизма нет**

Я имел возможность убедиться в этом экспериментально. В конце октября 1993 года Третьяковская галерея устроила конференцию «Национальные традиции и постмодернизм». Выступавший на ней Чарльз

Дженкс из Лос-Анджелеса рассказывал об американской постмодернистской архитектуре, а потом решил проиллюстрировать типологию культурных эпох, обратившись к примеру нашего «Белого дома», который тогда стоял покалеченный и почерневший после пушечных выстрелов 4 октября. По нормам домодернистского сознания, сказал Дженкс, этот дом надлежало бы разрушить до конца и стереть с лица земли. Модернистский принцип — восстановить в прежнем виде. А с точки зрения постмодернизма следовало бы и после ремонта сохранить на доме пятно от копоти, перекрасив его для изящества, скажем, в голубой цвет, а сверху сделать еще красивую надстройку, символизирующую будущее, неотделимое от прошлого и настоящего.

Посмотрите на нынешний «Белый дом» и убедитесь, что восторжествовал, конечно же, модернистский вариант. И вообще, Россия находится в модернистской стадии развития. Постмодернизм, как пишут на Западе, — это идеология «постиндустриального общества». Откуда всему этому взаться в России, пытающейся вернуться к своему раннему капитализму начала века, продолжить индустриализацию, которая так по-настоящему и не завершена. О постмодернизме в экономике и политике говорить пока рано. И Горбачев был модернистом, и Ельцин им стал. Гайдар, Явлинский, Жириновский, Зюганов — все эти конкурирующие политики проповедуют разные варианты модернистского преобразования России. И Солженицын, выступивший в Думе как политик, тоже ведь предложил по сути модернистскую утопию обновления общественного быта страны «снизу», хотя и обозначил свой проект старинным словом «земство», — это своего рода ретроспективный модернизм.

Впрочем, в одном Солженицын оказался стопроцентно прав: в России сегодня нет демократии, а демократия есть ближайший синоним постмодернизма и его *conditio sine qua non*. Об этом интересно и темпераментно написал Борис Парамонов, русский философ-эссеист, живущий и работающий в США. Единственным подлинным постмодернистом в России Парамонов считает Пушкина, с чем, кстати, никто не спорит. Но Пушкин за наши ошибки и глупости не отвечает.

Перейдем теперь к литературе. Значительная часть современных русских писателей и критиков настроена по отношению к постмодернизму враждебно. Правда, многие из них латыни не изучали и не очень понимают, что такое «пост»: им кажется, что за новым термином стоит какой-то особенно гнусный супер- или гипермодернизм, с которым, по советским представлениям (отнюдь еще не изжитым), надлежит решительно бороться. Правда, доходят до нас понемногу передовые западные идеи: некоторые фрагменты из французских теоретиков уже опуб-

ликованы в русском переводе. Теперь каждый может прочесть разъяснение Ж. Бодриера: мол, «пост» проще всего понимать как греческую приставку «ана». Спасибо вам, господин Бодриер! Те пятьсот русских, что знают смысл этого греческого префикса, вас прекрасно поняли. Как вот только быть с остальными, в том числе с литераторами и критиками, не знающими даже греческого алфавита?

Постмодернизм требует многоязычия — и культурного, и стилового, и лингвистического. Пушкин в своем «постмодернистском» романе «Евгений Онегин» вовлек русский язык в диалог с Руссо, Шатобрианом, Байроном, с английским, немецким, итальянским языками, не говоря о уже почти родном для него французском! А нынешние русские писатели? Большинство из них не в состоянии выйти на простор постмодернистского сознания по причине малой образованности, невежества и незнания современной мировой культуры. Тут я вас отсылаю к первому из эпиграфов моей статьи. Признаюсь, что я у Ленина заменил одно слово: вместо «коммунистом» написал «постмодернистом». Но ведь в целом правильно: коммунисту лишние знания ни к чему, а постмодернисту без них просто шагу не ступить.

И еще одно важное обстоятельство. В советское время художественный процесс был искажен, деформирован. Развитие модернизма и авангарда с 30-х годов сдерживалось политическим режимом. По этой причине в годы хрущевской «оттепели», а затем и в годы горбачевской «перестройки» на свободу выходил из подполья эстетический модернизм, отнюдь не исчерпавший своих возможностей в 10–20-е годы. Посему в разряд «постмодернистов» по ошибке попадают просто «запоздалые модернисты» Саша Соколов, Татьяна Толстая, Владимир Сорокин, Валерия Нарбикова — в прозе, Иван Жданов, Алексей Парщиков, Дмитрий Пригов, Лев Рубинштейн — в поэзии. Характерно, что все эти имена — под позитивным или негативным знаками — противопоставляются старой эстетике, «реализму». Между тем постмодернистское сознание себя никому и ничему не противопоставляет, а вбирает в себя поэтику самых разных эпох, в том числе и реалистическую. Постмодернизм есть художественный универсализм, и его представители, как сказал Пушкин, должны владеть всеми стилями (второй эпиграф к статье: неважно, что у Пушкина написано «хороший пародист», это ведь почти то же, что «хороший постмодернист»). Все названные мной выше представители новой литературы по-своему интересны, но каждый из них — раб стиля, все они скованы чисто модернистской установкой на «нетрадиционность» и «непохожесть». Недаром их определяют понятиями «другая проза» и «другая поэзия». А постмодернизм — это искусство не «другое», а «всякое», «любое»,

универсальное. Так что «русский постмодернизм» — своего рода оксюморон, вроде винной этикетки «Советское шампанское». Не бывает такого: либо шампанское, либо советское.

### **Версия трефовая. Все мы постмодернисты**

Ну а что если отказаться от терминологической строгости и считать постмодернистами всех, кто желает ими называться? Примерно так рассудил я весной 1991 года, когда, работая в Литературном институте, учинил там конференцию «Постмодернизм и мы». Мне казалось, придет десяток чудаков, не больше. Андрея Битова уговаривал принять участие, показывая ему статью цюрихского слависта Германа Рица, в заголовке которой фамилия Битова соединялась с понятием «Postmodernismus». В итоге, однако, в постмодернисты записалось более семидесяти литераторов, выступавших три дня с раннего утра до позднего вечера. Появление чуткого к новым веяниям Андрея Вознесенского обозначило полную и окончательную победу постмодернизма в СССР. СССР через полгода распался, постмодернизм продолжает победное шествие.

Пусть даже «постмодернизм» для многих литераторов — не более чем модное слово. Но мода — это, в конце концов, вектор, ориентир, модус, по которому строится литературная стратегия и тактика, индивидуальная и групповая. Раньше для таких целей использовались слова «экзистенциалист», «сюрреалист», а еще раньше слово «романтик» — в общем, подобные уловки применялись всегда, но они не должны сбивать с толку. И, конечно, не правы солидные литераторы-традиционалисты, раздраженно заявляющие: постмодернисты — это те, кто не умеет писать.

Что значит «уметь писать»? Именно этот вопрос сейчас ставится заново. Раньше, то есть со времен Ломоносова и Тредиаковского и вплоть до последнего времени, мы довольно четко знали, что в нашей литературе хорошо и что плохо: при всех разногласиях имелась «ценностей незыблемая скала» (выражение Осипа Мандельштама). Теперь же — и это, кажется, впервые за два с половиной века — единой шкалы ценностей у нас нет, а есть множество сосуществующих эстетических систем. На смену единой иерархии пришла анархия, а это, согласно американцу Ихабу Хасану, означает постмодернистскую ситуацию.

В этой ситуации практически невозможен однозначно-определенный литературный успех. Если опубликованный в авторитетном журнале роман кто-то назовет «гениальным», то кто-то другой заявит: это графомания. Если один критик скажет: прочитал с увлечением, то дру-



гой так же искренне признается: это просто невозможно прочесть до конца.

Самое же, пожалуй, неожиданное заключается в том, что политически и эстетически передовая литература отнюдь не вытеснила железобетонную продукцию советской эпохи. Романы Анатолия Иванова, Петра Проскурина, Валентина Пикуля переиздаются и раскупаются. Более того, советская эстетика продолжает свое развитие. «Поминки по советской литературе», которые справил Виктор Ерофеев, оказались явно преждевременными. Как ни пародировали, ни передразнивали в своей прозе Виктор Ерофеев, Евгений Попов, Вячеслав Пьецух, Владимир Сорокин советский менталитет — советская коллективистская этика и эстетика по-прежнему сохраняет продуктивность. Это действующий источник вдохновения для писателей разных поколений — от Анатолия Рыбакова (1911–1998) до автора «комсомольских» повестей Юрия Полякова (р. 1954), — причем реальных читателей у них раз в сто больше, чем у ироничных индивидуалистов. Вообще так называемый соц-арт, имеющий успех на Западе, здесь, в России, безнадежно проигрывает первоисточнику — туповато-серьезному социалистическому реализму.

Так и в изобразительном искусстве. Изобретатели самого термина «соц-арт» художники Комар и Меламид со своим ироническим китчем выглядели в России гораздо бледнее, чем Илья Глазунов с его «честным» китчем и его искренней безвкусицей. Это почувствовали более молодые прозаики (Алексей Слаповский, Анатолий Королев, Юрий Буйда, Виктор Пелевин), которые уже не держатся за эталон «элитарности», а делают шаг навстречу массовой культуре, используют элементы демократических жанров (научная фантастика, детектив, развлекательно-историческая проза). Этих писателей не различить по нескольким фразам, индивидуальное начало в их стилистике выражено неотчетливо, зато здесь есть вкус к сюжетному конструированию, ориентация на читателя более широкого, чем круг московско-петербургских снобов и западных профессоров-славистов. Эклектический синтез, создаваемый этими писателями, по многим параметрам близок к представлениям о постмодернизме. По эстетической ориентации это писатели-западники, в какой-то мере продолжающие эксперименты 20-х годов (ранний Каверин, Лев Лунц), и, хотя до уровня Борхеса и Умберто Эко им еще очень далеко, именно эта творческая тенденция претендует на то, чтобы вытащить нашу прозу из болота провинциализма, чтобы оставить в покое опустылевшие споры о «русском» и «советском» и посмотреть на жизнь России со всемирно-культурной, стало быть, постмодернистской точки зрения.

На этом пути возникают свои издержки и штампы. Вырвавшаяся на волю авторская фантазия, не ограниченная ни временем, ни пространством, начинает разворачиваться не в качественном, а в количественном аспекте, валить в одну кучу века, народы, философские идеи. Преобладающий жанр постмодернистской прозы — «ple-mle» из античной истории, Евангелия, «Декамерона», Достоевского и газетной уголовной хроники. Христос пьет водку с Наполеоном, Гитлером и Горбачевым, причем любой из этой компании может превратиться в женщину, жука или автомат Калашникова, что однако не мешает жуку и автомату вступить в сексуальный контакт. Наполеон по законам такой прозы непременно обязан выругаться самыми непристойными русскими словами, а жук произнести фразу по-французски. Может быть, мое описание — это пародия, но она близка к многим оригиналам.

Для постмодернистской поэзии столь же опасным недугом грозит обернуться охвативший ее интертекстуальный бум. Поначалу это тотальное пародирование и передразнивание, «центонное» чередование реминисценций из русской классики с цитатами из советских массовых песен было приемом новым и оригинальным (особенно у Александра Еременко). Теперь же цитатное «чужое слово» (выражение Бахтина) приобрело в стихах Тимура Кибирова, Дмитрия Пригова, Сергея Гандлевского слишком большую власть в ущерб собственному слову поэтов. Заглушается индивидуальный ритм, блекнет остроумие, становится однообразной композиция. Это я говорю о поэтических лидерах, а за ними — тьмы и тьмы стихотворцев, как цепями скованных новой поэтической конъюнктурой.

Если считать и называть «постмодернизмом» именно эти тенденции в русской поэзии и прозе, то их надо признать недолговечными и уже иссякающими. Прививка внешней «культурности» (историзм, цитатность, многоязычие) литературе полезна, но в целом это суховатое сочинительство годится разве что как удобрение для грядущей словесности, в которой ошеломляющая новизна будет преобладать над материалом старых культур. Возможно, начало наступившего столетия ознаменуется новым взрывом творческой гениальности, подобным русскому авангарду первой трети XX века, а постмодернизм останется скромной промежуточной полосой 80–90-х.

### **Версия бубновая. Постмодернизм уже позади**

А что если он начался раньше, чем принято считать? Ларри Мак-Кэффри из города Сан-Диего датирует рождение постмодернизма с точностью до дня — 22 ноября 1963 года, дня гибели Джона Кен-

неди (в США, впрочем, есть и другие концепции; их, по-видимому, столько же, сколько там имеется университетов, а может быть, и столько, сколько там работает профессоров). А чем мы хуже американцев? Могу тоже предположить точную дату: у нас постмодернизм появился 14 октября 1964 года, когда от руководства страной был отстранен ярко выраженный модернист Никита Хрущев. Кукуруза, космос, химизация и синтетическая зимняя шапка — все это отчетливые модернистские примеры, и Хрущев совершенно ошибочно называл «пида-расами» близких ему по духу модернистов от искусства. Гомосексуальность, «андрогинизм», по мнению некоторых теоретиков, присущи как раз постмодернистской парадигме: недаром явившийся после Хрущева Брежнев так любил целоваться врасос с лидерами социалистических стран.

Если же всерьез, то именно в 1964 году или годом раньше появились поэтические произведения с подлинно постмодернистской оглядкой на предшественников: Иосиф Бродский заговорил с Джоном Донном, Андрей Вознесенский в «Озе» вступил в диалог с Эдгаром По. Виктор Соснора в 1964 году написал постмодернистский цикл «Ямбы, темы, вариации», где по-своему «переписал» и лермонтовский «Парус», и пушкинских «Цыган» (там, кстати, раньше, чем у Пригова, появился гротескный образ милиционера, причем в более броском и парадоксальном облике соблазителя Земфиры). В конце 60-х написана и насквозь цитатная поэма Венедикта Ерофеева «Москва — Петушки», в которой некоторые (например, Андрей Зорин) видят «пратекст» русского прозаического постмодернизма.

Ну а что если копнуть еще глубже? Что если принять во внимание точку зрения Ханса Кюнга, говорящего о «постмодернистской парадигме экуменического христианства» и относящего ее истоки к эпохе Первой мировой войны, а на оси русской литературной истории поискать прозу, формирующуюся в русле художественного модернизма, но в чем-то ему противопоставленную? Не предстанет ли в таком свете характернейшим произведением постмодернизма роман Булгакова «Мастер и Маргарита» — по своим приемам и по своей философско-религиозной концепции? А творчество Владимира Набокова, в котором не столь трудно выделить собственно модернистские и постмодернистские произведения?

Некоторые исследователи уже примеряют заветный термин к XIX веку: Карен Степанян, например, усматривает черты постмодернистского сознания у Гоголя и Достоевского... Тут лучше остановиться, иначе современные литераторы потеряют последний шанс именоваться постмодернистами, а поскольку иных терминов для нашей эпо-

хи нет, то они рискуют остаться, говоря словами Ахматовой, «без лица и названья»...

### Версия червонная. Постмодернизм еще впереди

Александру Солженицыну показался бессмысленным и «несообразным» сам термин «постмодернизм», сам «состав слова», который «как бы претендует выразить, что человек может ощущать и мыслить после той современности, в которой ему отведено жить». Однако бесполезно спорить сразу со всеми языками, в которых это «несообразное» слово почему-то утвердилось. Ничего не поделаешь: велико страстное желание людей ощутить себя «после современности». «И увидел я новое небо и новую Землю», — так сказано об этом в одном тексте, достаточно авторитетном и для Александра Исаевича, и для меня, и для всех вас, дорогие читатели.

Положа руку на сердце, нас всех в России просто тошнит от «современности». Сам эпитет «современный» из позитивного отчетливо превращается в негативный.

— Кому из современных политиков вы доверяете? Кого хотели бы видеть во главе России?

— Да никому! Все, кто входит в современный политический истеблишмент, горазды на обещания и ничего не способны изменить. От коммунистических бонз они отличаются только тем, что, помимо подмосковных дач, стремятся за счет страны приобрести себе еще и недвижимость на Западе!

— Кого из современных русских писателей вы хотели бы прочесть?

— Никого.

Это я вам транслирую *vox populi*, во всяком случае — его большинства. Но и элитарному меньшинству тоже хочется вместе со всеми вырваться из замкнутого круга ненавистной «современности». Может быть, за рубежом тысячелетия нас что-то хорошее ждет?

Любимые современники,  
у вас века другого нет,—

уверял в 1979 году Андрей Вознесенский, но за эти годы выросли и читатели, и писатели, у которых есть другой век, — XXI, с другой общественной и художественной реальностью. Тут, пожалуй, точнее Иосиф Бродский в своем стихотворении «Fin-de-siècle»: «Век скоро кончится, но раньше кончусь я».

Постмодернизм — расширяющаяся Вселенная. Мне чудится, что, вырвавшись из железных объятий XX века, мы вышли не только в двадцать первое, но и в девятнадцатое столетие. Что в России формируется тип сознания, для которого живая память о прошлом не станет противоречить устремленности в будущее. Как мечтал Арсений Тарковский:

Я вызову любое из столетий,  
Войду в него и дом построю в нем.

Нынешней русской литературе все еще недостает смелости. Одни писатели слишком боятся необычных слов, нестандартных конструкций, выхода за пределы существующих условностей и табу. Другие, наоборот, страшатся показаться немодными и несовременными, не могут себе позволить роскоши предельной простоты и естественности. Постмодернистский принцип всепонимания и всепринятия может избавить нас от комплексов и того, и другого. Как говорил самый, быть может, бесстрашный из художников нашего времени Владимир Высоцкий:

Пусть былое уходит,  
Пусть придет что придет.

# ЧЕТЫРЕ ЛИТЕРАТУРНЫХ КОНЪЮНКТУРЫ XX ВЕКА

## К постановке вопроса

Двадцать первый век в литературе по-настоящему еще не начался, но двадцатый точно закончился и уже стал объектом историко-литературного изучения. Резкость границы между веком минувшим и веком наступившим особенно чувствуется, если присмотреться к анкетному возрасту большинства ведущих современных литераторов, так называемых «живых классиков». От души желая им всем крепкого здоровья и творческого долголетия, мы едва ли можем реально рассчитывать на их активное участие в построении словесности двадцать первого века.

Критику с «живыми классиками» делать практически нечего, а вот историку литературы с таким контингентом работать довольно удобно: все уже сделали свои заявки на бессмертие, на места в поэтической рубрике — вместе с Блоком, Ахматовой и Пастернаком, или же на прописку в рубрике прозаической по соседству с Булгаковым, Платоновым и Набоковым; никто не выкинет неожиданный номер, не «ударит штуку». Исследовать Фазиля Искандера и Андрея Битова можно точно так же, как Бунина или Зощенко, поэтика Ивана Жданова — предмет не менее академичный, чем поэтика Гумилева или Ходасевича. Можно составлять таблицы, делить творчество на периоды, вероятность новых непредвиденных периодов и этапов невелика.

Литературу девяностых годов минувшего столетия невозможно понять без учета ее прочной (на мой вкус как критика даже слишком прочной) связи с девятью предшествующими «декадами», но и наоборот: финальное десятилетие кое-что прояснило в очертаниях XX века *как целого, как системы*. Увы, не скажешь словами Лимонова, что у нас была прекрасная эпоха. Эстетический уровень «декады» в целом довольно средний (имею в виду и метрополию и эмиграцию, и андеграунд и истеблишмент, и букеровских и антибукеровских лауреатов), читательское бытие словесности этого периода поддерживается лишь са-

моотверженностью считанного числа критиков-энтузиастов. Однако девяностые годы чрезвычайно интересны с точки зрения литературной социологии и литературного быта.

Мы как-то забыли, что главным событием десятилетия стало 1 августа 1990 года, когда новый закон о печати провозгласил отмену цензуры. Тот, кому хотя бы раз в жизни довелось со своим сочинением дойти лишь «до сверки», а потом услышать от редактора (да и то в порядке дружеской доверительности, поскольку ссылаться на Главлит вслух не разрешалось) категорический и не подлежащий обжалованию смертный приговор своему тексту, — тот, я полагаю, за восемь лет успел «почувствовать разницу». И я не согласен с теми, кто чуть ли не ностальгирует по цензуре («Хоть один читатель в лице цензора у меня был», — почти всерьез сказал мне довольно своеобразный прозаик), кто, как Евгений Евтушенко придумывает демагогические, противные самому языку сочетания типа «цензура равнодушием» (любой человек имеет право на равнодушие к литературе!). И я, как говорили в старину, не уважаю качеств, например, Дмитрия Галковского, который недавно выпустил свой «Бесконечный тупик» с пометкой «Самиздат» на титульном листе: понятие «самиздата» имеет смысл только в корреляции с понятием цензуры, только в сочетании с риском преследования и заточения. Пользоваться этим словом как зазывным «лэйблом» — это все равно, что, не побывав на войне, напялить боевой орден — странно даже, что такая мародерская выходка не вызвала заслуженного протеста со стороны общественности. Если же, называя вещи своими именами, самиздата сейчас нет и быть не может. Опубликовано все, что хотело быть опубликованным — и это факт немаловажный. Вопрос теперь не в том, чтобы напечататься, а в том, чтобы быть прочитанным, но трудности на этом пути — совершенно другого свойства. О них прежде всего пойдет речь, и притом с необходимой оглядкой на опыт прошлого.

Затевая разговор о *конъюнктуре*, я использую это понятие не как строгий термин, а как вполне бытовое слово в его простом словарном значении («создавшееся положение, обстановка в какой-нибудь области общественной жизни» по С. И. Ожегову или «совокупность условий, влияющих на что-нибудь» по Д. Н. Ушакову). Изначальный смысл этого позднелатинского слова — «связь», и потому оно может оказаться бесполезным в поисках той связи между литературным и социальным рядами, которую искали Ю. Н. Тынянов («О литературной эволюции», 1927) и Б. М. Эйхенбаум, писавший в том же 1927 году: «Изменилось профессиональное положение писателя, изменилось соотношение писателя и читателя, изменились привычные условия и

формы литературной работы — произошел решительный сдвиг в области самого литературного быта, обнаживший целый ряд фактов зависимости литературы и самой ее эволюции от складывающихся условий». Заметим, что эти слова, сказанные по поводу формировавшейся в ту пору советской конъюнктуры, в чем-то парадоксально применимы к «постсоветской» ситуации середины девяностых годов. Но об этом чуть позже.

*Советская конъюнктура*, сопровождавшая развитие отечественной словесности на протяжении большей части уходящего века, искажившая великое множество творческих судеб и конкретных текстов, духовно обеднившая несколько поколений, оказалась при всей своей прямолинейности довольно разнообразной в проявлениях. Не повторяя того бесспорного, что уже сказано в науке и критике о «социалистическом реализме» (вслед за легендарным памфлетом Абрама Терца — Андрея Синявского) о «тоталитарной литературе» (отдадим должное титаническим трудам Евгения Добренко, хотя трактовка в них историко-литературной роли авангардного искусства представляется мне слишком волевой и вкусовой), о «формах и деформациях» (я имею в виду название новомировской статьи М. О. Чудаковой 1988 года, завершающейся весьма актуальным спором с теми, кто по неразумию или для красного словца склонен объявлять диктатуру и террор чуть ли не позитивными факторами литературного развития), — я хотел бы лишь обратить внимание на разницу *субъективных* мотивов конъюнктурных поступков и жестов в рамках, казалось бы, достаточно однородной системы. И тут я для начала предложил бы различать хотя четыре разнородных типа «советского» литературного поведения. Подчеркну, что эта условная, почти жаргонная типология отнюдь не касается всех писателей, творивших в советских условиях. Те, кто в конъюнктурных акциях не замечен, естественно сюда не попадают.

Во-первых, это *утопист* — художник, отдающий дань иллюзиям, путающим свои «боренья с самим собой» и социальные бури, ошибочно отождествляющий свойственный всякому творчеству самоотверженный дух эксперимента и риска с безответственным и трагическим по своим последствиям социальным экспериментом. Таков прежде всего Маяковский. Такого рода импульс руководил Пастернаком, ненадолго поверившим «в знание друг о друге предельно крайних двух начал».

Во-вторых, это *догматик* — писатель, чья внутренняя психологическая слабость находит компенсацию в жестких бинарных, черно-белых антитезах (Фадеев).



В-третьих, это человек, который только в условиях тоталитарной идеологии может реализовать свои литературные интенции и скромные творческие потенции, человек, не обремененный ни излишней культурой, ни самокритической рефлексией. Слово «дурак» в терминологической функции едва ли приемлемо, поэтому, вспомнив вопрос Мастера, обращенный к Ивану Бездомному: «Вы ведь человек девственный?» — предлагаю условно обозначить этот тип как *девственник*. Это едва ли не самая многочисленная группа литературных конъюнктурщиков советской эпохи, поэтому примеры каждый подберет без труда, а мы здесь не станем обижать никого персонально.

Наконец, *циник* — литератор, сознательно использующий советскую конъюнктуру для житейского успеха и материального благополучия. Вспомним, как российские власти, культурные инстанции и средства массовой информации тепло отмечали юбилеи С. В. Михалкова — писателя, никогда не верившего ни в Бога, ни в черта, ни в коммунизм, не бывшего ни утопистом, ни догматиком (о чем свидетельствуют его полноценные детские стихи, весьма, кстати немногочисленные; большая роль автора «Дяди Степы» в воспитании «целых поколений» — все-таки юбилейная гипербола), ни тем более «девственником». Примеры, естественно, можно продолжить.

Здесь и речи нет о жестком разделении писателей на четыре разновидности — существует множество промежуточных случаев, возможны сочетания в одном поступке разных конъюнктурных импульсов. Но важен сам «человеческий фактор», обусловивший тот неожиданный факт, что советская конъюнктура не умерла после падения тоталитарного режима, после того, как «социалистический реализм» — этот, по выражению В. Каверина, «флогистон» официальной эстетики был подвергнут осуждению и осмеянию. Советская конъюнктура продолжает свое реликтное бытие именно потому, что существуют утописты, догматики, девственники и циники, занимающиеся литературным творчеством.

Из поля зрения отечественной интеллигентной критики (а также зарубежной славистики) в настоящий момент совершенно выпала литература, группирующаяся вокруг национал-большевистских газет «Завтра» и «Советская Россия», литература журналов «Наш современник», «Молодая гвардия», «Москва». Между тем она существует, и это литература именно советская — в полном смысле этого слова. В идеологическом фундаменте этой словесности произошло только одно существенное изменение: догматический атеизм сменился духом догматического православия, что в целом отнюдь не поколебало тоталитарной твердыни, а лишь обновило и укрепило ее. Многие

советские писатели продолжают отлично издаваться, а некоторые (как, например, Юрий Поляков) имеют и определенный читательский успех.

В современном российском обществе, в особенности его старейшей по возрасту части, наблюдается осязаемая ностальгия по всему советскому и прежде всего по Советскому Союзу. «Развал Союза» проклинают прежде всего писатели и читатели газеты «Завтра», но и литераторы прогрессивно-либерального толка в порядке лоханкинского мазохизма все чаще сетуют: «Ох, развалили мы Союз...» Подобные lamentации у одних связаны с искренней тревогой за судьбы беженцев и «неграждан», у других же — с сентиментальными воспоминаниями о писательских поездках с партийными банкетами и шашлыками, с возможностью выгодно перелагать по подстрочникам «какую-нибудь чечено-ингуштинину» (выражение одного из советских мастеров поэтического перевода). Не берусь компетентно судить о геополитических материях, но робко выскажу такое предположение: союз народов и культур — дело в принципе хорошее и в светлом будущем возможное, но только, наверное, этому союзу лучше быть не советским.

Сочетание «Советский Союз» обрело в последнее время амбивалентный и эстетизованный синоним-эвфемизм — «империя». Причем этим словом пользуется не только «последний солдат империи», откровенный проповедник милитаристского насилия Александр Проханов, но и писатели самого благородного склада. Андрей Битов в 1996 году выпустил свое собрание сочинений в четырех томах под общим названием «Империя в четырех измерениях». Честно говоря, я не могу понять, откуда у такого замечательного аполитичного писателя вдруг появилась имперская грусть. На мой вкус, этикетка «Империя» принижает самоценный художественный мир Битова. Впрочем, один коллега-критик считает, что престиж отечественной словесности держался именно на том, что это была литература советской империи. «Нас боялись, поэтому нас изучали, приглашали в зарубежные страны», — примерно так он не раз говорил (а может быть, даже и писал). Что тут возразить? Лично мне не хочется, чтобы меня и моих любимых писателей во всем мире боялись и, если меня приглашают из страха, готов возратить билет.

Но субъективные вкусы бывают разными, а объективно приходится признать, что советская конъюнктура продолжает оставаться одним из факторов литературного процесса и писательского поведения.

Под *антисоветской конъюнктурой* я имею в виду такое положение вещей, такую совокупность условий, когда писатель получил возмож-

ность — трудную, рискованную, но все-таки возможность писать, быть публикуемым, быть читаемым *благодаря* направленности текста против существовавшего социально-политического строя. Направленность могла быть смелой или робкой, осознанной или неосознанной, она из тактических соображений постоянно маскировалась в «советские» одежды, но теперь мы можем в ретроспективном порядке достаточно отчетливо проследить ее бытование.

Исходной точкой я предложил бы здесь считать 1956 год, появление в «Новом мире» романа Владимира Дудинцева «Не хлебом единым», последовавшую затем полемику об этом произведении и «второе пришествие» Твардовского в «Новый мир» в 1958 году. Впервые в условиях советского режима господствовавшей конъюнктуре была противопоставлена конъюнктура иная, требовавшая от авторов «правды жизни» (кавычки не иронические), направленного пафоса (знаменитое «против чего»). Слово «конъюнктура» в данном случае приобретает позитивный смысл: наверное, журнальное дело, в отличие от индивидуального творчества, не может не быть неконъюнктурным. «Новый мир» дал писателям (а также прогрессивным редакторам, работавшим в иных изданиях) вдохновляющую стратегическую установку, при которой программой-минимум было «протащить» на страницы подцензурной прессы достоверные факты и критику существовавшего строя, а программой-максимум был открытый «полив» этого строя и его идеологии. Возможности осуществления программы-максимум были невелики, и сферой ее реализации стал «тамиздат», история которого начинается со второй половины шестидесятых годов (процесс Синявского — Даниэля, послеоттепельное похолодание).

Естественно, творчество больших мастеров, стремившихся «жить не по лжи» и вместе с тем решать эстетические задачи, не вмещалось в рамки «антисоветского» сознания, но нельзя не признать, что конъюнктура политической крамолы помогла многим литераторам полностью реализовать свои возможности и обрести связь с читателем.

Можно ли считать антисоветскую конъюнктуру полностью исчерпанной к настоящему моменту? Нет, и хотя бы потому, что тематически современная словесность отчетливо тяготеет к ретроспективному взгляду на бытие, и сюжеты нынешней прозы — это по преимуществу *vita sovetica*. И в условиях известной ностальгии по этой жизни со стороны старшего поколения неожиданную свежесть приобретает «критический реализм» таких мастеров, как например Анатолий Азольский, автор повестей «Клетка», «Облдрамтеатр» и других произведений, посвященных главным образом послевоенным годам. Азольский работает на конкретном материале и пополняет картину эпохи разви-

того сталинизма новыми, выразительными штрихами. Его успех у критиков и читателей свидетельствует, что литературный «антисоветизм» — это старое, но грозное и художественно эффективное оружие.

Обращаясь к истории литературного «тамиздата», нельзя не заметить, что наряду с произведениями, политически «непроходимыми» для подцензурной печати, туда попадали и произведения, эстетически неприемлемые для советских редакторов. Появились авторы, обнаружившие, по крылатому выражению Андрея Синявского, «стилистические противоречия» с советской властью: Бродский, Саша Соколов, Венедикт Ерофеев. Так в «тамиздате» и в эмигрантской прессе сложилась своего рода *эстетская конъюнктура*, давшая возможность публиковаться и быть прочитанными диссидентам эстетическим, имевшим, конечно, ЧТО сказать против советского строя, но в первую очередь придававшим значение тому, КАК это сказано и написано. Авторам «непонятных», парадоксальных, условно-гротескных текстов, писателям, не желавшим терпеть ограничения в употреблении эротических реалий и нецензурной лексики; приходилось творить в условиях «диссидентуры». Андеграунд 70–80-х годов был сориентирован на эстетическое противостояние всему «советскому» не в меньшей, а порой и в большей степени, чем на противостояние политически-идеологическое. И сложившаяся в андеграунде, в западных издательствах, в зарубежных славистических кругах эстетская конъюнктура, порой выносившая на гребень волны случайные имена и тексты, в целом была важным позитивным фактором литературной жизни.

С начала девяностых годов эстетская конъюнктура приходит в толстые отечественные журналы. После того, как ими был напечатан огромный массив эмигрантской, потаенной и запрещенной литературы, встал вопрос о критериях отбора новых текстов. И тут все ведущие прогрессивные журналы, не сговариваясь, решили печатать то, что «хорошо написано», руководствоваться при публикации исключительно эстетическими критериями. Такая установка поначалу была весьма плодотворной: толстые журналы стали передним фронтом современных художественных исканий, практически все заметные мастера прозы и поэзии предстали на их страницах (в качестве исключения здесь можно назвать разве что Владимира Сорокина). Конкуренции «Новому миру», «Знамени», «Дружбе народов» и «Октябрю» в новой ситуации не смогли составить ни зарубежная русскоязычная периодика, ни новые маргинальные журналы вроде «Вестника новой литературы» (недавно почившего в бозе), «Золотого века» или «Постскриптума». Вокруг толстых журналов сформировалась художественно-элитарная

среда, регулярно смыкающая свои ряды на престижных «тусовках», презентациях, фуршетах с участием «чужеземцев именитых». Здесь все стоит за примат эстетики, за самодостаточное качество текста. Все живут и пишут «не для житейского волнения, не для корысти, не для битв». Чего еще желать?

И тут-то выяснилась, что эта изысканная творческая среда совершенно не питательна. Прежде всего для читателя, почти незнакомого сегодня с элитарной российской словесностью 90-х годов. Да и для самих писателей тотальный эстетизм, своего рода «тотэлитаризм» отнюдь не стал вдохновляющим фактором. Установка «писать хорошо» при всей своей трюистичности слишком расплывчата, поскольку ограничивает возможности эксперимента и риска. Движение эстетики невозможно без широкого разномыслия, без спора о том, что такое хорошо и плохо, без борьбы идей и состязания проектов. Увы, вместо всего этого мы наблюдаем унылое, однообразное гениальничанье и набивший оскомину творческий нарциссизм. Кого ни возьми — всяк эстет, но при этом без своей собственной эстетики.

Эстетская конъюнктура сопряжена с ощутимым *кризисом материала* (не берусь пока судить, что здесь причина и что следствие). Все думают не о том, ЧТО писать, а о том, КАК писать, но в итоге это КАК оборачивается удивительным однообразием, особенно в современной поэзии, почти полностью растворившейся в конъюнктурном подражании Бродскому. Поэзия девяностых годов, по всей видимости, останется в истории русской литературы как поучительный пример опасного пренебрежения собеседником. Собирательный «поэт» этого десятилетия оказался «очень несчастным и, главное, скрытным». «Человеческая речь, переросшая сама себя» — так называл стих Тынников. Про современный стих, горизонтально растянутый, монотонный, изломанный нарочитыми анжамбманами, приправленный уже никого не трогающими матерками и ритуальной «интертекстуальностью», хочется сказать, что он не дорастает до человеческой речи, остается на бумаге.

Дефицит незаемного «матерьяльца», отсутствие у писателей оригинального «жизнетворческого» опыта, недостаток психологической и социальной новизны сюжетов и характеров парализует и чисто творческую изобретательность, ведет к стилевой и языковой инерции. Все, как один, клянутся Слову с большой буквы, язычески преклоняются перед языком, но тот явно не идет навстречу поэтам и прозаикам, не способным подбросить русскому литературному языку свежей экстралингвистической пищи. Словом, эстетская конъюнктура на наших глазах из стимула превращается в тормоз.

А в это время на бескрайних просторах России всюду формируется *конъюнктура рыночная*. Жизнь в весьма бестактных, порой грубых формах заявляет, что писатель — это тот, у кого есть реальные читатели, что статус *профессионального писателя* (не гения, не Художника с большой буквы, а просто нормального профессионала в своем деле) присваивается не творческими организациями, не профессорами славистики, ни премиальными жюри, а — *horribile dictu* — покупателями книжной продукции. И они, эти беспринципные покупатели проявляют преступное равнодушие не только к художественным исканиям современной поэзии (то, что поэт сегодня — не профессия, — это уже и спору нет), но и ко всей нашей прозаической элите, представленной, например, в так называемой «черной серии» издательства «Вагриус» (молва доносит до нас, что гонорары за книги этой серии крайне низки, но тем не менее и эта ничтожная мзда берется не от продаж, поскольку серия в целом заведомо убыточна). Писателю сегодня нужен не столько издатель, сколько спонсор, который оплатит печатание книги, после чего радость ее выхода по всей вероятности будет омрачена проблемой «распространения». Писателю приходится думать о «второй профессии», как говорил Эйхенбаум, хотя мотивация теперь и иная.

Кого же взял сегодня на содержание «великий русский читатель» (выражение Набокова)? Ответить на этот вопрос можно, зайдя в любой вагон Московского метрополитена и увидев в руках пассажиров милицейские романы Александры Марининой. Поскольку я лично не создан для такого читательского блаженства и борясь со скукой (разумеется, субъективной и нерепрезентативной в социологическом смысле), осилил лишь один роман этой писательницы «Стилист», то не берусь судить о всей совокупности текстов, выходящих под именем Марининой и сделавших это имя названием целой отрасли современной литературной «промышленности» — тем более что это имя через несколько лет будет забыто и заменено на другой новый ярлык для сбыта безликой продукции. Дерзну, однако, предположить, что эта продукция привлекла внимание читателей (в том числе интеллигентных и даже профессиональных филологов) по двум причинам. Во-первых, действие у Марининой происходит в наши дни — в то время, как элитарная проза — это литература «заднего ума», литература о прошлом (что смертельно надоело «и большим, и детям», и «простым» читателям, и читателям эстетически изощренным). Во-вторых, не находя в элитарной прозе хотя бы малейшей композиционной динамики, читатель на безрыбье довольствуется механической, примитивной фабульной динамикой детектива (или любовного романа). Писать же без динамики

вообще больше просто не имеет смысла, и высокой прозе, хочет она этого или нет, придется состязаться с масскультом.

Именно состязаться, а не просто сдаваться на милость рынка. Примечательно, что попытки настоящих писателей выйти, что называется, на панель, как правило, не увенчиваются желанным успехом. Показательны неудачные опыты такого мастера и виртуоза, как Валерий Попов, сохранявшего самобытность и независимость и от советской, и от антисоветской, и даже от эстетской конъюнктуры, но вдруг решившего перейти к «рыночной экономике» посредством написания гривуазного романа «Разбойница», рассказа для журнала «Плэйбой» и т. п. Эти попытки только подтвердили старый афоризм Валерия Попова о том, что настоящий мастер должен «быть последним во всех делах, кроме своего главного дела».

Встречаются более сложные способы соединения разных конъюнктур. Так, в романе Пелевина «Чапаев и Пустота» можно увидеть дань советской конъюнктуре (соц-артовская эксплуатация таких персонажей-масок, как Чапаев, Анка, Котовский), и антисоветские штампы (не очень смешные карикатуры Брюсова и Алексея Толстого), и эстетскую двуплановость (все происходящее есть видение безумного Петра Пустоты, пребывающего в дурдоме), и удавшуюся ставку на «рынок» (роман раскупался лучше, чем другие книги того же издательства «Вагриус»). Пелевинский эклектический синтез нуждается во внимательном социокультурном анализе.

В отличие от первых трех конъюнктур, уходящих в прошлое, рыночная конъюнктура, по-видимому, останется вечным и непреложным фактором литературного бытия. Ее невозможно обойти, ее можно разве что «перелететь», но это доступно только гениальным одиночкам. Основной же массе писателей придется искать компромисс между «элитарностью» и «массовостью», между эстетизмом и рыночностью. Это одна из первых практических задач наступившего века.

# НЕВОЗМОЖНОСТЬ ИСТОРИИ?

## Полемические заметки

**В** год двадцатый от рождества Александра Солженицына, известно-го также под именем Александра Македонского, была в России великая смута. Иоанн Грозный, убив в гневе свою жену Надежду Алилуеву-Крупскую, принуждал членов Политбюро к употреблению наркотиков и к гомосексуальным оргиям. Стоны стояли в Кремле, а в северной столице по сфабрикованному Маленковым «ленинградскому делу» был расстрелян на Семеновском плацу молодой писатель Федор Достоевский, так и не написавший романа «Бесы» и не успевший предупредить мир о грозящей катастрофе. Группа бояр, заручившись негласной поддержкой НАТО, при помощи подразделения «Альфа» ликвидировала обезумевшего Генерального секретаря и объявила диктатором всея Руси только что прибывшего из Монголии буддистского проповедника Валентина Григорьевича Распутина, приходящегося виртуальным сыном тому самому Гришке Распутину, что изображен на водочной бутылке художником Глазуновым...

Такого текста не существует,— это шутка, мистификация. Однако, сочинив этот пародийный фрагмент, я отнюдь не давал волю своей фантазии, а скорее добросовестно подражал целому ряду современных прозаиков. Вспоминаю научную конференцию во французском городе Экс-ан-Прованс, которая была названа с настойчивой вопросительностью: «Как русские пишут историю в двадцатом веке?» Окинув мысленным взором необъятный массив соответствующих текстов, я ответил примерно так: «Пишут очень творчески, а в последние годы — в основном мифотворчески». А теперь вот сам себе задаю вопрос: тотальное мифотворчество — хорошо или плохо? Помогают ли многочисленные «альтернативные» истории (уже разговорно именуемые «альтернативками») постижению истории реальной?

Красивое слово «миф» имеет слишком много значений, причем не-



которые из них могут оказаться несовместимыми друг с другом. Мы называем мифом сказания, предания, имеющие культурную ценность,— и в то же время мифом иронически именуется элементарная ложь, клевета, дезинформация. Пока мы ощущаем границу между серьезным и ироническим значением — все более или менее в порядке. Но когда миф—1 и миф—2 воспринимаются с одинаковой серьезностью или, наоборот, с одинаковой степенью иронии,— это грозит серьезными, даже трагическими последствиями. Семидесятилетний опыт советского тоталитаризма, который лихо подменял историю дезинформацией, возведенной в ранг исторического предания,— слишком красноречивое тому свидетельство. Вот почему так хочется устраниваться от постмодернистской иронической игры и с немодным ныне позитивистским занудством различать слова и предметы, фантазии и факты.

Конечно, литература всегда норовила подменить собой историю, и разумная доля скептицизма необходима при обращении к любому письменному источнику. Вольтер говорил, что все существующие истории античности не более чем «*fables convenues*»: это выражение с трудом поддается переводу — что-то вроде «выдумки, принимаемой по соглашению за истину». Между тем понятие здесь заключено необходимое, и его стоило бы перенести в русский язык, записав кириллицей — «фабль конвеню», тем более что к литературным версиям русской истории оно применимо гораздо больше, чем к текстам Геродота и Фукидида.

В России исторический и беллетристический дискурсы всегда с особенной силой тянулись друг к другу. Не будем уходить в седую древность, посмотрим только на XIX век. Профессиональные историки Карамзин, Костомаров, Ключевский в своих научных трудах предстают безусловными писателями. В свою очередь, ни один из классиков русской поэзии и прозы девятнадцатого столетия не был лишен живого интереса к истории. Это плодотворное единство в дальнейшем, однако, обрело весьма вульгарное и примитивное истолкование. Приведу пример из произведения, которое сегодня мало кто помнит,— поэмы Евгения Евтушенко «Казанский университет», написанной к столетнему юбилею Ленина (1970) и построенной в форме винегрета из биографий тех, кто жил и работал в Казани: помимо Володи Ульянова, его отца и брата, это и Лобачевский, и педагог Лесгафт, и революционерка Фигнер, и молодой Горький, и даже Лев Толстой, в юные годы учившийся в Казанском университете. В мифологической версии Евтушенко Толстой приходит сдавать экзамен по истории, но отказывается отвечать, поскольку в экзаменационных билетах сплошь

значатся «великие деянья» царей. От имени Толстого и от себя лично поэт негодует:

Как Катюшу Маслову, Россию,  
разведа красивое вранье,  
лживые историки растлили –  
господа Нехлюдовы ее.

Допускаю, что Евтушенко отчасти намекал здесь на советских историков, но в своем прогрессистском порыве он не стеснялся перечеркнуть сам факт существования правдивой исторической науки в середине XIX века. Да зачем она, наука, если

...мы под сенью Пушкина росли.  
Слава богу, есть литература –  
Лучшая история Руси.

«Литература – лучшая история Руси» – даже красиво сказано. И вот такой афоризм как раз являет собою «красивое вранье», разрушительное для культуры и потенциально открывающее простор манипулированию массовым сознанием. Традиционный российский «литературоцентризм» в сочетании с персональной бездумностью многих его носителей оборачивается отсутствием исторического сознания, равнодушием к истине. Читатель, принимающий за чистую монету пушкинский миф о Пугачеве в «Капитанской дочке», уверенный Пушкиным в том, что Борис Годунов убил царевича Дмитрия, а Сальери отравил Моцарта, читатель, не способный усомниться в достоверности «Наполеона» и «Кутузова» в «Воине и мире» (кавычки здесь – знак художественной мифологичности, отличающей названных героев от доподлинных М. И. Кутузова и Наполеона I), не испытывающий потребности в знании реальных фактов и довольствующийся художественными (пусть и высокохудожественными) «фабль конвеню», – такой человек часто готов поверить и мифам в самом дурном смысле слова.

Литература не может обойтись без оценочных авторских установок, без положительных и отрицательных персонажей, без образного сгущения темных и светлых красок. Реальная же политическая и военная история по сути дела не знает белого цвета, не забрызганного кровью и грязью. Когда я впервые увидел знаменитый памятник Хрущеву работы Эрнста Неизвестного – простая и в то же время диалектичная (немодное теперь слово) концепция этого монумента вдруг натолкнула меня на элементарную мысль о том, что исторические деятели делятся на черно-белых (как Хрущев) и однозначно черных (как Сталин). Что

же касается людей «беденьких», светлых, то если таковые и имеют место в божьем мире, то место это не на исторической авансцене: «добрый человек» по определению не может быть ни правителем, ни полководцем. Объективно положительными могут оказаться лишь отдельные поступки и решения исторических VIPов — независимо от их субъективных намерений. Так, осуществленная Хрущевым идеологическая десталинизация навсегда останется смелым и благотворным историческим шагом, даже если в психологической его основе лежали импульсы страха и мести. И Горбачеву навсегда зачтется в плюс вторичная десталинизация, отмена цензуры, легализация тамиздата и самиздата — даже если все эти акции были им осуществлены в ходе эгоистически-карьерной борьбы за партийно-правительственный престол. Не исключено, что и в деятельности Ельцина, главной стратегией которого всегда было обладание властью, мы еще обнаружим задним числом безусловно положительные действия.

Пусть такой взгляд по-своему схематичен — он все же помогает уйти от совсем детских схем и уже не искать «хороших» и «плохих» в исторических конфликтах, не менять оценочные знаки на противоположные по настроению и по сезону. Так, нынешние проникновенные литературные повествования об адмирале Колчаке и его трогательных отношениях с любимой женщиной, пришедшие на смену большевистским частушкам о «правителе омском», все же не заставили меня забыть о том, что в том самом Омске, где я провел детство, множество улиц было названо именами людей, по приказу Колчака расстрелянных. Адмирал, исследователь Севера? Стихи сочинял? Что ж, интеллигентный сатрап — такой вот оксюморон. Кстати, омские историки предлагали воздвигнуть в городе общий памятник Колчаку и Тухачевскому. Пока проект не встретил поддержки: далеко нам еще до такой широты и толерантности.

«С одной стороны — с другой стороны» — без этой жесткой антитезы в историческом дискурсе, по-видимому, не обойтись, и познавательная ценность исследования определяется не пафосом итоговой оценки, а полнотой собранного фактического материала, количеством дополнительных гирек, положенных на обе чаши весов. При таком взгляде на вещи исчезает страх перед неприятными, шокирующими фактами, они тогда не вызывают опасение, что любимец и кумир окажется злодеем.

Историческое знание в советское время было вытеснено мифологизированной верой, которая в постсоветские годы не то что сменилась другой верой, а скорее раскололась на множество клочковатых, порой внешне правдоподобных, порой заведомо абсурдных исторических

суеверий. Подобно тому, как многие из нас верили в целительную силу гербалайфа и сеансов Кашпировского, — точно так же они верят в уцелевшую царевну Анастасию, верят книгам Фоменко и Носовского, верят версии Виктора Суворова о начале Второй мировой войны, верят в то, что «при Сталине был порядок», а при Брежневе «у всех все было». Кстати, к идеализации советской эпохи в наше время склонны не только коммунисты-ортодоксы, но и бывшие либералы, творящие задним числом «имперский миф», а также эстеты от соц-арта.

Изрядную дань «ностальгии по советскому» отдает телевизионная пропаганда, имеющая дело с самой массовой аудиторией. Критику «голубого экрана» я всегда считал занятием наивным и заведомо бесплодным: недоволен — выключи телевизор. Но поскольку все без исключения наши читатели являются прежде всего телезрителями, то поневоле приходится интересоваться их основным духовным рационом. Вспомним исторически-ностальгические программы «Намедни» и «Старая квартира». Они не были лишены просветительской значимости, но первая из них вызывала раздражение своей приблизительностью, а вторая — бесхребетностью. В бодреньком пересказе Леонида Парфенова реальный драматизм событий то и дело смазывался журналистским стебом. Бригада, писавшая текст, явно испытывала влияние беллетристики, да и поведение ведущего напоминало позицию автора в нынешней прозе: главное нарциссистически изобразить себя во всех возможных проекциях, а истории отводится роль пестровато-расплывчатого фона. Профессиональная «стильность» шла в ущерб профессионализму познавательного-исторического.

«Старая квартира» тяготела к избыточной точности в воспроизведении бытовых реалий: грамофонов, керосинок и пиджаков — и в ностальгическом благодушии сглаживала многие острые углы. Однажды там зашла речь о романе Фадеева «Молодая гвардия», в котором, как мы помним со школьных лет, выведены две «предательницы» — Вырикова и Лядская. На самом деле они никого не предавали, о чем с экрана рассказала реальная Лядская, судьбу которой так жестоко и цинично пережил шедевр советской классики. Затем слово было предоставлено писателю номенклатурной выучки Сергею Есину, который без малейшего зазрения совести заявил: Фадеев создал выдающийся литературный миф и неважно, где там правда и где ложь. Как видим, двусмысленность слова «миф» легко обрачивается описанным у Оруэлла двоемыслием. И тут совершенно неуместен дискуссионный плюрализм, когда в результате телевизионного «расследования» одинаково «правыми» предстают оклеветанная женщина и писатель-циник, защищающий узаконенную сталинским режимом литературную ложь. Нет, в таких случаях

необходим однозначный комментарий ведущего: так, как поступил Фадеев, поступать нельзя — ни с моральной, ни с правовой точки зрения. Если бы у нас существовали пособия для начинающих писателей, то фадеевский «миф» о Выриковой и Лядской мог бы войти туда как предостерегающий негативный пример. В литературе «вымысел не есть обман», но и обман еще не есть творческий вымысел.

Кажется, я сбиваюсь на защиту прописных истин. Но что делать, если эти истины в защите нуждаются, если обретение нашим обществом подлинно исторического сознания остается делом неблизкого будущего.

Вернемся, однако, к нашей литературе 90-х годов, литературе самого конца минувшего столетия. Начав составлять перечень писателей, причастных к историческому дискурсу, и выписывать их имена в алфавитном порядке: Азольский, Аксенов, Алексиевич, Алешковский, Астафьев... — я вдруг почувствовал, что такая «номенклатура» слишком обширна, что она нуждается в классификации — тем более что первые же пять имен относятся к совершенно разным типам творческого обращения с историческим материалом. Попытаюсь обозначить существующие сегодня модели исторического писательства.

1. Историческая проза в традиционном смысле (почтенная традиция — от Лажечникова и Загоскина до Мережковского и Алданова). Произведения, основанные на тщательном изучении материала, владении языком и культурой давних эпох, несущие читателям полезные знания. Здесь были более удачные вещи (Юрий Давыдов о русском вольнодумстве XX века) и менее удачные («Царица смуты» Леонида Бородина о Марине Мнишек — тщательно написанный, но не обремененный мыслью текст). Есть работа на малоизвестном материале (римский роман Игоря Ефимова «Не мир, но меч»). Но в целом традиция потихоньку сходит на нет.

2. Военная проза: Виктор Астафьев, Владимир Богомолов, Василь Быков. Произведения реальных участников войны, недавно ушедших из жизни, обладают, помимо художественных достоинств, особенной познавательной ценностью. Эту линию пытались продолжить некоторые писатели, не имевшие личного военного опыта и работавшие на документальном материале. Таков был роман Георгия Владимова «Генерал и его армия», вызвавший резкую критику В. Богомолова в связи с фактическими несоответствиями. Лично мне роман Владимова представляется малоудачным еще и из-за рыхлой композиции и стертого языка, но важнее, наверное, сама энергия спора, обладающего научно-исторической значимостью. И Богомолов, и Владимов ушли из

жизни, едва застав новый век. Но к сути их спора историкам и литературоведам еще неминуемо предстоит вернуться.

3. Лагерная проза — также произведения, основанные на личном опыте авторов: «Одиссея» Евгения Федорова, новые рассказы Анатолия Жигулина, пополнившие его книгу «Черные камни». Будем перечитывать эти горькие книги и надеяться, что в наступившем столетии новых «лагерников» не появится.

4. Проза «показаний». Ее представляет одна Светлана Алексиевич, создающая уникальную историческую летопись на основе живых бесед с очевидцами Великой Отечественной войны, афганской кампании, Чернобыльской катастрофы. Ценность такой работы в аргументации не нуждается.

5. Новый взгляд на период позднего сталинизма, то есть первое послевоенное десятилетие. В «синхронной» этому периоду прозе «правда жизни» с трудом пробивалась через железобетон социалистического реализма, цензурных ограничений не только политического, но и моралистического плана («в СССР секса нет»). В изображении интимных человеческих отношений «оттепельная» крамольная литература была, пожалуй, не менее застенчива, чем литература официоза.

И вот пришел писатель, показавший те годы с современной точки зрения и вдобавок раскрасивший эту сумрачную картину яркими физиологическими, телесно-эротическими красками. Это Анатолий Азольский, автор повестей «Клетка», «Облдрамтеатр» и других. Как показывает Азольский, секс в СССР был, но это ничуть не оправдывает существовавший тогда социальный строй. Успех Азольского обусловлен тем, что он исторически достоверно и сюжетно увлекательно показывает время своей молодости, предостерегая своих ровесников от неразумной ностальгии и воссоздавая для новых читателей житейский колорит периода, который до сих пор изображался по преимуществу схематически.

6. Попытки художественного обобщения советского периода российской истории. Здесь пока абстрактная публицистическая мысль доминирует над живой фактурой: таковы позднейшие рассказы Сергея Залыгина, повести и рассказы Михаила Кураева. Доктринерская заданность помешала Василию Белову закончить его эпопею «Кануны». Есть противоположная крайность: беллетристически облегченная «Московская сага» Василия Аксенова при самом доброжелательном прочтении не обнаруживает оригинальной концепции.

7. Художественное сравнение «века нынешнего и века минувшего», то есть XIX и XX столетий. Традиция, восходящая к Юрию Тынянову, еще в 1920-е годы угадавшему, что горе от ума — универсальная рос-

сийская ситуация. По этому пути пошли затем Булат Окуджава в своих романах «Бедный Амвросимов», «Путешествие дилетантов» и «Свидание с Бонапартом», Виктор Соснора в исторических повестях «Две маски», «Спасительница отечества», в авангардно-экспериментальном романе «День Зверя». В 1990-е годы появились романы, действие которых происходит попеременно в XIX и XX веках: «Горбатые атланты, или Новый Дон Кишот» Александра Мелихова, «Владимир Чигринцев» Петра Алешковского, но в целом традиция утрачивается, растворяясь в исторических фантазиях, в иронической игре со всеми веками и странами, в том, что на литературском жаргоне именуется «глобалкой». О ней чуть ниже.

8. Историзация собственной писательской биографии. Таковы мемуарные произведения Сергея Гандлевского «Трепанация черепа», Андрея Сергеева «Альбом для марок», основанные на не совсем адекватном представлении авторов о собственном значении, но имевшие успех у литературной тусовки. Мы еще увидим немало подобных «автоэпосов»...

9. Писатель в роли историка-ученого. В этом эффектном амплуа выступает сегодня Эдвард Радзинский, вовремя угадавший перспективность исследования истории последнего русского императора и его семьи. Следующей темой Радзинского стал Сталин, которому он посвятил широко разрекламированную, но изобилующую фактическими ошибками книгу. Она претендует на научную объективность, однако вместо анализа мы находим здесь довольно тривиальную мифологему Сталина как сверхъестественного демона («Богосталина»), сочетающего коварство с мудростью и стратегической дальновидностью. Умственная ограниченность Сталина, его малодушие в первые дни войны — все это отброшено в угоду небогатой концепции. В результате книга, по замыслу призванная осудить сталинизм, по сути дела способствует оправданию героя: мол, мы, русские, обречены были на все это, поскольку Сталин внутри нас и т. п.

10. Историческая фантазия. А вот это мейнстрим нынешнего исторического дискурса. Юрий Буйда («Ермо», «Борис и Глеб»), Алексей Варламов («Затонувший ковчег»), Анатолий Королев («Эрон»), Юлия Латынина («Сто полей», «Колдуны и империя»), Дмитрий Липскеров («Сорок лет Чанчжоз»), Виктор Пелевин («Чапаев и Пустота»), Владимир Сорокин («Роман»), Татьяна Толстая («Лимпопо», «Сюжет», «Кысь»), Владимир Шаров («До и во время», «Мне ли не пожалеть»). В этих произведениях обычно стерты границы между прошлым, настоящим и будущим (действие происходит «всегда»), вымышленными могут оказаться целые народы и страны. Художествен-

ная трансформация факта порой неясно прочитывается, поскольку сама реальная фактура прощупывается с трудом. Чтобы понять гиперболу, читателю неплохо знать, что именно гиперболизируется. А в такой прозе объектом гротеска становится исторический процесс как таковой — с его фатальной предрешенностью, бессмысленностью и беспощадностью. Подобная трагическая концепция, получая массовое распространение, становится слишком общим местом. Мало одной концепции на стольких разных писателей!

Об исчерпанности данной творческой тенденции красноречиво свидетельствует ее внедрение в дешевый масскульт. Таков «фантастический роман» Андрея Лазарчука и Михаила Успенского «Погляди в глаза чудовищ». Гумилевская строка в названии неожиданно приобрела рекламно-рыночный оттенок. Сам Гумилев, согласно сюжету сочинения, не был расстрелян в 1921 году, а вновь пришел в этот мир, чтобы наводить в нем порядок с оружием в руках. Политически авторы настроены довольно прогрессивно: Гумилев у них арестовывает Жданова, перечисляет его преступления («вы смертельно оскорбили мою первую жену, публично назвав ее блудницей») и приговаривает к смерти. Но обратим внимание на уровень стилистической культуры. Вот эпизод, когда Гумилев встречается в 1930 году Маяковского, дразнит его, травестируя поэму о Ленине: «И в ответ на ласку масс у него вставал железа тверже...», и вызывает на «американскую дуэль», она же «русская рулетка». Маяковский, поднеся револьвер к виску, трусит: «— А можно в сердце? — А хоть в жопу, хотел сказать я (то есть Н. С. Гумилев! — В. Н.), но сдержался». Фантазия, прямо скажем, небогатая и слишком предсказуемая. И за Николая Степановича обидно... Пошляком он не был и по-плебейски не острил. Книга же, в целом, вполне вписывается в один ряд с творениями Бушкова и Доценко.

Наблюдения над историческими фантазиями подводят к мысли: в этом жанре что-то одно лишнее — либо фантазия, либо история. Обществу, так неважно знающему реальные факты своего прошлого, предлагается в качестве духовной пищи концентрат из сухих, головных артефактов — замена сомнительная.

Обобщая перечисленные тенденции, с грустью замечаю, что все они в той или иной степени исчерпаны: в одних случаях это обусловлено уходом литературных поколений с богатым историческим опытом, в других — исчерпанностью метода мышления и системы приемов. Наступил не «конец истории», а конец ее привычного изображения. Что дальше?

Ни в одну из названных тенденций у меня не вписался Антон Ут-



кин, автор романа «Хоровод», дерзко отходящий от всех канонов, в том числе и от канона гротескно-фантастического. «Деидеологизация» сюжета, психологически достоверное и пластичное вживание в эпоху 1830–1840-х годов, обнаружение в историческом процессе не только фатальности, но и глубокой внутренней стройности, живой язык, снимающий противоречие между исторической стилизацией и современной речью — таковы основные параметры этого неожиданного произведения. Полагаю, такой творческий взгляд на минувшее и вечное эстетически перспективен.

«История и современность» — такое привычное словосочетание по сути своей не совсем корректно. История не есть только прошлое, история — это процесс продолжающийся, обусловленный вневременными закономерностями, но в то же время обладающий известной степенью свободы и непредсказуемости. Глубокомысленный фатализм — более или менее пригодное утешение для бессильной старости, тем же, кто еще собирается жить и творить (в том числе литературу), воленс-ноленс придется обустраиваться в неуютной современности, осмысляя ее как определенную стадию истории. Последние полтора десятилетия XX века нашей словесностью еще не поняты и не разгаданы: рассуждений много, но адекватных времени сюжетов и характеров пока не видеть. А без этого немного пользы принесут и набившие оскомину поверхностные набегі в прошлое, и стандартные антиутопические «пророчества» (художественных «апокалипсисов» явное перепроизводство — не исключено, что появится спрос на новые позитивные утопии, на созидательное проектирование). Историческое же прошлое станет тогда не поводом для самооправдания (всегда, мол, было плохо), а полем реального, конкретного, не искаженного априорными установками исследования.

Как поймать за хвост исторический процесс в его современном преломлении — не знает никто. Но ловить надо, и для этого предстоит еще немало помучиться.

# NOS HABEBIT HUMUS

## *Реквием по филологической поэзии*

### 1. Тема и термин. Вступление-отступление о прозе

**Ф**илологическая поэзия — столь же нестрогое понятие, что и «филологический роман», которому была посвящена моя статья в «Новом мире» (1999, № 10) и к которому придется для начала обратиться вновь. Проблема «литература как филология и филология как литература» и в наступившем столетии еще долго будет сохранять свою актуальность, задевая за живое литераторов разного творческого склада и разных эстетических взглядов. Не могу не отозваться на самые впечатляющие из печатных откликов на предыдущую статью.

Мне трудно согласиться с Борисом Екимовым, который, судя по его «литгазетной» реплике, увидел в моей статье дискредитацию «филологизма», якобы ведущего к неминуемой скуке: дескать, такие романы способны осилить только кандидаты и доктора наук, а нормальные читатели могут быть свободны от этой напасти. Нет, филологичность — неотъемлемое свойство всей полноценной прозы конца XX — начала XXI века, и отечественной, и зарубежной. Само романное мышление сегодня включает в себя филологическую оглядку на историю жанра и требует от прозаика обширных знаний, предполагает культурный уровень уж во всяком случае не меньший, чем может дать систематическое филфаковское образование.

Еще труднее согласиться с Марией Ремизовой, написавшей в «Независимой газете» (2001, 24 января) буквально следующее: «Владимир Новиков, претендующий на изобретение термина „филологический роман“ (ну пусть его, нам не жалко), не так давно напечатал и собственный „Филологический роман“ (так и называется; „Звезда“, 2000, № 7, 8)». Ну, положим, роман называется абсолютно не так, а что же до претензии на изобретение термина — то тут можно ответить, только повторив одну фразу из самого начала статьи «Филологический роман»: «Приступая к такому разговору, мы должны для начала выписать патент на самый термин „филологический роман“ Александру Генису,

давшему именно такой подзаголовок своей книге „Довлатов и окрестности“». Конец цитаты.

Но не конец терминологическим разысканиям. Приходится отозвать патент, выписанный на имя А. Гениса. В только что вышедшем новейшем издании произведений Юрия Карабчиевского его знаменитое «Воскресение Маяковского» напечатано с подзаголовком «филологический роман», а в примечаниях Сергея Костырко сообщается: «Определение жанра — „филологический роман“ — появилось после совместной работы с редактором „совписовского“ издания Ольгой Тимофеевой». «Совписовское» издание 1990 года вышло все-таки без жанрового подзаголовка (извините за педантизм, но это так), однако мы имеем достаточное основание считать отныне изобретателями термина О. Тимофееву и Ю. Карабчиевского. Если, конечно, не обнаружится более ранний прецедент.

А. Генис же в свою очередь продолжил теоретическую разработку данного понятия. Стремясь доказать, что «филологический роман» может обойтись без вымысла, автор прилежно варьирует здесь популярные постструктуралистские постулаты (как же они пустоваты! и как устаревают на глазах!) типа: «Мы не придумываем — мы пересказываем чужое. Вымысел — это плагиат, успех которого зависит от невежества — либо читателя, либо автора»<sup>1</sup>. Александр Мелихов однажды резюмировал, спародировав такого рода длинные рассуждения: «Хромой утверждает, что время быстроногих прошло».

«Специфическая задача» филологического романа, по А. Генису, — исследовать «уникальность творческой личности» писателя, «попытка восстановить непостроенный храм», «опыт реконструкции», «фотография души» и т. п. Все это подходящие ориентиры для литературоведения и мемуаристики, но что в этом всем собственно романного? Можно, конечно, назвать «романом» любую интересную и хорошо написанную книгу, но все-таки «роман без вымысла» («без вранья», как у Мариенгофа) — это, по-моему, оксюморон с ограниченным диапазоном применимости. Писать роман — значит выдумывать. Душу человека (в том числе и писателя) невозможно «сфотографировать», ее можно только «нарисовать», с неизбежным творческим риском.

Сейчас, когда литература начинает преодолевать узкую жанровую специализированность, навязанную ей в советские годы, многие литературоведы-критики-филологи задумались о своем, так сказать, креа-

<sup>1</sup> Генис А. Каботажное плавание. К вопросу о филологическом романе. — В кн.: «Л-критика. Ежегодник Академии русской современной словесности (АРСС)». М., 2000, стр. 69.

тивном самоопределении. Тут есть два пути. Один — взять да и написать вымышленное повествование, честно испытав свои возможности, а заодно и побывав в «шкуре» прозаика, что по-своему и познаватель-но, и поучительно. Другой путь — объявить романами свои «материалы и исследования» (кстати, если не ошибаюсь, «романом-исследовани-ем» называлась довольно заурядная и подзабытая ныне книга Б. Бур-сова о Достоевском). Оба варианта представлены в нынешней культур-ной ситуации. Второй, конечно, во много раз безопаснее первого, но, прибегая к приему остранения («остраннения»), я изобразил бы его так.

Помост для тяжелоатлетов. На нем лежит штанга, то есть тот самый творческий вымысел, который надо взять, осилить, выдержать. Вот вы-ходят один за другим романисты в традиционном смысле слова. Кто-то роняет штангу сразу, кто-то с мучительным усилием поднимает и дер-жит над головой — в то время как судьи-критики еще придирчиво ре-шают, взят ли вес. И вот в это время появляется на помосте блестящий журналист, эффектно поигрывая мускулами, поднимает вверх свои пя-тикилограммовые гантели и хочет быть причисленным к категории штангистов. Легкое журналистское письмо — ремесло по-своему необ-ходимое, но от романного письма оно отличается природно. Как и лег-кая жизнь литературного журналиста от монашески жертвенной стези современного некоммерческого романиста.

Мое вступление обернулось отступлением. Но без него обойтись было нельзя, ибо ситуация с филологической поэзией по сути своей принципиально сходна с положением филологической прозы. Ника-ких дефиниций такой поэзии я давать не собираюсь, а специально для Марии Ремизовой подчеркну: сочетание «филологическая поэзия» придумал не я — оно, что называется, рождено жизнью и носится в воз-духе. Лучше обратимся к конкретному и наглядному примеру — стихо-творению Тимура Кибирова из его книги «Юбилей лирического ге-роя»:

Российские поэты  
разделились  
на две перавных группы —  
большинство  
убеждено, что рифма «обуян»  
и «Франсуа» ошибочна, что надо  
ее подправить — «Жан» иль «Антуан»...  
Иван.  
Болван.  
Стакан.  
И хулиган.

Относительно этого стихотворения все российские читатели неизбежно делятся на две неравные группы — 99,99 процента в этом тексте не понимают и не могут понять ровно ничего. Какой Франсуа? Какой Антуан? Зато для 0,01 процента (или даже меньшего числа) проблем нет. Всего-то навсего надо знать наизусть стихотворение Мандельштама «Довольно кукусься! Бумаги в стол засунем!...» да припомнить еще воспоминания Семена Липкина о том, как он рискнул в разговоре с Осипом Эмильевичем покритиковать неточную рифму «Франсуа — обуян», предложив взамен «Антуан» или «Жан», за что был собеседником беспощадно обруган. Сведения эти не бог весть какие уникальные, но, конечно, всякий, кто ими обладал к моменту встречи с произведением Кибирова, не может не ощутить приятного чувства причастности к элитарному культурному меньшинству. А какой дидактический материал для университетского преподавания! Прочитав стихотворение вслух на лекции и озадачив им несмышленных студизусов, можно потом с удовольствием их просветить, порассказав и о Мандельштаме, и о Липкине, а по курсу «Введение в литературоведение» коснуться проблем рифмы и белого стиха!

Вот уж образчик филологической поэзии в чистом виде. Заметьте, что в отличие от «просто поэзии» ее нельзя понимать «отчасти». Это вам не «Когда вы стоите на моем пути...», общую эмоционально-смысловую суть которого может уловить читатель, впервые в жизни столкнувшийся со свободным стихом и слыхом не слыхавший ни о какой Кузьминой-Караваевой. Нет, здесь либо-либо. Теоретически, конечно, и «простой» человек может приобщиться к загадке и разгадке кибировского текста. Для этого он, правда, должен обладать фантастической честностью — признаться себе самому в своем неведении, а потом попросить помощи у знакомого эрудита. Но в этом почти невозможном случае такой (такая) *tabula rasa* уже невольно превратится в начинающего филолога. Однако рассчитывать на подобную пытливость — утопия. Обратимся к культурной реальности: в телеигре «Кто хочет стать миллионером» популярная и интеллигентная тележурналистка (не простой зритель «из народа»!) на вопрос, что такое «небрежный плод моих забав», еле-еле отвечает наугад с «помощью зала», а ведь это не далее чем тринадцатая строка произведения, входящего в школьную программу... Из «нашего всего», из пресловутой «энциклопедии»... А кибировского «Антуана», конечно, весь зал ни за миллион, ни за миллиард рублей не смог бы раскусить...

Короче говоря, есть такой вид поэзии, где и автор, и читатель — понимающие друг друга филологи-авгуры, а третий — лишний. Хорошо это, плохо ли, но имеет место такой упрямый факт.

## 2. «Невинная» поэзия, или Из жизни отдыхающих

Теперь я хочу обозначить противоположный полюс, отметить место, так сказать, диаметрально противоположное филологической поэзии. Память мне это место подсказывает — вот, к примеру, столовая Дома творчества в Переделкине. За соседним столом дама прекрасного возраста потчует обедающих стихами собственного сочинения. Что-то там о природе, незамысловатые слова более или менее подогнаны к амфибрахию, мысли и образы — из традиционного фонда, без отсебятины и выпендрежа. Да спорим, что за один день две сотни строк такого качества и вы, и я наваяем запросто. «Знаете, я в стихах ничего не понимаю, — раздраженно реагирует сидящий рядом с дамой прозаик. — Вон там сидит критик, специалист по поэзии». И предательски указывает на меня. «Ну и нравы!» — думаю. А поэтесса охотно переключается на новую жертву: «Ах, вы критик... Я только одного критика знаю — Феликса Феодосьевича Кузнецова. Он меня в свое время очень, очень поддержал. Ему понравилось вот такое мое стихотворение...» После чего следует декламация.

И аппетит, и настроение безнадежно испорчены. Незлой ведь я по натуре человек, честное слово. Мне до боли жалко эту женщину, которая природой была предназначена для какого-то нормального житейски прагматического занятия, а свои стихотворческие способности могла бы успешно реализовать в стенгазетах, на банкетах, в сочинении обширных поздравительных эпопей и неотразимых застольных экспромтов. Ну зачем эти циники официально обозвали ее «поэтессой», обрекли на двусмысленно-призрачное существование, на презрительные смешки за спиной...

Тут грустные раздумья мои переключаются в плоскость общественно-политическую. Ведь таких женщин (и мужчин, конечно, тоже) и в Союз писателей принимали, и печатали вместо кого-то. Кузнецовым они были нужны, чтобы заменить поэтов настоящих, но «слишком» культурных, независимых, чтобы вытеснить «неуправляемую» поэзию — из печати, из страны, из жизни. Когда Мандельштам саркастически писал об «армии поэтов», он не знал еще, что власть действительно выстроит две-три тысячи государственных стихотворцев в шеренги, станет платить им по рублю за строчку независимо от качества и читательского спроса — при условии отсутствия политической крамолы и эстетских «закидонов». Чрезмерный «филологизм» отнюдь не поощрялся и позволялся ограниченному числу патентованных «чудаков». Этот противоестественный отбор и породил жутковатый тип

профессионального стихотворца, интеллектуально не обремененного, культурно «девственного» (как Иван Бездомный до встречи с Мастером), нацеленного на поденно-количественное производство строк, воспринимающего прозаиков, литературоведов и критиков как людей другой, чужой, профессии. Все они безнадежно путали божий дар с яичницей, то есть свое элементарное техническое владение пятью школьными размерами всерьез считали поэтическим талантом. Естественно, мы с вами их по доброй воле никогда не читали, но они составляли статистическое большинство, были навязанной сверху средней «нормой».

«Нет, уж лучше эти, с модерном и постмодерном», — говорю я строкой Дмитрия Быкова, глядя, как на смену искусственному засилью стихотворцев-невежд пришло закономерное преобладание стихотворцев-грамотеев.

Замечу, что мы живем в ситуации, когда «ценностей незыблемая скала» начинает вычерчиваться заново, когда апелляция к общему для всех «гамбургскому счету» практически бесплодна. Единственный возможный путь — честный обмен откровенными и по возможности аргументированными субъективными оценками, совокупность которых со временем может приобрести объективное значение. Требовать от критики можно только внутренней честности и компетентной аргументации (не мифической «объективности»). Критик не «начальник» литературы, а рядовой участник литературного процесса, имеющий законное право энергично поддерживать плодотворные, по его мнению, тенденции и столь же энергично подвергать сомнению явления, по его разумению, себя исчерпавшие. Ходасевич, к примеру, совершенно напрасно обижался на Тынянова за «Промежуток». Для поэта естественно ждать одобрения от эстетических единомышленников, а не от представителей противоположного фланга. Этими трюистическими доводами я хотел бы упредить свои последующие и ни для кого необязательные оценочные суждения.

### 3. Культурный ценз и питательная ценность

Итак, мы не против культуры, а очень даже за нее. И, оглядываясь на прошедшие 90-е годы, с чувством глубокого удовлетворения отмечаем несомненный рост общей культуры стихотворного письма. Ни в толстых интеллигентных журналах, ни в тонких малотиражных сборниках, издаваемых «Пушкинским фондом» или «Проектом ОГИ», при самом придирчивом взгляде не сыщешь того рифмованного вздора, которым славилась советская поэзия. Заметьте: критики давно перестали

выдергивать отдельные строфы или строки и возмущенно их цитировать — потому что никто не дает такого повода, очень защищенно пишут. Нечего сегодня делать пародистам школы Александра Иванова: уже не попляшешь на смешной цитатке. Остался, правда, один музейный экземпляр — Евгений Нефедов, публикующий в газете «День литературы» очень советские пародии на новых поэтов, Максима Амелина, например. Но об этом сатирике можно сказать только словами Жванецкого: «Товарищ не понимает».

«Procul este, profani» — начертано сегодня на воротах поэзии, и нет сюда входа ни профанам-рифмоплетам, ни профанам-читателям, не желающим «расти над собой». И наверное, это хорошо, что поэзия так сопротивляется духу стандартизации и «раскультуривания». Вкус — категория не только эстетическая. Бывают ситуации, когда вопрос о качестве стиха касается всех без исключения. Вспомним недавние споры о Государственном гимне. Не хочется беречь эту нашу общую рану, но я держусь оптимистического прогноза: верю, что наш президент в обозримом будущем признает ошибку и согласится с тем, что негоже России иметь в качестве гимна текст графоманского уровня — бессвязный, сумбурный, несообразный с трехсотлетней национальной традицией русского стиха. А у традиции этой есть и стойкие защитники, и реальные продолжатели.

В 1997 году журнал «Литературное обозрение» отметил сорокалетие «филологической школы», имея в виду определенную общность питерских поэтов, сформировавшуюся во второй половине 50-х годов (М. Еремин, А. Кондратов, С. Кулле, Л. Лосев, В. Уфлянд и другие). Виктор Куллэ тщательно очертил контуры этого безусловно значимого литературного течения, а М. Айзенберг определил его как «помещенную в комнату расширяющуюся вселенную»<sup>1</sup>. О роли каждого из названных «филологических» поэтов еще предстоит высказаться историкам литературы прошлого столетия, пока же можно констатировать: «расширение» действительно произошло, и «филологизм» стал теперь доминантой не только петербургской, но и всей русской поэзии.

Граница между поэзией и эстетической рефлексией стерта. Поэты выступают со статьями, доценты и критики — со стихами собственного сочинения. Причем и в стихах, и в статьях на первый план то и дело выходят вопросы словоупотребления и просодии, творческих отношений поэтов с коллегами и историческими предшественниками. Но не с этого ли все и начиналось? Разве не занимались нерасчленимой «поэтиче-

<sup>1</sup> Айзенберг М. Литература за одним столом. — «Литературное обозрение», 1997, № 5.



ской филологией» Симеон Полоцкий и Кантемир, Третьяковский и Ломоносов?

Филологический дух всегда располагал поэтов к философичности, к погружению в вечные тайны бытия, к сверхличной исторической памяти. И наоборот: мы наблюдаем процесс необратимой и справедливой «уценки» даже даровитых сочинителей, не изощрявших свой ум и стих в филологической лаборатории. Возьмем для примера Ярослава Смелякова, поэта природно талантливом, но по-советски равнодушного к «дореволюционной» культуре. Сегодня те семнадцать страниц альбомного формата, что щедро отвел ему в своих «Строфах века» Евтушенко, смотрятся как курьез, если не как абсурд. Не проходит Смеляков ни в первый, ни во второй ряд русских поэтов XX века. Читая вузовский курс, я не имею даже трех секунд, чтобы назвать его имя студентам — не то чтобы процитировать: объективно вытесняют более значимые конкуренты. Ладно, авось не оставят его своим научным вниманием западные слависты с их странным повышенным влечением ко всему советскому. А у нас здесь истинная филологичность в основном все-таки вела *песню* в сторону *тайны* и *правды* (выделяю курсивом три ахматовских критерия оценки поэзии, зафиксированные мемуаристами).

Однако каждое благое веяние, каждый позитивный творческий вектор имеет свои объективные пределы. Сам по себе филологизм, взятый в чистом виде, еще не продуцирует ни песню, ни тайну, ни правду. Филология по-русски — «любословие». Не сомневаясь в том, что любовь к слову со стороны нынешней поэзии истинна и неподдельна, иной раз задумываешься: а как насчет взаимности? Ответил ли ей «великий и могучий» своим верным рыцарям 90-х годов?

Этот общий вопрос распадается на несколько более конкретных. Сколько было у нас за это десятилетие стихотворений-событий, таких, которые без усилия запоминаются наизусть? Да хоть отдельных строф... Да хоть отдельных броских «сочетаний слов», которые поэтам вроде бы надлежит искать «с беспечального детства».

Чтение поэзии — это всегда духовная работа, и лично я принадлежу к тем читателям, которые всегда готовы настраиваться на волну читаемого автора, даже если это требует немалых усилий. Но если усилие не окупается — хотя бы частично — эмоциональным зарядом, получаемым взамен, общее ощущение «эстетического объекта» разваливается, рассыпается. Сегодняшняя филологическая (или по крайней мере «филологизированная») поэзия исполнена самых лучших намерений, но «выход продукции», на мой взгляд, свидетельствует о фатальном разрыве между теорией и практикой.

#### 4. Конец центонной эпохи

Почему это происходит? Попробуем разобраться на материале самой характерной разновидности филологической поэзии. Нестрогий термин «центонность» лучше всего подходит для обозначения «интертекстуального» бума 80–90-х годов. Хотя бы потому, что само слово «интертекстуальность» уже буквально дышит на ладан. Подобно тому, как ни одна терминологическая новинка структурно-семиотической школы не дожидаясь до 2001 года, не стала необходимым элементом мирового эстетического языка, так и постструктуралистская двусмысленная лексика неизбежно останется явлением века минувшего. «В новейших концепциях интертекстуальности фактически отменяется диахроническое направление литературного развития; все произведения литературы располагаются не во времени, а в пространстве... — отмечает пристальный историк литературоведения Сергей Зенкин, — соседствуя и взаимодействуя благодаря работе читателя, совершающего произвольные путешествия по этому пространству»<sup>1</sup>. Иначе говоря, эмпирические поиски любых связей «между текстами» уводят в дурную бесконечность. Получше будет термин «палимпсест», поскольку за ним стоит древняя и внятная метафора, но наши поэты конца XX века создавали скорее все-таки не палимпсесты, а веселые центоны (от итальянского «centone» — лоскутное одеяло) из разноцветных цитат.

Центон в строгом средневековом смысле для русской поэзии оставался не более чем игрой на угадывание источников. Вроде: «Стишки для вас одна забава, / Которых надпись говорит, / Какой ценой купил он право / Писать о феврале навзрыд». Под «центонностью» же мы с некоторого времени стали иметь в виду такую систему стихотворной (да и прозаической) речи, где с любого места возможно использование, и притом без предупреждающих кавычек, чужого стиха. В 1990 году я назвал в «Литературной газете» Александра Еременко «создателем русской центонной поэзии», получив вскоре на титуле его книжечки «Добавление к сопромату» адекватный инскрипт-ответ: «От центона слышу!»

Да, почти все мы были тогда немножко сдвинутыми «центонами», сыпавшими цитатами к месту и не к месту. Такой была повседневная речевая культура профессиональных филологов, ставшая почвой для особого типа поэзии. Естественно, это поветрие исторически соотносимо с той традицией осознанного творческого обращения с *чужим словом* (это бахтинское выражение нравится мне гораздо больше, чем

<sup>1</sup> Зенкин С. Н. Введение в литературоведение. Теория литературы. М., 2000, стр. 73.

пресловутая «интертекстуальность»), которая явлена в «Евгении Онегине» и в «Поэме без героя». Хочу обратить внимание на то, что в подцензурной русской поэзии двух веков утонченная цитатность была прочно связана с вольнодумными политическими аллюзиями. Напомню: «цитируя» пушкинский прием отточий, Ахматова пишет в примечании номер двадцать один: «Пропущенные строфы — подражание Пушкину». В прижизненном издании 1965 года это было своего рода проверкой читателя на искушенность (понять ахматовский комментарий буквально могли только те, кого поэтесса называла «непугаными»).

Иначе говоря, генезис «центонности» был связан с тайнописью, с «симпатическими чернилами». Думаю, что Еременко как поэт не состоялся бы без присущего ему мощного вольнодумного потенциала, без его органичной «антисоветскости» и однозначного антисталинизма (на акrostих Феликса Чуева с шифровкой «Сталин в сердце» он, как известно, ответил акrostихом, где читалось «Сталин в ж...»). «Центонность» Еременко была не просто двусмысленностью, — между первым и вторым планом возникало сложное и многозначное третье измерение. Читатель призван был не только угадать подтекст, но и занять собственную позицию в конфликте — скажем, между текстами Мандельштама и Межирова («Ночная прогулка»), Высоцкого и Вознесенского («Я заметил, что, сколько ни пью...»). Самый авторитетный источник здесь осваивался как материал, «чужое слово» радикально трансформировалось и вовлекалось в сложную систему сравнений — как часть ноосферы, постоянно соотнесенной с био- и техносферами. Опыт Еременко показал, что, помимо вольнодумно-крамольных аллюзий, центонной поэзии доступна и возможность прикоснуться к тайнам мироздания. Если при этом не изнурять прием и вовремя остановиться, что и сделал Еременко в самом начале 90-х годов.

Часто пишется «мост», а читается «месть»,  
и летит филология к черту с моста.

Чтобы стать поэзией, филология действительно должна загреметь с моста, разбиться и воскреснуть. Или не воскреснуть. Еременко — поэт интенсивного склада, а в 90-е годы центонная поэзия продолжила экстенсивное развитие, создав безопасный, уютный канон, наиболее характерной реализацией которого стало творчество Тимура Кибирова.

Кибиров обладает редким ощущением и пониманием своего адресата. Он — профессиональный корифей большого самодеятельного фи-

дологического хора. Его читают и любят те, кто сочиняет стихи такого же типа, но с меньшим мастерством, а также те, кто стихов не пишет, но если писал бы, то именно так, как Кибиров. Про Пелевина специалисты по масскульту говорят, что он точно угадал читательскую target group. Кибиров попадает в свою мишень не менее точно. Читателей тут, как всегда у стихов, поменее, зато контингент качественный, отборный. Какой из поэтов двадцатого века сейчас наиболее престижен, о ком пишется больше всего статей и монографий? Правильно. Так получайте:

Дано мне тело. На хрен мне оно,  
коль твоего мне тела не дано?

Простенько, но со вкусом и с подтекстом-интертекстом. Не плоско ли, однако? Есть ли у Кибирова диалог с Мандельштамом? Спросил — и устыдился своей бестактности. Автору и не нужны потусторонние связи — ему дороже диалог с реальными, живыми мандельштамоведами, уставшими от исследовательской работы и желающими культурно отдохнуть. Повторяю: здесь важен сам факт угадывания-неугадывания. Испытываю приятное ощущение профессиональной полноценности, когда меня просят расшифровать кибировские подтексты. Как кроссворд заполняешь — все так легко пересекается. Единственное, что не мог пояснить коллеге-слависту, — это строки «То березка, то рябина...». Музыка Кабалевского, а слова... Вот мне сообщили, что Пришельца. Зато все остальное — пожалуйста. «Иль теток уважать возможно, / когда мне ангел не дала?» Да вы что, не узнали лермонтовское «Я не унижусь пред тобою...»? Только осечка с песенкой меня несколько сбила с панталыку и заставила задуматься: не является ли весь «классический» пласт у Кибирова таким же поэтически незначимым, сырым, творчески не освоенным материалом, как советские «то березка, то рябина», изначально не обладающие эстетической ценностью?

«На вопрос жестокий нет ответа...» Такой вот цитаткой ограничусь и пару слов еще скажу о сборнике Кибирова «Amoug, exit...». Название удачное, в высшей степени «таргетное». При его помощи осуществляется своеобразный «тайтл-контроль» (по аналогии с «фэйс-контролем»): кто не понял — дальше обложки не пройдет. Сборник сам по себе — реализация старого присловья о постмодернизме — мол, постмодернист объясняется в любви по принципу: «Как сказал такой-то, я вас люблю». Героиня — Наташа, и у автора были все основания позвать в соавторы самого главного поэта. Поначалу есть некоторая веселость, дерзкая эротическая игра с языком: «...чтоб клятвенно руку на сердце

твое положить.../ Простите, конечно же, не на твою, а на Вашу». Но, посвященная одному чувству, книга в глубь этого чувства не движется. А все потому, что назойливые соавторы мешают: и виртуальный Пушкин, и все остальные. Щелкаешь семечки подтекстов, а меж тем ни «лирический герой», ни героиня раскрыться не успевают. Может быть, они этого и не хотели, может быть, подспудный замысел — это что-то вроде «в постели с Пушкиным» (помните юбилейный, 1970 года анекдот про трехспальную кровать «Ленин с нами?»).

Все, однако, познается в сравнении. Исчерпанность цитатно-центонной поэзии все-таки лучше показать на примере явной деградации. Таковую обнаруживают «Песни аутсайдера» Всеволода Емелина. Вот начало стихотворения «О Пушкине»:

Застрелил его пидор  
В снегу возле Черной речки.  
А был он вообще-то ниггер,  
Охочий до белых женщин.

И многих он их оттрахал.  
А лучше бы, на мой взгляд,  
Бродил наподобье жирафа  
На родном своем озере Чад.

Думаете, меня что-то здесь шокирует? Да нет, уж не Емелину меня шокировать. Я просто показываю на этом примере, что в начале наступившего столетия вторично-цитатная поэзия утрачивает культурное достоинство.

## 5. Есть ли выход?

Есть, и даже целых три.

Первый — научное сложение центонов в подлинном смысле слова. Роль «античных» стихов здесь исполняет русская поэзия XVIII века. Таким чисто лабораторным трудом однажды занялся Максим Амелин. Практическое литературное значение этой несмешной игры лично мне пока не ясно.

Второй — использование пародического стиха для злободневных целей, возобновление «перепева» времен Минаева и Курочкина. Так работает Игорь Иртенев, остроумно облагораживая свой массовый жанр.

Третий — собственно пародия, причем возникающая неожиданно, в местах, для этого специально не отведенных. Почему бы и не передразнить славного предшественника, не слишком перед ним расшаркива-

ьясь. В поэме Дмитрия Быкова «Военный переворот» вдруг выскакивает такая строфа:

Качество жизни зависит не,  
Долбанный Бродский, от  
Того, устроилась ты на мне  
Или наоборот.

Здесь метко схвачены по крайней мере три элемента поэтики пародируемого автора: монотонная предсказуемость анжамбмана, холодный эротизм и рецептурно-дозированное употребление экстремальной лексемы (замененной эвфемизмом «долбанный»). Этот выход самый непростой, требующий культурной дерзости.

А выходить надо. Оставаться в этом выморочном пространстве просто невозможно. Поэтам, желающим перейти в настоящий двадцать первый век, а не торчать второгодниками («второвечниками») в двадцатом, придется выдавливать из себя по капле цитатное рабство. Как сказано в одном стихотворении, анонимно вывешенном в Интернете:

Но уже не светит путь кремнистый  
Интертекстуальным пошлякам.  
Выхожу я из постмодернизма —  
Хватит прислоняться к косякам.

## 6. Слух и голос

Хорошо, что нынешние поэты читают друг друга (современные прозаики, между нами говоря, делают это редко). Хорошо, что поэты друг про друга пишут — вдумчиво, аналитично, с филологической рефлексией. Немало интересных мыслей в таких статьях, но во всех трех есть одно «узкое место» — это положительные примеры и соответствующие им цитаты. Восхищенное цитирование — самый легкий критический прием и почти всегда проигрышный. Пишущий о стихах колоссально «напрягает» читателя, когда принуждает его прямо сейчас, на месте, прочесть длинный текст и обрадоваться вместе с критиком. Куда действеннее критическая синекдоха — демонстрация маленького фрагмента, выражения, строчки. Лучше заманить читателя, показать ему, как Дон Гуану, «узенькую пятку» текста, а там уж, как говорил Лепорелло, «воображение в минуту дорисует остальное». К целому тексту читатель сможет, если захочет, обратиться с глазу на глаз, интимно. Когда же стихотворение выставлено полностью напоказ, мы тут же начинаем раздраженно замечать его физические недостатки. Но для критической синекдохи, для крупнопланового фрагмен-

та нужны сгустки, блестящие, а с ними в современной, ровно-культурной поэзии туго.

Читаешь и видишь: стихи сложены настоящими профессионалами — теперь это слово обозначает не зарабатывание стихами денег, а непритворную пожизненную верность поэзии как таковой. За стихами стоит основательная эрудиция, культурный опыт. Ощущается научный подход к самому процессу версификации, причем на смену банальной «центонности» приходит сложное цитирование ритмики — античной, восточной, русской силлабики. Никому из интеллигентных поэтов медведь на ухо не наступал — все обладают отличным филологическим слухом.

А вот насчет голосов, то есть индивидуальных интонаций, неповторимых языковых «идиолектов», дело, увы, обстоит не так благополучно. Филологическому стиху недоступны две эстетические крайности — виртуозный артистизм и речевая естественность. Он находится посередине, и, быть может, там его необходимое историческое место. Но стоит ли приписывать негромким и не очень эффектным голосам фантастический диапазон и богатство оттенков? Пристальнейшим образом перечитываю высоко оцененное критикой стихотворение Максима Амелина «Ты в землю вырастаешь, — я мимо иду...». Стихотворение вполне достойное, но характеристики типа «можно любоваться, как совершенным творением мастера», «чистым светом подлинной поэзии» кажутся мне не очень идущими к делу.

Мотив бесплодной смоковницы сам по себе обладает и для меня большой ценностью: я не язычник, не атеист и не дзэн-буддист. Но я не разделяю положения о том, что «поэзия, как никакое другое искусство, своим существованием доказывает бытие Божие» (Максим Амелин, «Краткая речь в защиту поэзии»). Я принадлежу к тем, для кого бытие Божие не нуждается в стихотворных доказательствах. Противоречие не фатальное, поскольку я уважаю чужие религиозные взгляды, рассчитывая на ответное уважение к своим. При всей сложности взаимодействия религиозного и поэтического сознания, мы, полагаю, можем сойтись на том простом положении, что сакральная тема может быть претворена с разной степенью глубины и совершенства.

С этой точки зрения в стихах Амелина мне не хватает именно того самого «звукосмыслового» единства, которое он считает признаком настоящей поэзии. Разговоры о том, что это единство «является особым живым организмом», недоступным пониманию «расчленителей»-филологов, представляются мне малоубедительной риторикой. Так никакой диалог невозможен: любой поэт может заявить, что его стихотворение — живой организм, а критик ответить, что организм этот не очень

живой, а то и вовсе мертвый. Нет для серьезного разговора о поэзии иного языка, кроме филологического. Поэтому давайте немного о дольнике.

Амелин умеет избегать монотонности, старается не ступать в чужой ритмико-интонационный след, но в поисках новой эвфонии то и дело сбивается на какофонию. Сравнение искусства с бесплодной смоковницей, отмеченное И. Роднянской, действительно нетривиально, но в строках «...твои предсмертные муки / искусству возвышенному сродни» слово «возвышенному» торчит, как оглобля, — и фонетически, и семантически. Это слово, на мой вкус, выбрано слишком случайно, а примеров прицельного выбора, когда работает внутренняя форма слова, высвечивается весь спектр его значений, я у Амелина, к сожалению, просто не нахожу. Стих у него работающий, натруженный, мозолистый, но еще не подтвержденный языком. Стих этот нуждается в исполнительски-декламационном «вытягивании», сам по себе не воспаряет над бумажной страницей.

Высказываю свое собственное мнение, поскольку другого у меня, естественно, нет. Если Амелин искренне назвал свою книгу «Dubia», то одного сомневающегося читателя он нашел. Я в свою очередь готов усомниться в сказанном мной сегодня — если для этого явятся основания. Я уважаю филологическую поэзию за ее поиски, но не могу, не покривив душой, назвать их находками.

## 7. О роли личности в поэзии

Синтез филологии и поэзии возможен и плодотворен в определенных пределах. Филология — дело сверхличное, здесь главное — уважение к преданию, точность факта, корректность аргументации. Поэзия всем этим может пренебречь во имя своих неконтролируемых целей. Филолог говорит с кафедры, а поэт — все-таки со сцены, с эстрады. Эстрадную поэзию, то есть модернистов 60-х годов, культурные поэты сейчас не жалуют. Тем более Бродский так не любил Евтушенко и Вознесенского, а Бродский — главный авторитет. Коварство поэтической истории состоит, однако, в том, что следование творческому примеру Бродского никого до добра не довело. «Последователи Бродского» — это надпись на братской поэтической могиле. Не выжил буквально ни один.

А была у нас еще и своего рода «филологическая эстрада», представленная прежде всего концептуалистами, и в первую голову — Приговым. Этот автор останется в истории русской поэзии как постановщик уникального эксперимента на тему: можно ли стать поэтом, не будучи



им от природы, без всяких там требований к священной жертве? Оказалось, что можно. Репутация Пригова, его «литературная личность» — продукт коллективного бессознательного цинизма филологической тусовки, отечественной и зарубежной. Дескать, сделаем себе поэта из ничего. Такие вещи в искусстве неизбежны. Когда я вижу в гамбургском «Кунстхалле» инсталляцию из мешков с крупой и кофейными зернами, я понимаю: это временный экспонат раздела «Современное искусство» — на следующем витке моды он будет заменен чем-нибудь новым и столь же недолговечным. То же будет и с ошейником Кулика, и с картинами Пригова-художника вроде помещенной в раму страницы «Правды», и со стихами этого автора, уныло-натужными, квазисатирическими, лишенными даже эпизодического блеска и остроумия.

Но сегодня это уже архаика, а между тем выходит на авансцену новый тип эстрадного поэта, не нуждающегося в карикатурной маске «совка», дерзающего показать публике свое истинное лицо и говорить открытым текстом, прямой речью, не замызанной стандартной ироничностью. Я имею в виду Дмитрия Быкова и Веру Павлову. Оба не чужды филологической жилки. Быков еще в юные годы цитировал предсмертную фразу Василия Львовича Пушкина («Как скучны статьи Катенина!»), прихотливо разрезая ее анжамбманом. Павлова осуществила вполне филологический эксперимент по форсированному употреблению обсценной лексики в женской поэтической речи, занесла свой рекорд в Книгу Гиннеса и вовремя сменила пластинку (подчеркну: перемена пластинки в современном поэтическом процессе — вещь редкая; большинство стихотворцев заигрывает свою изначальную ма-неру до дыр).

Оба названных поэта — осознанно или нет — подключились к энергетическому источнику шестидесятнического модернизма. Оказалось, что там есть еще ресурсы. Тема «со мною вот что происходит» нашла у Быкова человеческое, свободное от политических спекуляций развитие. А что до Павловой, то вот пара параллелей:

Я, Павлова Верка,  
сексуальная контрреволюционерка,  
ухожу в половое подполье...

*В. Павлова. 2000*

Моя бабушка — староверка,  
но она —  
научно-техническая революционерка.  
Кормит гормонами кабана.

*А. Вознесенский. 1973*

между  
 биографией и автобиографией  
 между  
 географией и библиографией  
 между  
 порнографией и агиографией...

*В. Павлова. 2000*

между Беллой и Новеллой...  
 между Польшей и Китаем...

*Ю. Мориц. 1980*

О модернистах-шестидесятниках трудно говорить, абстрагируясь от внешнерепутационных аспектов. Это уже чисто академическая задача — определить роль и место Ахмадулиной, Вознесенского, Евтушенко, Мориц в истории поэзии XX века. Замечу только, что эти разные поэты каждый по-своему любили слово и, положа руку на сердце, не были обойдены взаимностью. Кое-что из их опыта еще может найти применение. Скажем, ассонансная рифма, утраченная в постмодернистскую эпоху. Все-таки, что бы там ни говорили, по одной только рифмовке «Литературой мы дышали... и говорил о Мандельштаме», когда-то было констатировать эстетическую полноценность стиха. Ассонансная рифма доступна только талантам, а грамматическая — любому из нас. В нынешней же филологической поэзии рифма просто поэтически не значима, и это, прямо скажем, обедняет стих. (Вопроса о том, сколько еще можно безнаказанно рифмовать «день — лень» и «ты — мечты», неизбежен ли переход к свободному стиху, я сейчас не касаюсь — это особая тема.)

Павлова и Быков вслед за своими предшественниками выходят к «нормальному» читателю и слушателю. Поварившись в собственном соку, туда неминуемо устремится и филологическая поэзия, уставшая от слишком интимного контакта с «ограниченным контингентом». Тогда, впрочем, уже и эпитет «филологическая» отпадет от нее, как омертвевший эпителий.

Nos habebit humus<sup>1</sup>, говорю я, подводя итоги филологического стихотворчества последнего десятилетия. Можно было бы выкинуть из песни слово «pos» и заменить его на «vos», однако не хочу этого делать, ибо под местоимением подразумеваю и стихотворцев, и читателей — ту самую «среду, с которой я имел в виду сойти со сцены, и сойду». Но, уходя в землю, в гумус, филологический стих, уверен, послужит добротной почвой для дикорастущей, свежей и смелой «надфилологической» поэзии нового века.

<sup>1</sup> Нас возьмет земля (*лат.*) — из старинной студенческой песни «Gaudeamus igitur».

# СМЕРТЬ ИВАНА КАРАМАЗОВА

## Кризис антиутопического мышления на рубеже XX–XXI веков

**М**ир, в котором мы живем, остается «достоевским» и таковым, по-видимому, пребудет вечно. Абсолютный чемпион мировой словесности выстроил свое художественное здание на мощных сваях фундаментальных онтологических противоречий, которые по сути своей неустранимы: добро и зло, истина и ложь, вера и неверие. Сюжет же минувшего двадцатого века в глубине своей определен противоречием между отвлеченными социально-политическими идеалами и «реализмом действительной жизни» (пользуясь трогательно-тавтологическим выражением Мити Карамазова). Честно пройдя искусительный опыт утопического прожектерства, Достоевский с предельной афористичностью обозначил свое в нем бесповоротное разочарование словами Ивана Карамазова: «...Слишком дорого оценили гармонию, не по карману нашему вовсе столько платить за вход. А потому свой билет на вход спешу вернуть обратно... Не Бога я не принимаю, Алеша, я только билет ему почтительнейше возвращаю». Лишь в двадцатом веке смысл этого духовного жеста прояснился в полной мере, и «возврат билета» стал одним из главных символов столетия. Вспомним цветаевские строки 1939 года:

О, черная гора,  
Затмившая — весь свет!  
Пора — пора — пора  
Творцу вернуть билет,

Отказываюсь — быть.

Приведу пример менее хрестоматийный, но более близкий к нашему времени. В стихотворении «Гамлет» (1979) Виктор Соснора определяет себя словом «безбилетник» и ретроспективно инъецирует иван-карамазовский пафос в шекспировский контекст:

Итак итог: созвездья всем ли врут?  
 Я рву билет и разрываю чек.  
 И если это человеки вокруг,  
 Я отрекаюсь, я — не человек.

Трагическим «безбилетником» в условиях тотального социального скепсиса оказался к концу двадцатого века мировой интеллигент как таковой. Однако фатальная неизбежность этой позиции еще не означает ее истинности. Об этом и хочется поговорить на материале антиутопической линии в русской словесности конца минувшего столетия.

Его последние годы ознаменовались своеобразным необъявленным соревнованием за право написать последний русский роман XX века. Естественно, что произведения, представленные на этот незримый конкурс, отмечены тяготением к антиутопизму и эсхатологизму. Ощущается в них и несомненная причастность к трагическому миру Достоевского. В качестве финалистов, вышедших в «последний тур», можно назвать Владимира Сорокина с его «Романом» (1985, опубликован в 1994), Александра Кабакова с романом «Последний герой» (1995), Владимира Маканина с романом «Андеграунд, или Герой нашего времени» (1998) и Татьяну Толстую с романом «Кысь» (2000).

Сорокин осваивает мир Достоевского, как и всю русскую классику XIX–XX веков, методом тотально-иронического травестирования. В «Романе» герой по имени Роман, крушащий топором все живое, гротескно спроецирован на Родиона Романовича Раскольников, а последняя фраза «Роман умер» подразумевает гибель персонажа, заодно и жанра — русского романа двух веков. По сути пародируется сама идея эсхатологического пророчества, низведенного до непритязательной литературной игры. Пародийное кощунство Сорокина внешне эффектно, но значительной эмоционально-смысловой перспективы оно не открывает. Об этом с особенной наглядностью свидетельствует следующий роман Сорокина — «Голубое сало», где появляется клон по имени «Достоевский–2», производящий «скрипт» под названием «Граф Решетовский» (по существу, это пародия на стиль Достоевского, постепенно перерастающая в чисто сорокинский гротеск, где персонажи в порыве демократического чувства «сшиваются» с так называемым «маленьким человеком»). Сорокин сумел скопировать некоторые комические приемы автора «Крокодила» и «Бесов», но попытка пародийного состязания с Достоевским ему не удалась: остроумие здесь вялое, лишенное динамики. Опыт Сорокина свидетельствует, что выпущенный на полную свободу «глум» в конце концов поедает сам себя и ведет в пустоту. Из дерзкого парадоксалиста Сорокин все больше превращается в добросовестного ремесленника, оперирующего ограниченным набором словес-

ных и композиционных фокусов. Этот тип сознания и речевого поведения объективирован Достоевским во многих персонажах, по преимуществу второстепенных — назовем, к примеру, Лебедева в «Идиоте».

Александр Кабаков строит свою художественную идеологию в подспудном споре с Достоевским, делая в «Последнем герое» ставку не на всечеловеческую христианскую любовь, а на любовь в интимно-природном смысле. Начиная с «Невозвращенца», Кабаков в своих антиутопических построениях придает принципиальную роль решающему шагу героя, его выходу за пределы социума, однако идея необходимости «побега» неизменно уравнивается честным осознанием невозможности ухода от людей, отрицанием одиночества как спасения. Новейшая книга писателя «Считается побег» — свидетельство замкнутости антиутопического дискурса, а следовательно — его завершенности и исчерпанности.

Все персонажи Кабакова — «безбилетники», как и главный герой романа Маканина — произведения с «достоевским» названием («Записки из подполья» в английском переводе именовались именно «Underground») и лермонтовским подзаголовком. «Здание судьбы человеческой», о котором говорил Иван Карамазов, представлено здесь в виде антиутопического образа большой коммуналки, «общаги», символизирующей одновременно советский и постсоветский социальный быт. Роман Маканина — это решительное прощание со всеми иллюзиями отечественной интеллигенции, включая и ее наивную надежду на спасительные «уроки» литературной классики. Так, герой совершает свое «преступление» не только без «наказания», но и без внутреннего раскаяния, выходя в пространство, как бы внеположное Достоевскому. Финал романа сориентирован на пушкинско-лермонтовский идеал «самости», «самостоянья». «...Не толкайте, дойду, я сам!» Однако пути реализации этой «самости» предстоит еще искать в будущем. Честное отрицание иллюзий должно быть подкреплено поисками нового идеала. Думается, сложное, болезненное и вместе с тем катартическое ощущение конца столетия наиболее адекватно передано в этом многоплановом романе.

Роман Татьяны Толстой «Кысь» оказался самым близким к классическому канону антиутопии (отзвуки замятинского «Мы», набоковского «Приглашения на казнь», романа Брэдбери «451° по Фаренгейту») и вместе с тем самым далеким — в рассматриваемом ряду — от российской социально-духовной атмосферы, от самого воздуха здешней жизни на рубеже XX–XXI веков. «Кысь» — выдающееся произведение декоративного искусства, состоящее из тщательно отделанных фраз. Но сколько-либо оригинальной мысли — высказанной прямым

текстом или воплощенной в сюжете — здесь при всем желании не обна- руживается.

Антиутопия сегодня становится шаблоном художественного соз- нания, пришла пора для честной самокритики этого жанра. Высокая роль антиутопии обычно трактовалась как «предупреждение», и та- кую функцию жанр действительно выполнял в пору своего взле- та — во времена Замятина и Оруэлла. Но любой жанр по закону, от- крытому Тыняновым и Шкловским, когда-то съезжает с «центра» на «периферию», с парнасских высот — в коммерческий масскульт. Не миновала эта участь и антиутопизм, ставший расхожим достоянием кинобоевиков. Страшные пророчества о катастрофах и коварных тер- рористических актах ежедневно крутятся на телевизионных экранах, однако никакой практической пользы людям и обществу они прине- сти не в состоянии, в чем человечество убедилось, в частности, в сентяб- ре 2001 года...

Нужны новые позитивные проекты, нужны поиски неочевидных спасительных факторов. Возможности искусства здесь ограничены и специфичны, однако оно должно ими воспользоваться честно и полно. Нет ничего бесполезнее запоздалых мрачных прогнозов, нет ничего ба- нальнее стандартной скептической иронии, направленной на всё, кро- ме ее эгоцентрического субъекта — всеведущего мастера самодовлею- щей словесной игры.

Будущее уже стало настоящим, сменилась система отсчета. Симво- лом наступившего века призван стать не Иван Карамазов, а Алеша с его поисками общего спасительного выхода.

\* \* \*

В завершение — несколько слов, так сказать, *pro domo sua*, тем более что начать свою жизнь мне довелось в одном доме с Достоевским. В той самой крепости, где некогда пребывал «омский каторжанин», провел я самые первые годы своей жизни. Поступив в Московский университет, четыре года занимался Достоевским в семинаре профессора Г. Н. Поспелова, учившего нас внимательному и совсем не «советскому» про- чтению этого писателя. В зрелые годы написал статью о языке Достоев- ского в «Энциклопедическом словаре юного филолога», составленном М. В. Пановым. В моей «Книге о пародии» есть глава «Достоев- ский-поэт». А когда я написал и опубликовал филологический «Роман с языком», то неожиданно заметил там задним числом подтекстовое присутствие любимого героя своей юности — князя Мышкина. И по- думал о том, что вдохновлявшая Достоевского идея «положительно прекрасного человека» — это вечная и неопровержимая художествен-

ная утопия — в отличие от тоталитарной идеи «нового человека» и от исчерпавшей себя в рамках XX века ницшеанской идеи «человека-артиста» (см. «Крушение гуманизма» Блока). Мне кажется, князь Мышкин вновь едет к нам из Швейцарии. Из этой страны в 2001 году я получил примечательное письмо: Маргрет Шох, преподавательница французского языка в немецком кантоне, выучившая русский язык за то, что на этом языке написаны «Идиот» и «Братья Карамазовы», в ответ на сентябрьские события в Америке, сформулировала такую максиму: «Надо абсолютно хранить в себе утопическую надежду». Я вижу здесь реальное следование заветам Достоевского.

# АЛЕКСИЯ: ДЕСЯТЬ ЛЕТ СПУСТЯ

Tu sais, j'ai beaucoup changé...<sup>1</sup>

## 1. Уточнение диагноза, или Пять процентов

«**А**ЛЕКСИ́Я (от а — отрицат. приставка и греч. léxis — слово, речь), утрата способности читать или понимать прочитанное вследствие поражения височно-теменно-затылочной области левого полушария...»<sup>2</sup>

Таким медицинским термином в начале девяностых годов я условно обозначил новую культурную ситуацию, когда вслед за читательским бумом с фантастическими тиражами толстых журналов и перманентным книжным дефицитом наметился резкий спад интереса к современной словесности. Посвященный этой новой и неожиданной напасти цикл эссе «Алексия» я в 1992 году опубликовал в «Независимой газете». Главная мысль была проста: наша элитарная проза с ее эстетской ориентацией слишком скучна и нечитабельна. Она сама повинна в эпидемическом распространении алексии и должна как-то измениться, сделаться поинтереснее.

За минувшие десять лет общественное равнодушие к «высокой» словесности только усугубилось и стало почти нормой. «Я современную литературу давно не читаю и вообще считаю, что ее не существует», — заявляют бывшие поклонники толстых журналов и серьезных книг, не замечая очевидного логического противоречия в подобных суждениях. «Никто ничего не читает», — с гиперболизированным отчаянием жалуются мастера прозы, такие же странные lamentации можно иной раз услышать и от критиков, чье профессиональное существование в отсутствие читателя вообще не имеет смысла. Потому-то и захотелось мне по-новому посмотреть на нашу ситуацию, а заодно поразмышлять о том, что такое «интересно» и что такое «скучно».

Оказалась, что эта оппозиция так же проблематична и субъективна,

---

<sup>1</sup> Ты знаешь, я очень переменялся (*франц.*)

<sup>2</sup> Большой энциклопедический словарь. М., СПб., 1997. С. 34.



как антитезы «хорошо — плохо», «художественно — нехудожественно». Вот газетный обозреватель заявляет, что такой-то роман «читается на одном дыхании». Я принимаюсь за эту книгу, и мне, чтобы с нею справиться, нужно не меньше десяти дыханий, причем искусственных, держащихся на волевом усилии. В свою очередь то, что мне показалось захватывающим и увлекательным чтением, другой человек, даже сходной со мной вкусовой ориентации, может обозвать занудством или тяготиной.

Когда-то чтение было для нас всем: и профессиональной необходимостью и эгоистическим наслаждением, и получением полезной информации и чистой забавой, и работой и досугом. Теперь я ставлю перед собой запоздалый, но неизбежный вопрос: для чего люди читают? И понимаю, что биологический вид *homo legens* имеет три весьма несхожие разновидности: а) те, кто любит читать только развлекательную литературу; б) те, кто любит читать и серьезную, и развлекательную литературу; в) те, кто любит читать только серьезную литературу. Ясно, что первая категория включает абсолютное большинство читающего населения земного шара, вторая — это большинство, так сказать, культурной публики, а третья — это странно-специфическое меньшинство, к которому лично я имею честь и несчастье принадлежать.

Бросая вызов недугу алексии, я вовсе не думал, что лекарством от нее должен стать масскульт с его механической фабульной динамикой. И прежде всего потому, что мне искренне неинтересно то, что «легко читается» многими людьми. Для меня лично наглядным символом абсолютной, невыносимой скуки является Александра Маринина, с несколькими опусами которой я вынужден был ознакомиться по долгу профессионала. И это было для меня отнюдь не развлечение и не отдых от трудов праведных, а самоистязание. С некоторой даже завистью услышал я от интеллигентной знакомой: «На Акунине я отдыхаю». Увы, я не создан для блаженства, и такая форма релаксации для меня невозможна. Отдыхаю я по-разному, но во всяком случае не с книгой в руках, чтение же — это для меня всегда духовная работа, напряженное взаимодействие с личностью автора. Степень «интересности» полностью определяется словесно-композиционной динамикой, одновременным разворотом сюжета и языка, А этот разворот — эстетическая проекция авторской личности.

Так что никогда я не предам позорному злословию элитарную словесность и не променяю ее на чечевичную похлебку Дашковых-Донцовых, от которых меня честно тошнит на первой же странице. Нет, я еще попытаюсь осилить, например, «Венок на могилу ветра» Алана Черчесова: текст, конечно, монотонен, монолитен, как скала, но раз уж сказал

Немзер, что тут потребен «провиденциальный читатель», — так я про-рублю ступени в скале, докажу и Немзеру и себе, что я читатель вполне провиденциальный.

Конечно, пошутил я десять лет назад, написав, что за каждую страницу Николая Кононова премирую себя страницей «Агафьюшки» по-английски. У Кононова с динамикой туговато, дефицит композиционной тяги приходится компенсировать читательским подталкиванием, но это уже спор славян между собою. Агату же Кристи эту читал я всегда с полным равнодушием к тому, кто там убийца, только для языковой практики, а потом и вообще забросил. Ну что там за язык! Скуднейшая синонимика: у этого Пуаро — словесного, не раскрашенного актерской игрой Дэвида Суше, вообще на все происходящее две реакции: то он нахмурился (*frowned*), то пожал плечами (*shrugged his shoulders*). И так через каждые три страницы. Нет, сейчас мне нужен как минимум Вудхауз с его языковым юмором и психологическими нюансами.

Вообще мне кажутся весьма наивными представления о том, что детектив может стать неким образцом для «демократизации» элитарной словесности. Это ведь жанр по своей эволюционной природе вырожденческий. Высоким он был только в момент рождения, под пером Эдгара По, чей Дюпен — первый и последний детектив-интеллектуал. И Шерлок Холмс, и Мегрэ, и майор Пронин — это уже мутанты, выращенные на гормонах. Посмотрел я серию «лучших» детективов, собранных Борхесом: однотипно-банальные сюжеты, психологизма — ноль. Очень уж каноничный жанр, мало у него связи с жизнью, где «гаинственных» убийств почти не бывает. И «Преступление и наказание» вовсе не из детектива выросло, а из жанра «роман полисье» — это совсем другое дело.

На «русском» Западе появилась малоприятная тенденция подменять нашу «трудную» словесность масскультными суррогатами: в Германии, например, всю переводят Полину Дашкову и даже писателем ее называют, без кавычек. Что ж, это говорит лишь о том, что легендарный гоголевский Петрушка — тип не только русский, но и всемирный, он бывает еще и Петером, Питером, Пьером. Во внутренние дела чужих государств не вмешиваюсь, но твердо знаю: те немцы, с которыми я дружу, Дашкову ни на каком языке читать не станут.

Вопрос степени полезности или вредности детективного «чтива» достаточно сложен. В прошлом году мы на конференции в Петербурге спорили по этому поводу с Александром Мелиховым. Я утверждал, что, читая Маринину, любой человек становится глупее и что уж лучше тогда ничего не читать. Мелихов же уверял, что даже с Марининой в

руках человек делает шагок в сторону культуры. Каждый остался при своем мнении, а вопрос — навсегда открытым. Но я о другом сейчас. Пусть хоть девяносто пять процентов населения читает только «развлекаловку». Важно, чтобы в обществе сохранялся пятипроцентный (условно, конечно) минимум читателей «сложной» литературы. Кстати, отсчитайте от взрослого грамотного населения страны пять процентов — любого из нас устроит такое количество читателей. Не подписчиков журналов, не покупателей книг — это другой аспект, а именно читателей. А вот когда недуг алексии поражает и эту прослойку, — вот тогда худо тому народу и той культуре.

## 2. Убегающим из строя

«...Самим собой и жизнью до конца//Святое недовольство сохраняя, //То недовольство, при котором нет// Ни самообольщенья, ни застоя, //С которым и на склоне наших лет //Позорно мы не убежим из строя. //То недовольство, что душе живой//Не даст восстать противу новой силы//За то, что заслоняет нас собой//И старцам говорит: «Пора в могилы!»

Этот пассаж о Белинском из «Медвежьей охоты» Некрасова и теперь принадлежат к числу моих любимых стихов. В десяти строках явлен кодекс и литературного критика, и писателя, и читателя. Вижу в них свою программу на оставшийся период жизни, свой символ веры, в соответствии с которым схожусь или расхожусь с людьми.

И сегодня, на мой взгляд, одна из обязанностей подлинного интеллигента (а у него обязанностей всегда гораздо больше, чем прав) — это сохранять читательскую верность «трудной» литературе. Это почти так же важно, как когда-то было важно осознать ложность коммунистической идеи и безнравственность советской власти, уверовать в Христа, а не в Ленина-Сталина, презреть стукачей и антисемитов, поставить в своем сердце запрещенных Пастернака и Мандельштама выше «разрешенной» литературы.

И от кого ждать верности русской словесности, как не от литераторов и филологов? Увы, духовное предательство наблюдается как раз среди «соли соли Земли», среди тех, кто и в узком «пятипроцентном» слое призван играть лидерскую роль. Мне доводилось участвовать во множестве научных конференций и симпозиумов и не раз убедиться в непостижимой «девственности» большинства филологов по части современной поэзии и прозы. Незазорно не знать даже самые известные имена. Подобная позиция была описана в рассказе Тэффи: «Никакого Бальмонта не знаю. Пушкина знаю, а Бальмонта не знаю». Рассказ,

кстати, назывался «Дурак» — сегодня, к сожалению, равнодушие к текущей словесности глупостью не считается.

Вспоминается, к примеру, симпозиум, посвященный 180-летию со дня рождения Достоевского в конце 2001 года. Его организатор Игорь Волгин, стремясь закрутить нерв актуальности, поставил на первое пленарное заседание доклады о связи Достоевского с современной прозой, и мы с Дмитрием Быковым выступали в самом начале. Я в своем докладе говорил об исчерпанности антиутопического мышления и попутно рассказал, как в конце прошлого столетия проходил своеобразный негласный конкурс за право написать последний роман XX века. Начал это состязание Владимир Сорокин с его «Романом», затем подключились Александр Кабаков с «Последним героем», Владимир Маканин с «Андеграундом» и, наконец, Татьяна Толстая, не случайно оттянувшая публикацию «Кыси» до «дедлайнового» 2000 года. Итак, кто же победитель?..

Излагая этот литературоведческий сюжет, уже «обкатанный» мной в студенческих аудиториях, я вдруг ощутил по реакции зала, что, в отличие от студентов, профессора и доценты «не врубаются» — по той простой причине, что большинству из них названные произведения широко известных авторов просто неизвестны. Догадку мою подтвердил один симпатичный достоевед, спокойно сказавший мне в кулуарах: «То, что вы упоминали, читать просто невозможно, а лично я в современной прозе воспринимаю, пожалуй, одну Улицкую».

Нет, не могу согласиться с подобными речами! Убежден, что человек, по-настоящему понимающий Достоевского, не только способен читать современную прозу, но и не может не испытывать к ней интереса. Любите вы ее или не любите — дело другое, но способность к самостоятельной эстетической рефлексии вырабатывается только тогда, когда ваш читательский рацион включает и текущую словесность, составляющую в нем хотя бы пресловутые пять процентов. Не случайно современное достоеведение так слабо в понимании Достоевского как художника. Есть интересные биографические книги (тот же Волгин, та же бесконечно спорная, но живая Сараскина), а вот исследование поэтики Достоевского со времен Бахтина изрядно деградировало. Потому-то объемную художественную мысль писателя вновь низводят до плоских моралистических абстракций. Потом я услышал, как на «Свободе» Алексей Цветков, участвовавший в упомянутом симпозиуме, уничтожающе критикует нынешних квазирелигиозных интерпретаторов Достоевского, и не могу не признать справедливости этой радиофилиппики.

И еще один ядовитый укол хочю нанести специалистам по «класси-

ке», игнорирующим современную словесность. Именно из-за этого вы, уважаемые коллеги, в абсолютном своем большинстве не умеете писать. Исследуете прекрасный материал, а мысли и наблюдения свои излагаете дубовым языком, хаотично и нудно. Все-таки само слово «филолог» предполагает любовь к слову, а стало быть, и стремление к взаимности в этой любви. Чужая душа потемки, и я никогда не пойму людей, посвятивших жизнь литературе, но не освоивших при этом элементарной техники письма. Но в одном я убежден абсолютно: филология становится фактом литературы только тогда, когда автор научного текста является *современным литератором*, включенным в синхронный стилевой контекст. Вот почему, скажем, пушкинисту и пастернаковеду необходимо читать и толстые журналы, а не только сборники академических трудов и докладов, девяносто процентов которых, по совести говоря, нуждаются в рирайте, в «литературной записи» — подобно мемуарам малообразованных политиков и спортсменов.

Но самая абсурдная ситуация — это когда факт существования современной живой литературы отрицают профессиональные критики. Рассуждения о «конце литературы» вполне допустимы как игровая провокация, как дразнилка (по возможности остроумная), преследующая своей целью оживление общей творческой активности. Но когда суждения типа «Литература прекратила течение свое» произносятся с серьезно-экспертной интонацией, то тут уже не до шуток. Приходится все-таки, отбросив юмор и иронию, говорить о том, что такие суждения вульгарны, профанны и несовместимы ни с научно-литературоведческим мышлением, ни с достоинством профессионального филолога. В каждой литературной эпохе девяносто пять процентов сиюминутной протоплазмы и только пять процентов эстетически ценного ядра. Наше время в этом смысле исключения не составит, а призвание критики — это ядро выявить, угадать, помочь ему состояться.

Нет ничего страшного в том, что в телевизионном шоу с провокационным названием «Культурная революция» обсуждается вопрос о «конце литературы». Когда по «ящику» говорят о современной словесности — это всегда хорошо, тут любой шум и вздор идут на пользу нашему задорному цеху. Но когда на очередной провокационный вопрос Михаила Швыдкого критик Алла Латынина совершенно серьезно утверждает, что от чтения современной прозы не получает удовольствия, — я изумляюсь: как же можно так походя перечеркивать главное дело своей жизни? Критик — это именно тот, кто время от времени все же получает искреннее удовольствие от текущей словесности и именно таким способом отличает живое от мертвого, исторически перспектив-

ное от инерционно-вторичного. Интимно-гедонистическая шкала — рабочий инструмент критика, необходимая составляющая критического таланта. Утрата этого внутреннего профессионального органа — несчастье. Конкретного критика, а не литературы.

Как говорится: *vita brevis, ars longa*. Не стоит опровергать вечные трюизмы и на склоне лет собственное духовно-физическое увядание принимать за кризис или конец искусства. Давно раздумываю над тем, каковы возрастные параметры и пределы полноценной критической работы. Замечаю, что в наше суровое время литераторы, достигшие, скажем так, шестидесятилетнего возраста, становятся абсолютными эгоцентриками и могут искренне интересоваться только собой. (Естественно, бывают единичные исключения, и каждый из моих читателей волен себя к ним причислить.) Критика же по природе своей требует самоотверженности, преимущественного внимания не к «себе любимому», а к чужим текстам. Не поспоришь с Мандельштамом, сказавшим, что критик должен «проглатывать томы». А если нет аппетита? А если пища не усваивается?

Все труднее и труднее быть критиком в подлинном, *русском* смысле этого слова (речь не о «национальной гордости великороссов», а о лингвистически-культурном ореоле термина). «Критика» в России — это, как известно, не «criticism» и не «critique littéraire». Критиками у нас не называют тех, кто исследует хорошо проверенных классиков и находит новые красоты в и без того красивых Булгакове и Мандельштаме. Критик у нас — это читатель-писатель (именно в таком порядке!), своим чтением и письмом участвующий в строительстве литературы, своей кровью склеивающий позвонки вечности.

Критика — совесть литературы, и только временно, по ошибке могут именоваться критиками суетливые поденщики, от рождения совести лишенные и готовые без зазрения пресмыкаться перед Прохановым. Не заменит критику и квазифилологическое пустословие в духе «Нового литературного обозрения». Пожалуй, оставаться критиком сегодня немодно и невыгодно. Но это мучительный вопрос для тех, кто такую профессию когда-то выбирал и чего-то там не рассчитал. Тем же, кого профессия сама выбрала, проще. Если ты сам — часть современной литературы, значит и она есть, и ты еси.

### 3. Перевернутая иерархия

Девяностые годы минувшего века в историко-литературном плане ознаменовались прежде всего тем, что произошла постепенная, вполне эволюционная качественная дифференциация литературного процес-

са, стратификация писательского сословия. На смену плоской идеологической бинарности (писатели советские — антисоветские, гэкачеписты — перестройщики) пришла нормальная трехуровневая структура:

ЭЛИТАРНАЯ СЛОВЕСНОСТЬ  
БЕЛЛЕТРИСТИКА  
МАСКУЛЬТ.

Эта триада соответствует здравому смыслу и самой человеческой природе. Она в принципе координируется с вертикалью нашего интеллекта и психики. Масскульт обслуживает животную сущность человека — простейшую читательскую похоть и элементарные реакции, беллетристика апеллирует к обыденно-житейскому сознанию, элитарное словесное искусство взывает к духу. При всей условности границ между тремя слоями их существование явственно и реально, только вот в настоящий момент некоторый парадокс обнаружился по поводу пола и потолка, верха и низа.

В боксе существуют весовые категории, но между их лидерами иногда проводятся поединки за абсолютное первенство — и не всегда там выигрывают тяжеловесы. Попробуем провести нечто подобное среди нынешних чемпионов в трех иерархических разрядах. Элитарную прозу, допустим, будет представлять Михаил Шишкин, добротную беллетристику — Людмила Улицкая, масскульт — Борис Акунин. Обратите внимание: все это писатели образованные, интеллигентные, различие в уровнях здесь обусловлено не разницей в умственных способностях, а несходством стратегий, подходов к самой проблеме контакта с читателем.

Не знаю, как у вас, а у меня виртуальный пьедестал почета приобрел следующий вид: 1. Акунин. 2. Улицкая. 3. Шишкин. Таково, мне кажется, соотношение трех этих знаковых литературных фигур и на поле современного литературного процесса, и в широком историко-культурном плане. Если сравнить Акунина с его предшественниками в области масскульта, то наш современник явно превосходит и Анатолия Иванова, и Юлиана Семенова, и Валентина Пикуля, не бледнеет он и на фоне еще более далеких литпредков — Всеволода Крестовского или даже самого автора «Ивана Выжигина». Улицкая не уступит ни ведущим беллетристам-шестидесятникам вроде Дудинцева и Тендрякова, ни, скажем, Помяловскому и Эртелю. При всей же симпатии к Михаилу Шишкину его в элитарной категории не поставишь на одну доску не только с гениальными Булгаковым и Набоковым, но и с блестящими модернистами поколения Аксенова, Битова и Маканина.

Так уж получилось объективно, что элитарная проза сегодня обладает наименьшим коэффициентом динамичности — и в плане композиционной организации текста, и в плане литературной тактики. От кого из элитарных прозаиков ждать сюрпризов? Почти про каждого из них мы можем с достаточной степенью уверенности предположить, что он сохранит верность себе прежнему, что и дальше будет писать примерно одно и то же. А лидер отечественного масскульта то вдруг серию детективов прорежет полетом «Чайки», то замахнется «на Вильяма нашего Шекспира». Кто из элитарных прозаиков может похвалиться аналогичной дерзостью, да и к какому из бонтонных романов и повестей последнего времени применимо само слово «дерзость»?

Произведениям Акунина суждена недолгая жизнь — тут двух мнений быть не может. Но в данном случае показательны не тексты, а социокультурные закономерности, за ними стоящие. Итак:

#### **4. Масскульт для элиты, или Из интеллигентов — в обыватели**

Будучи равнодушен к детективу как таковому, не мог я включиться во всенародный разговор о сравнительных достоинствах «Коронации» и «Толобаса», о снижении занимательности в «Любовнике (це) смерти» и проч. А вот «Внсклассное чтение» дало пищу для размышлений. Это роман масскультовый по языку, но элитарный по жанру: двуплановое повествование с переходом из эпохи в эпоху, ироническая дистанция между автором и персонажами, наличие прозрачных и необременительных для читательского сознания литературных цитат и реминисценций.

«Внсклассное чтение» по отношению к окружающему литконтексту выполняет роль пародии — не очень смешной, не слишком изощренной, но тем не менее бесповоротно «закрывающей» многие некогда престижные приемы и даже целые жанровые разновидности. Взять хотя бы «литературные названия» глав: «Рассказ неизвестного человека», «Смерть Ивана Ильича», «Большие надежды» и т. п. Дело не в том, что у Акунина это проведено не так тонко, как в «Пушкинском доме». Дело в том, что теперь по крайней мере ближайшие сто лет вообще нельзя будет называть романы титлами типа «Герой нашего времени». А после цитатного финала из «Отцов и детей», мы чувствуем, что пришла окончательная хана постмодернистским коллажам — теперь они будут называться просто нетворческим «списыванием».

В ретроспективной части романа Акунин, ничуть не уступая серьез-



ным «осмыслителям» российской истории, разворачивает нехитрый сюжет о том, как Екатерину Вторую хотят отравить сразу две придворные мафии. И опять-таки — здесь нелепо было бы оценивать технику исторической стилизации. Здесь приходится говорить об окончательной исчерпанности самого жанра «альтернативной истории». Вообще говоря, недалек уже тот день, когда в выходных данных литературных журналов напишут: «Не принимаются к рассмотрению антиутопии, альтернативные версии российской истории, римейки и сиквелы классических произведений». А роль Акунина как «закрывателя» и литмогильщика всех этих засаленных «парадигм» еще будет по достоинству оценена.

Будучи настоящим профессиональным эрудитом, Григорий Чхартишвили не мордует читателей каскадами декоративной учености — в отличие от догматиков элитарного стандарта. По контрасту вспоминается «Взятие Измаила» Михаила Шишкина, где герой, например, отрывая от каблука прилипший лист, изрекает: «*Semper aliquid haeret*», — каламбур не шибко комичный, а обрыв коммуникации с 99,9 % читателей неизбежен. Когда роман этот печатался в «Знамени» без перевода иноязычных цитат, меня страшно занимал вопрос: неужели знаменцы так легко поняли замысловатый эпиграф из Квинтилиана? А во «Внеклассном чтении» культурные вкрапления и подтексты достаточно прозрачны, книга несет в себе даже некоторый просветительский заряд. Один раз только удивил меня Николас Фандорин, сказав: «Я люблю женщин, и, как писал Карл Маркс, ничто человеческое мне не чуждо». Получивший образование в Англии, герой, наверное, все-таки не должен по-советски приписывать всю вековую мудрость классикам марксизма и вполне может знать, что реплика «*Homo sum et humani nihil a me alienum puto*» принадлежит одному персонажу Теренция (Маркс же привел ее в пресловутой анкете как старинный афоризм). Но это, в общем, пустык.

Главное во «Внеклассном чтении» — проект новой идеологии. Соположение игрушечного макета «прошлого» и газетно-телевизионного образа «современности» выводит на простую мысль о вечном торжестве зла в «большой» жизни — политической, деловой, карьерной и проч. В обеих сюжетных линиях имеют место корыстолюбивые отцы, бесстыдно отдающие на растерзание своих чад: так поступает и дворянин восемнадцатого века, и нынешний буржуй, возглавляющий косметологическую мафию. Обрусевший же Фандорин, напротив, детишек своих любит гораздо больше, чем любую валюту. Семейные ценности — они единственно вечные, а никаких мировых проклятых вопросов решать не надо — тем более что и не существует их в природе. (Собственно, и

«Гамлет» Акунина — о том, что все люди одинаковы, и нет среди нас Гамлетов никаких. )

Не случайно, что Акунин сразу пришелся не по вкусу двум классическим шестидесятникам, неодобрительно высказавшимся о нем в анкетных опросах. Я имею в виду Юрия Карякина и Льва Аннинского. Столь непохожие друг на друга литератора: радикально-бескомпромиссный либерал и бесконечно «амбивалентный» лукавый последователь Розанова — оба они уловили, что в уютном акунинском мелкобуржуазном пространстве нет места тем духовным порывам и «закидонам», которым они — каждый по-своему — посвятили свою жизнь и писания.

Зато Акунин в самую пору тем, кто, отбросив лишние мысли, оставив попытки заниматься «чистой наукой» или «творчеством», вкалывает теперь с утра до вечера, с понедельника до пятницы, зарабатывая нормальные «бабки», нуждаясь по вечерам и в уик-энды в расслабляющем «внеклассном чтении». Хороший уик-энд требует, естественно, хорошего хэппи-энда в духе американских кинотриллеров, и Акунин его вам обеспечит. В решающий момент телохранитель главного злодея по имени Толян вдруг переродится и убьет не Фандорина, а своего напарника. Не погибнет и ретроспективный Митя: он и в огне не горит, и в воде не тонет, и даже из могилы своей потихоньку выберется. (Замечу в скобках, что именно в моменты таких кульминационных натяжек лично я ощущаю мгновенный энергетический обвал и чувствую, что в целом от чтения Акунина не получил никакого эмоционального заряда — только потратился и должен буду компенсировать свои потери последующим чтением «трудных» книг. Что ж, для того, чтобы понять современного читателя, приходится идти и на такие жертвы. )

В литературном проекте «Акунин» важен не «мессидж» (он прост и по сути однозначен), а так сказать, «челлендж», вызов. Вызов читателям: вы действительно согласны, чтобы культура была *такой*, чтобы вечные ценности преподносились вам в мягком, перемолотом виде — наподобие фарша в гамбургере? Вызов писателям: вы действительно и дальше собираетесь следовать модернистскому канону прошлого столетия, творя ваш собственный «уникальный мир», выдавая новые безжизненно-декоративные опусы и окончательно отпуская интеллигентного читателя в объятия податливого и переимчивого масскульта?

## 5. Чтение и прочтение

«Это хорошая проза». Извините, но таким словам с некоторых пор я не верю — кто бы и о ком бы их ни говорил и ни писал. Чаще всего такого рода оценки даются благопристойному «плетению словес» в духе

привычного толстожурнального канона, когда абзац-другой смотрятся недурно или даже элегантно, а текст в целом — стоячая вода.

Поэтика-XXI еще не проявилась, и поэтому на оценочном уровне мы критического консенсуса найти не можем. Вполне близкий мне по взглядам критик может сказать или написать: увлекательный сюжет, впечатляющие характеры, оригинальный язык. А я про тот же самый текст абсолютно искренне скажу: сюжет вялый, персонажи схематичные, язык вымученный и нарочитый. Что же делать?

Вспомнить, что критика — это не только оценка, но еще и интерпретация. Что же, собственно, автор хотел сказать своим произведением? Этот наивный вопрос, над которым посмеивался Зощенко, всегда правомерен, а порой и необходим. К сожалению, сейчас, когда критике все больше приходится тесниться в газетных колонках, категоричная и бездоказательная оценка становится главной и наилучшей формой рассказа о том, что происходит в литературе. Между тем оценка может простекать из непонимания, а интерпретация, трактовка — это и есть искомое понимание. Есть еще хорошее слово в этом синонимическом ряду — «прочтение». Если я не могу предложить собственного толкования вещи, то, значит, я ее по-настоящему не прочитал. А если оно, толкование и прочтение, у меня имеется, то и оценка к нему приложится сама собой, и кого-то я могу заразить своим интересом.

Интерпретация — акт не научный, а творческий, это субъективное сравнение текста с «внетекстовой реальностью». Именно здесь критик реализует себя как художник (а не в велеречивых «наворотах»). Есть здесь и координация с приведенной выше иерархической триадой. Произведение «масскульта» в творческом «прочтении» не нуждается, пересказ его фабулы — это и есть «содержание». Содержание беллетристической вещи может быть интерпретировано достаточно определенно и притом однозначно. А подлинно элитарное произведение выдерживает как минимум две трактовки, зачастую — взаимоисключающих.

Поскольку у меня имеется некоторый опыт выступления и в роли интерпретатора, и в роли интерпретируемого, то позволю себе поделиться своими ощущениями на этот счет. Любые оценочные комплименты могут оказаться ложными и ликвидированными в результате очередного литературного дефолта: так, в команде букеровских лауреатов наш придирчивый глаз непременно найдет одного-двух штрафников, сама принадлежность которых к сонму настоящих прозаиков проблематична. А энергичная интерпретация, неожиданное прочтение романа или повести — это нечто подлинное, это по-бахтински говоря, «событие бытия» литературного произведения. Совершенно особый

катарсис испытывает романист, когда его сочинение по-своему, творчески *исполняет* критик. К такому «слиянию душ» может присоединиться и читатель — как это не раз бывало в лучшие литературные времена.

Эстетизм девяностых годов свою роль сыграл и свои возможности исчерпал. Именно в интерпретаторской активности вижу и новые возможности для развития литературно-философской мысли, и действенное средство против алексии.

## 6. Стихи, стихов, стихам, стихами, о стихах

На какой-то тусовке в Овальном зале Евгений Рейн, спокойно и прямо глядя на меня, спросил:

— Это правда, что ты считаешь меня посредственностью?

Я онемел и стал судорожно вспоминать, где и когда так оплошал. Настоящий критик не имеет права употреблять слова «хороший», «отличный», «гениальный», «плохой», «посредственный», «замечательный», «настоящий», «талантливый», «бездарный» и т. п. Столько лет эти принципы студентам внушаю, а сам... Наконец, вспомнил...

— Да, такое словечко по твоему адресу проскочило в статье о Бродском, где утверждалось, что и сам Бродский не очень-то...

Объяснение, прямо скажем, было не очень убедительно, но собеседник отступил, спросив на прощание:

— А Айги, значит, гений?

Я пожал плечами. Как Пуаро.

Не раз потом я вспоминал этот короткий разговор, послуживший эмоциональным толчком к некоторому пересмотру былых позиций. Что уж так держусь я за свою эстетическую вертикаль? Ну, если даже подтвердится тезис о природной негениальности Бродского, об исторической непродуктивности соединения у него мандельштамовской и цветаевской поэтики, что с того? Есть у него стоящие стихи, а чего еще надобно? И зачем я так упорно впариваю всем своих кандидатов в гении? Как хорошо сказал один из них еще в шестьдесят четвертом году: «Что гений мне? Что я ему? О, уйма гениев!..» Действительно, русская поэзия минувшего века — это уйма гениев, числом до двадцати. Может быть, туда и вклинится один или двое из наших современников, но сейчас главная проблема поэтического слова — коммуникация, то есть тот же читатель.

Собеседник — вот кто мне нужен в новом веке — не в золотом, не в серебряном, а в нынешнем, когда жизнь стала важнее литературы. И такого собеседника я нашел в Рейне, когда смог прочитать его без преду-

беждения, вынеся за скобки репутационно-тусовочную муть, мифологическую соотнесенность имени поэта с Бродским и Довлатовым, да еще ту шумную рекламу, которую доброму Жене делает своими злыми сарказмами вечно уязвленный Анатолий Гснрихович. Раньше я ценил в поэзии прежде всего полет и даже «улет», выход за пределы естественной речи. Теперь оценил высокое достоинство ровной стиховой походки. Летуны — они могут слишком низко пасть и тебя за собой потащить, а Рейн дает ритм надежный, он с ним прошел целую жизнь, Питер с Москвой и Европу с Америкой: «Пусть фонарь по дороге перечеркнет метель, // пусть она ходит кругами, как праздничная карусель. // Звезды на низком небе зазубрены и легки. // Достань из карманов теплые тяжелые кулаки. // Подкинь их вверх и подумай, что дожил ты до зимы...» Вот человек: у него кулаки не для драки предназначены. Каюсь и вношу решительную поправку в былую небрежную оценку. *Непосредственность* — вот особенное свойство Рейна, отличающее его от других поэтов, от Бродского в том числе.

Нет, не на сто восемьдесят градусов повернулись мои взгляды. Не сжег я то, чему поклонялся, но все чаще начинаю поклоняться тому, что сжигал. Жаль, что не оценил в свое время Владимира Корнилова, считая его почерк слишком простым. Теперь понимаю, что именно к такой кристаллической ясности рвется и не может прорваться нынешняя молодая (по возрасту) и безнадежно старая (по эстетическим ориентирам) поэзия. Корнилов уходил, наращивая скорость стиха и духа: «Тому, кто любит стихи, // Они не дадут пропасть, // И даже скостят грехи — // Не все, так хотя бы часть...» Этой веры и мне, надеюсь, хватит до конца.

Почти весь двадцатый век теоретики спорили о правомерности придуманного Тыняновым и Андреем Белым термина «лирический герой». А с точки зрения практической он абсолютно прозрачен. Это поэтическое «я», в которое может вестись «я» читательское. Потребность в душевной и духовной самоидентификации — это главное, что обуславливает сам факт существования читателя стихов. Инну Лиснянскую, например, начал я понимать и ценить тогда, когда довелось (или удалось) в ее «я» эмоционально вписаться. Такой эффект, кстати, достигается с годами, когда общей почвой становится духовность, обретенная на финальном отрезке жизни. У Лиснянской развернут эмоциональный спектр утонченных любовных переживаний, неведомых юным сердцам, нахожу я у нее даже формулы для самоидентификации, что называется, духовно-политической. Как относиться к крушению нашей родной империи, по которой склонны ностальгировать и явные, и латентные шовинисты? Не могу, как ком-

муняки, употреблять гнусное выражение «развал Союза», но и бездумное «чем хуже, тем лучше» мне тоже чуждовато. У Лиснянской, наконец, нахожу формулу, устраивающую меня и ритмически, и семантически: «Некрасиво грустить, что распался имперский мир//, Но и чувством распада немислимо пренебречь». Я тоже так думаю, а поэт это говорит — за себя и за меня.

Вот еще один мой новый собеседник — живущий в Америке поэт Борис Кушнер. Я ценю, конечно, и Кушнера-классика — Александра Третьего русской лирической империи (первый-второй — это Пушкин и Блок, если кто не понял). Но Кушнер Александр в последнее время пишет прежде всего для Культуры, его уже не просто читать, а изучать надлежит. А Кушнер Борис пишет о себе и для меня, исследуя, в частности, непростую тему сходства и различия музыки как таковой и музыки стиха: «Пастернаковским изгибом, // Искореженностью фраз, // Тишиной, знакомой рыбам, // Диссонансом слов и фаз // Я отвечу, я сыграю...» Это мне близко и человечески, и эстетически. Переосмысливая шуточные ярлыки Сельвинского, скажу: сегодня динамичная «пастернакипь» плодотворнее и перспективнее, чем монументальный «мандельштамп», придавивший многих...

В молодые годы мне как-то не случалось думать о том, до каких пор человек продолжает развиваться. Казалось, что за рубежом «полтинника» никаких неожиданных поворотов не случается. А выяснилось, что именно на шестом десятке происходит окончательное и порой болезненное размежевание. Невыносимо скучно становится участвовать в солидных разговорах о заработках, о летнем отдыхе, о количестве звездочек на дверях испанских и турецких гостиниц. Хочется от всего этого не просто бежать, а прямо-таки «бечь». Впрочем, эту мою внутреннюю речь подслушала, точно сформулировала и ритмизовала Татьяна Бек: «Скучковавшиеся — спасутся, // Запируют, затопят печь... // Но во все времена безумца // Распирало желанье — б е ч ь! // Твердо смотрят глаза сухие. // Отрываюсь — читай: расту — // Под рычание злой стихии. // ...Ну, а ты доживай в быту».

В статьях о современной поэзии часто апеллируют к авторитету Тынянова, но, как правило, на уровне изолированных афористических цитат: дескать, опять у нас «промежуток», литература, мол, открывает не заказанную ей Индию, а неведомую Америку и т. п. Между тем сам Тынянов никогда не применял к одной эпохе инструменты и критерии эпохи другой. Что сказал бы он сегодня, полистав «Новый мир», «Знамя» и «Арион»? Думаю, создатель «формализма» сказал бы примерно следующее. Установка на форму, делаясь общим правилом, утрачива-

ет динамизм и ведет к инерционности. Единственным выходом в подобных ситуациях становятся поиски свежего идейно-тематического материала и преимущественная установка на новое содержание. И в стихе, и в прозе.

## 7. Читать друг друга

А тыняновская статья о «литературном сегодня» могла бы начинаться примерно так:

«Не читают писатели друг друга. Пишут же все при этом довольно похоже, что с горечью видят и издатель, и читатель.

Странная вещь! Непонятная вещь! Каждый литератор хочет быть прочитанным, но не желает сам поработать читателем. Таков порочный круг нашего времени».

Конечно, есть среди нынешних прозаиков и поэтов отдельные «светлые личности», много читающие и даже пишущие о своих коллегах. Но в целом у среднестатистического романиста или стихотворца сегодня нет системного представления о современном литературном контексте. Таков результат опроса, который я тайком провожу в неформальных беседах и светских разговорах лет уже десять. Всего, действительно, не прочтешь: каждый день в стране выходит одна-две книги, в которые нашему брату стоит заглянуть, а ведь существует еще и классика, которую иной раз хочется освежить в памяти... И тем не менее лечение и профилактика алексии должны начинаться внутри самого литературного сообщества. Если я читать не буду, если ты читать не будешь, если он читать не будет,— кто же нас тогда прочтет?

## МНЕ СКУЧНО БЕЗ...

«**Ч**ем была матушка филология и чем стала! Была вся кровь, вся нетерпимость, а стала...»

Первем здесь цитату, ибо мое недовольство состоянием родной науки в начале двадцать первого века продиктовано совсем иными причинами, чем негодование Мандельштама по адресу советской филологии 1930 года. Слава богу, нет оснований (пока, во всяком случае) говорить о конформизме, о политической проституции, о доносах, о преследовании и вытеснении самых талантливых коллег. Другое беспокоит, раздражает, тревожит, мучает и подталкивает в нервном разговоре с желчными гиперболами, совсем в духе автора «Четвертой прозы».

Скучно!

«Еду ли ночью по улице темной...» Листаю ли у прилавка элитарно-го книжного магазина какой-нибудь трехкилограммовый научный фолиант. Открываю ли очередной номер «Нового литературного обозрения» с неизменных блоком мухоморных («теоретических») статей в начале. Жду ли, сидя на конференции, окончания безупречного доклада, в котором ничего не утверждается и не сообщается. Вынимаю ли из почтового ящика присланный мне автореферат, зная наперед, что не будет там ни «актуальности», ни «новизны», ни прочих заявленных достоинств. Что, рука, что ли, отвалится, если положительный отзыв напишешь? Но иной раз вдруг приходит иррациональное желание хотя бы немножко пожить не по лжи. Помнится, вызвал я однажды корпоративную обиду, отказавшись оценить работу об авторской «идентичности» в современной прозе. Потому что не вижу здесь никакой познавательной проблемы, ни малейшей «эпистемы» не чувствую. Ну, и что с того, что во всем мире неталантливыми людьми уже изготовлен целый склад тавтологических сочинений на тему этого «айдентити»!

Нудность, вялость, бесхарактерность сделались отличительными



признаками современной филологии. Была она когда-то одним из центров культурно-общественной жизни, а становится — провинцией, замкнутым в себе пространством, помещением, которое давно уже не проветривали.

Причем как-то стремительно, обвально это произошло. Попробуем этот процесс историзировать, оглянуться на доблестное прошлое, когда филология была — вся свежесть, глотком свободы была. Свой гордый ореол термин «филология» приобрел в семидесятые годы. До тех пор слово «филолог» для широких масс звучало как нечто призрачное и непонятное. Был, помнится, такой игровой сюжет в киножурнале «Фитиль»: некий чудак в исполнении Ростислава Плятта, находясь в магазине без продавца, взял пирожок, съел его и тщетно пытается заплатить в кассу на выходе. Денег у него не берут, а он доказывает свою правоту, сообщая между делом: «Я филолог». Как все смеялись: вот дурила, пирожок он съел, одно слово — филолог, филолух ты эдакий!

А в январе 1969 года, когда ушедшая в прошлое оттепель окончательно сменилась застойным настом, в самом массовом из литературных журналов — в «Юности» было напечатано «Похвальное слово филологии», написанное тридцатиднолетним Сергеем Аверинцевым, который также явился автором смелой и неканоничной статьи «Филология» в седьмом томе Краткой литературной энциклопедии — этапного документа, нового литературоведческого катехизиса. Конечно, этот переход был основательно подготовлен шестидесятниками, но взгляд на филологию как на «школу понимания», как на содружество гуманитарных наук с целью познания через письменные тексты «сущности духовной культуры человечества» — это чисто «семидесятнический» феномен. Шукшинский вредина Глеб Капустин из рассказа «Срезал» (1970) был не так уж неправ, когда, услышав слово «фил-фак», переспрашивал: «Философия?» В условиях, когда философами по должности были невежды-марксисты, именно филология принимала на себя обязанности истинного «любомудрия». Она и правдивой историей была, и школой религиозного сознания. Старославянский-то все по «Остромировову Евангелию» изучали, а толковать и комментировать религиозные сюжеты да подтексты — святое дело было что для верующих, что для неверующих.

Становление нового филологического сознания тогда совпало с переизданием, комментированием и перечитыванием трудов героического периода русской филологии. Итоговый сборник Бахтина (1975), легендарный тыняновский «ПИЛК» в чудаковско-тоддесовской подготовке (1977), посмертные издания Жирмунского. Слово «филолог» зазвучало достойнее любых официальных титулов. Вспомним: в ту пору

мы никогда не называли филологами, скажем, М. Б. Храпченко или Ф. Ф. Кузнецова, несмотря на все их фальшивые советские регалии. Образ Филолога ассоциировался с именами Ю. М. Лотмана, Вяч. Вс. Иванова, В. Н. Топорова, С. С. Аверинцева, С. Г. Бочарова, М. Л. Гаспарова. Верность Слову как таковому, научная точность — вот что было главным тогда. «Антисоветское» вольнодумство к этому прилагалось как нечто само собою разумеющееся, как некое *conditio sine qua non*.

«Младофилологи» — так некоторое время называли представителей «культуроцентричного» поколения, вышедшего на авансцену во второй половине семидесятых — первой половине восьмидесятых годов: К. Азадовский, Н. Богомолов, А. Лавров, Г. Левинтон, А. Осповат, А. Парнис, Р. Тименчик, Е. Тоддес... Ярлык, однако, оказался недолговечным, поскольку «младость» быстро проходит, а тут и следующая волна накатила: С. Зенкин, А. Зорин, В. Мильчина, А. Немзер, А. Песков, О. Проскурин... Главным филологическим подвигом в ту пору считался Комментарий (с большой буквы!). Такая сакрализация прикладного жанра когда-то была обусловлена советской конъюнктурой: лживое предисловие поручали писать «начальничку» (например, А. Дымшиц «конвоировал» Мандельштама в книге «Библиотеки поэта» 1974 года), а комментарий делал настоящий эксперт (в случае с Мандельштамом — Н. И. Харджиев). Комментаторы стремились заполнить как можно больший книжно-журнальный объем, стараясь втиснуть туда как можно больше правдивой и ценной информации. Пускай и несистематизированной, экстенсивной.

Но вот филология обрела возможность полного и прямого высказывания. И что же получилось? Опять, как в доопоязовское, в добахтинское время стал важен не Шекспир, а комментарий к нему. Под видом монографий в больших количествах пишутся «материалы к комментарию», воздвигаются вавилонские башни из фактов и наблюдений без рискованных попыток обобщения, без построения эвристически перспективных моделей. Более того: самым престижным и «элитарным» жанром делается уже «комментарий к комментарию», о чем красноречиво свидетельствует стенограмма «круглого стола» «Комментарий: блеск и нищета жанра в современную эпоху» вместе с сопутствующими материалами («НЛО», № 66). «Нищеты» здесь на самом деле нет и в помине — блеск и блеск, терминологическая утонченность, ситуативное остроумие, элегантная ирония и самоирония. Стопроцентная корпоративная замкнутость и самодостаточность. Чуть рискнул А. Рейтблат заикнуться о том, что комментарий в отличие от монографии не выдвигает новых идей, как прозвучал ответ-вопрос Л. Киселевой: «А что такое новые идеи?»

Действительно, в нынешней филологии идеи не то что бы невозможны, но как-то неуместны и бестактны. Идея — это один из новых ответов на существенный вопрос, связанный с природой предмета. А вопросы эти — все те же, что были в двадцатые годы: динамическое соотношение стиха и прозы, язык в его эстетической функции, типология и система приемов, историческое развитие литературы и ее взаимодействие с внелитературной реальностью. (Самое время этим заняться на новом этапе, с учетом всего контекста завершившегося XX века!) Прикладник-комментатор такие проблемы ставить не может, да и не должен. Это фундаментальный уровень, требующий эстетического сознания, а оно в теперешнем литературоведении просто отсутствует.

Оно конечно, филология не может быть умнее и талантливее, чем синхронная ей поэзия и проза. Опояз не состоялся бы без русского авангарда, структурно-семиотическая школа без «шестидесятнического» модернизма. Мы же сейчас выходим из стадильной полосы постмодернизма, который и по сути своей не гениален, а в отечественном изводе оказался просто убог и провинциален. Что уж говорить о постструктуралистских тенденциях в нашей науке! «Боюсь я, Барт и Деррида не понаделали б вреда», — посетовал Виктор Кривулин незадолго до своей кончины. «Ботать по Дерриде» уже начали в российской глубинке, терминологическое словоблудие и начетничество становятся диссертационной нормой. Надеюсь все же, что компатриоты Тынянова и Бахтина в целом не опустятся до донашивания устаревшей западной методологической моды.

Слишком много у нас филологических «именин сердца» и сонного самодовольства! Нельзя же совсем без полемики и научной конкуренции. И. Шайтанов в обновляющихся «Воплях» подвергает массивному обстрелу «Новое литературное обозрение» — что ж, на то и шука в море... Только бы не превратилось это в войну печатных органов. Нельзя не учитывать, что у «НЛО» осознанного методологического курса нет, как нет и научного лидера.

Замкнутость филологии в себе самой губительна. Проповедь «малых дел» — непростительный самообман. Мелкие и частные исследования никуда не денутся, они будут производиться и далее, но ими нельзя заменить глубокую эстетическую рефлексию и *поиски неочевидных закономерностей* (в чем, собственно, и состоит научное познание). Постструктуралистскую парадигму филологии стоит решительно оставить минувшему веку как исчерпанный этап, как низшую точку в историческом развитии мировой литературоведческой мысли. Переползает в век двадцать первый? Так — *écrasez!* Раздавить ее! (Метафорически, *bien sûr*, не ногами — силой разума с участием души.)

Если филология хочет быть «школой понимания», а не олигархической профессиональной «тусовкой», неминуем решительный переход. От дохлого гносеологического скепсиса к риску гипотез, от констатаций к идеям, от ценностного релятивизма к личностной эстетической деятельности. В общем, от ЭКСТЕНСИВА к ИНТЕНСИВУ. Для этого понадобится — Мандельштамом начал, им и кончу — огромный (непременно), неуклюжий (пускай поначалу), скрипучий (тут уж не до благозвучия) поворот руля. Может быть, все-таки попробуем? Потому как с нынешним, хаотически сложившимся, инерционным и бесперспективным курсом мы уж точно пойдем ко дну.



# **ФЕНОМЕНОЛОГИЯ ПИСАТЕЛЬСТВА**

*Когда простой пишет просто — получается примитив.  
Когда простой пишет сложно — получается претенциозная пустота.  
Когда сложный пишет сложно — получается сложность.  
Когда сложный пишет просто — получается ясность.*

# ОТ ГРАФОМАНА СЛЫШУ!

## К истории одного ругательства

### 1. Маленькая железная дверь в стене

Партия и правительство проявляли большую заботу о графоманах. На Поварской улице (тогда — улице Воровского), 52, сбоку от главных ворот так называемого Дома Ростовых (где раньше было правление Союза писателей СССР), правее редакции журнала «Дружба народов», до сих пор можно увидеть черную железную дверь. Сейчас она заперта изнутри, а когда-то открывалась, и любой советский гражданин мог не только беспрепятственно войти во флигель легендарной усадьбы, но и внести туда собственное сочинение в стихах или в прозе, чтобы сдать его в небольшую контору с табличкой «Литературная консультация». Сотрудники консультации педантично регистрировали каждую рукопись и приглашали клиента зайти через месяц. В течение этого месяца рукопись передавалась на рецензирование одному из экспертов, который возвращал ее вместе с письмом-рецензией, адресованным автору. В большинстве случаев адресатам сообщалось, что их тексты не обладают надлежащими художественными качествами, но иногда самодеятельные сочинители получали одобрение и рекомендовались к печати. В коридоре консультации была специальная витрина с книгами и журнальными публикациями авторов, получивших зеленый свет именно в этом флигеле: помню, были там «Записки серого волка» Ахто Леви, была напечатанная «Новым миром» мемуарная повесть Тимофея Соколова — о том, как автору удалось добиться оправдания одного ошибочно осужденного юноши, еще что-то... В общем, консультация решала вполне благородную задачу — отделить зерна от плевел, самородков от графоманов (само слово «графоман», естественно, никем там не произносилось вслух).

Работа экспертов оплачивалась из пропорции пять рублей за авторский лист (то есть так же, как «внутренние» рецензии в издательствах). Финансово и организационно консультация входила в структуру издательства «Советский писатель», с ней сотрудничали авторитетные



критики — Лев Аннинский, Бенедикт Сарнов и другие. В восемьдесят втором году пришел в консультацию и я, радушно встреченный Людмилой Георгиевной Сергеевой, самым опытным и увлеченным работником этой конторы. Кстати, рассказ Абрама Терца «Графоманы» (1960) написан с использованием той информации о натуральных графоманах, которую Андрей Синявский услышал от посещавших его Людмилы и Андрея Сергеевых.

Увы, за четыре года мне не выпало радостной возможности воскликнуть: «Эврика!», все мои рецензии были вежливо-отрицательными. Чтобы подсластить пилюлю, я начинал с пары добрых слов (что, кстати, считаю абсолютной этической нормой всякого отзыва, устного и письменного, настойчиво не рекомендуя своим студентам начинать разговор о работе товарища со слов «Мне не нравится...»). Дескать, из рукописи видно, что человек вы хороший, думающий, равнодушный к жизни и к окружающим, но, уважаемый(ая), литература — очень сложное дело. Вы ведь сами говорите в своих стихах:

Не всякому дано Пегаса оседлать,  
То конь для избранных, но как хочу я  
Свои стихи хоть вслед ему послать,  
Из сердца в сердце вместе с ним кочуя.

Пример — подлинный, подправлена лишь пунктуация. Доказывая, что автор не смог оседлать Пегаса, я всякий раз анализировал только форму: язык, стих, композицию — лишь такие аргументы могут служить вескими доказательствами непрофессиональности письма. Оценивать сам тематический материал, степень «правды жизни» я себе не позволял, уважая чужой житейский опыт. И все-таки однажды дал я промашку: рецензируя стихи отставного военного, процитировал строку: «Шагала рота: «Хрясь! Хрясь! Хрясь!» — и заявил, что такое неуклюжее звукоподражание неточно передает строевой шаг. Тут же я получил единственную в своей практике рекламацию клиента, написавшего мне полемическое письмо с надписью на конверте: «Зоилу моему, а также, к несчастью, однофамильцу моих внуков» (из чего можно было заключить, что у самодеятельного стихотворца есть зять Новиков). Кадровый офицер убедительно доказывал, что при определенной влажности и температуре воздуха сапоги, соприкасаясь с мостовой, производят именно звук «хрясь». Думаю, он был прав, и не мне, штатскому, судить о столь специальном вопросе.

Сравнительно скоро я отказался от такого приработка: писать горькую правду самодеятельным авторам, причиняя им неизбежную боль — не самое радостное занятие. Но приобретенный в консультации

опыт считаю чрезвычайно ценным: с тех пор я не понаслышке и не по случайным комическим примерам знаю, что такое графомания, как выглядит массив текстов, написанных усидчивыми, но неталантливыми авторами. В этом отношении ведь нельзя полагаться даже на авторитет прославленных писателей, блестяще и остроумно имитировавших графоманские тексты (драматургесса Мурашкина у Чехова, Костя Едыткин в повести Замятина «Алатырь», Гаврила Ляпис у Ильфа и Петрова). Средняя, типичная графомания довольно однообразна, скучна и отнюдь не изобилует безумными парадоксами и непреднамеренными гротесками. Тот, кто многократно дегустировал самодеятельную продукцию, отчетливо ощущает ее отличие от профессиональной. В журнале «Литературная учеба» был некогда «Литературный словарь», в котором и мне довелось сотрудничать. Статью «Графомания» написал там один стихотворец «почвеннической» ориентации, старавшийся при помощи тонких намеков объявить графоманами знаменитых «эстрадных» поэтов. Я воспринял это как элементарную некомпетентность: нельзя писать о том, чего ты не изучал, негоже превращать точное название конкретного явления в оскорбительный ярлык для явления совсем иного.

Вместе с тем в потоке самодеятельных текстов нередко проскальзывали любопытные человеческие документы и свидетельства. Помню обширный текст под названием «Вся жизнь в борьбе (Записки бухгалтера)». Довольно догматическое сочинение сталинистской ориентации вдруг заканчивалось совершенно внесюжетным финалом. Автор на прощание делился с читателями открытым им простым способом лечения геморроя: достаточно отказаться от какой бы то ни было подтирки и ограничиваться омовением холодной водой. А. Жолковский, М. Ямпольский и другие авторы издательства «НЛО», несомненно, узрели бы здесь полемику с Гаргантюа и с его пристрастием к новорожденным гусяткам, однако весь языковой облик текста совершенно исключал малейшее знакомство автора с творчеством Рабле. Более всего, однако, поразил меня один из рассказов бухгалтера о дореволюционном детстве. Его мать попросила у околоточного надзирателя какую-то справку. Тот заявился к ней домой и без лишних предисловий повалил женщину на кровать, да еще и в присутствии детей. Но как комментировал этот злодейский поступок повествователь? «А мать и рада, что теперь надзиратель справку ей выдаст бесплатно». Не приходилось мне в высокохудожественной литературе начала века встречать такой нетрадиционный взгляд на нелегкую долю русской женщины.

Попадались и рукописи, от начала и до конца исполненные иск-

ренного и откровенного автобиографизма, представляющие определенную, но в то же время ограниченную информационную ценность. Рекомендовать их к печати не было достаточных оснований: тиражи-то были тогда тоталитарные, не посоветуешь напечатать сто экземпляров. Да и ста, наверное, не нужно для такого явно не художественного текста: достаточно, чтобы где-то в архиве на всякий случай сохранился этот скромный человеческий документ, чтобы его там могли прочитать будущий историк или писатель — авось, пригодится в работе. И к таким текстам слово «графомания» я никогда не применяю.

Но и объявлять их «невыдуманными романами» тоже крайне неосмотрительно, поскольку такая гипербола на поверку оборачивается элементарной дезинформацией. Помнится, узкие круги литературной общественности были ошарашены включением в букеровский шорт-лист воспоминаний Александры Чистяковой, записанных от ее имени Владимиром Ширяевым. Андрей Василевский резонно усмотрел в таком решении жюри «искреннее неуважение к премии, к писателям, к читающей публике». Но каковы же были все-таки аргументы столь «стебовой» премиальной акции?

Выступая в эфире радиостанции «Эхо Москвы», председатель жюри Андрей Зорин охарактеризовал текст Чистяковой — Ширяева примерно так: это Астафьев, переходящий в Хармса. При самом прохладном отношении к Астафьеву невозможно не видеть в его прозе тот уровень изобразительно-пластической и словесной техники, к которому упомянутый мемуарный текст, конечно же, не приближается ни на секунду. А Хармс, при чем тут он? Если речь о безыскусных стихах Чистяковой, при помощи которых она закликает свою судьбу, то с хармсовской парадоксально-космической поэзией у них нет даже минимального сходства. А если имеется в виду остраненно-релятивистский взгляд на смерть в гротескных новеллах Хармса («Вываливающиеся старухи» и т. п.), то применять эту модель к *подлинным* смертям сыновей Чистяковой было бы бесчеловечным цинизмом. Воспоминания Чистяковой публиковались в журнале «День и ночь» под рубрикой «Письмо из Кемеров», пожилая женщина отнюдь не претендовала на статус «художественности» и не оказалась выставленной на посмешище только потому, что о букеровском процессе мало кто знает, за ним следит весьма ограниченный контингент литературной тусовки.

Каждый пишущий (или просто рассказывающий о себе) заслуживает того, чтобы быть прочитанным и услышанным. Но давать имя искусства тому, что им не является, решительно незачем.

## 2. Грамотная графомания?

Самодетельные авторы, приносившие рукописи в консультацию, в большинстве своем были людьми не слишком образованными и начитанными. Как правило, не страдали от избытка культуры и авторы толстожурнального самотека, те незванные посетители редакций, которых там за глаза называли графоманами или «чайниками». «Вы пишете, что я безграмотен, но мои ошибки — это хлеб корректоров», — довелось мне однажды прочесть, работая в журнале. А может ли объективно оказаться графоманом человек образованный и высококультурный, даже связанный с литературой профессионально (в качестве филолога, критика, редактора, переводчика, журналиста, публициста), но не обладающий природным талантом поэта, прозаика, драматурга?

Этот вопрос актуализировался в начале девяностых годов, когда, с одной стороны, была де-юре отменена цензура, с другой стороны, де-факто ликвидированы писательские привилегии и сведены к минимуму гонорары. Творчество все больше становилось свободным и бескорыстным. Класс мало- и полукультурных писателей-конъюнктурщиков, сочинявших проходные «советские» вещи ради заработка, оказался не у дел. «Энергичные люди» либо занялись изготовлением выгодного масскульта, либо переключились на бизнес, не связанный с литературой. Зато для либерально-прогрессивной гуманитарной интеллигенции открылись широкие возможности публикации собственных стихов и прозы — за свой ли счет, с помощью ли спонсоров. В промежутке между путчем-91 и дефолтом-98 широкий массив малотиражных изданий такого рода заполнил прилавки и склады элитарных книжных магазинов. «Партия культуры» получила представительское большинство в ведущих толстых журналах. Но у этого в целом позитивного процесса оказалась и оборотная сторона: отнюдь не все, сочиненное культурными авторами, оказалось привлекательным да и просто пригодным для чтения.

Лет шесть назад, прочитав целый ряд текстов, безусловно (с точки зрения нормативной стилистики) написанных, но невыносимо скучных, я придумал название для статьи — «Грамотная графомания» — и даже заручился поддержкой редакторов, готовых такую статью напечатать. Однако довольно скоро я почувствовал, что статья не сочиняется. Нужны конкретные примеры, а кого из почтенных литературных людей я могу беспощадно назвать «грамотным графоманом»? Есть ли у меня неопровержимые доказательства того, что такой-то прозаик или такой-то стихотворец при всей своей начитанности и образованности не обладает природным талантом? Ни у меня, ни у кого-либо другого

таких доказательств нет и быть не может. Мы имеем право говорить только о качестве конкретных произведений, да и то с неременной оговоркой типа «на мой взгляд» или «я считаю». При обсуждении «знаменской» прозы в середине 1990-х годов, помнится, я все же не сдержался и отнес пару публикаций к «графоманскому уровню». Беру эти слова назад и прошу переправить их во всех сохранившихся экземплярах журнала на следующую формулу: «тексты, лишенные, на мой взгляд, художественной динамики».

Слово «графоман» в критическом споре — примерно то же, что нецензурная брань в споре житейском: звучит сильно, но не доказывает ровным счетом ничего. Вот Мария Ремизова, неизменно категоричная в своих оценках, уничтожала в «Независимой газете» Михаила Продрокова следующими словами: «БГА» — это классический пример графомании, причем графомании «профессиональной»: этот сорт пишущих всегда привязан к сфере своей деятельности, инженер сочиняет об инженере и механизмах, бухгалтер — о бухгалтере и ведомостях, филолог, соответственно, о филологах и академической грызне». Не знаю, на основе каких данных М. Ремизова судит о целом «сорте пишущих», у меня наблюдения совсем другие: из полусотни отрецензированных мною клиентов «Литконсультации» как раз меньшинство описывало свой профессиональный быт, и уже упоминавшийся мною бухгалтер отнюдь не воспевал отчеты и ведомости; в сфере графомании лично мне встречались чаще всего фантазеры. А потом — почему произведение филолога о филологах надо отвергать с порога? Разве на этом материале невозможно исследовать человеческую природу, построить интересные характеры и отношения? Если же всех, кто прочел много книг, знает иностранные языки и любит прибегать к реминисценциям, мы станем ревниво зачислять в «графоманы», то к истине, боюсь, не приблизимся и литературе освободиться от цепей книжности не поможем.

Если Мария Ремизова в открыто-письменной форме бранится самым страшным для критикуемого писателя словом, то некоторые другие мои молодые коллеги, в целом добрые, прибегают к сему ругательству исключительно в устном кулуарном дискурсе: мол, такой-то — графоман. Я, откровенно говоря, и устные обмены мнениями считаю частью литературного процесса, потому пытаюсь найти систему в этом обзывании. И прихожу к выводу, что «графоман» в таком словоупотреблении — это чаще всего означает: писатель, не близкий говорящему. А когда «проклятем заклеяменный», графоманом обозванный писатель все-таки утвердится в литературе, то те же самые критики находят для него слова гораздо более вежливые. Так, может быть, стоит нам и в

устной, и в письменной речи сразу применять аргументы внятные и ответственные?

Много страданий доставили мне современные русские писатели. Иной раз уж так над вымыслом слезами обольюсь: то и дело прикидываю, сколько еще страниц этого вымысла читать осталось. Тяжело, порой невыносимо, а приходится преодолевать болотные тексты, радуясь редким твердым кочкам, надеясь выбраться на сушу. Нельзя выходить из контекста, нельзя бросать родную словесность в трудную минуту, когда каждый читатель на счету. Так что, дорогие мои мучители, авторы высококультурных, хотя, увы, не очень динамичных текстов, никого из вас грубым словом «графоман» больше никогда не оскорблю. Будем для каждого искать индивидуализированные и конкретные определения.

### 3. Назову себя Графоман

Но есть еще и такая речевая тактика — заявить: я, мол, графоман и ничего дурного в этом слове не вижу. Название «Графоман» получил в Москве один из элитарных книжных магазинов. Так называлась и телевизионная передача о книгах и литературных новостях, которую вел Александр Шталов. А редактор некогда существовавшего журнала «Соло» Александр Михайлов даже объявил свое издание органом «энергичной, талантливой и искренней графомании». «Талантливая графомания» — слишком очевидный и хрупкий оксюморон: второе слово заведомо нейтрализуется первым. Реально же говоря, графоманские и даже просто любительские публикации в «Соло» были редки, большинство авторов писали вполне профессионально, отлично ориентировались в эстетской конъюнктуре, знали вкусы западных славистов и являлись реальными кандидатами на публикацию в традиционных толстых журналах. И по части энергетики у них были такие же трудности, как у литературного истеблишмента, и с наличием (то есть отсутствием) читательского спроса абсолютно те же проблемы...

Попытки реабилитировать само слово «графоман» порой подаются под соусом предельного семантического расширения: все, кто любит писать и постоянно этим занимается, суть графоманы. На мой взгляд, такая трактовка понятия бессмысленна: именовать графоманом каждого активно пишущего — все равно, что всех темпераментных и страстных женщин называть бл... блудницами, скажем так. К тому же тогда под категорию графомании отчетливее всего попадают наши классики XIX века: вот уж были чокнутые, наивно писали и писали до самой смерти, ни имиджем, ни промоушном не занимались, на тусовках быва-

ли крайне редко. Наш же современный элитарный литератор — существо по преимуществу малопишущее. В чисто количественном отношении век нынешний и век минувший обнаруживают колоссальную разницу: у кого из нынешних шестидесятилетних имеется листаж, сопоставимый с наследием умершего в пятьдесят девять лет Достоевского, кто к сорока четырем годам наберет хотя бы треть суммарного чеховского объема? Может быть, сегодня вновь плодотворным становится декларируемый Юрием Трифоновым принцип «многописания»? Но этот девиз ничего общего с графоманией не имеет.

Есть, впрочем, в истории литературы одна традиционная линия, основанная на амбивалентной игре в графоманию. Самих слов «графоман, графомания» в пушкинские времена не было, но было пародийное имя «Графов», метившее в графа Хвостова. Потешаясь над графом, «арзамасцы» создали гротескно-пародийный стиль, нашедший затем продолжение у Мятлева, достигший вершины в произведениях Козьмы Пруткова и «лебядкинских» стихах Достоевского, а в нашем веке давший знать о себе в текстах и творческом поведении обэриутов, Николая Глазкова, Александра Еременко. Эпилогом (а может быть, только промежуточным финишем) этой двухвековой художественной игры в наше время стала практика концептуализма: в прозе — Владимира Сорокина, в стихотворчестве — Дмитрия Пригова. У Сорокина графоманское сознание предельно объективировано, его носителями выступают только персонажи или пародируемые стили, образ же автора лишен каких-либо игровых элементов, это пребывающий вне иронической зоны демиург. Сорокин не называет себя ни гением, ни графоманом, свое имя-отчество-фамилию в тексты не внедряет, стало быть, к предмету нашего разговора относится только по касательной. А вот Пригов, подобно Пруткову, Хармсу и Глазкову, систематически занимается полуироническим самовозвеличиванием. Он поставил перед собой задачу спародировать фигуру поэта как такового, демифологизировать этот гордый монумент, низвести его с высот гениальности до уровня графомании: вот возьму накатаю без всякого вдохновения двадцать тысяч стихотворений и утоплю в этом море вас всех с Пушкиным во главе!

Акция была дерзновенная, но завершение, на мой взгляд, оказалось провальным. Пригов в известном смысле «больше, чем поэт», он художник-инсталлятор, известный иностранным искусствоведам и котирующийся на арт-рынке. И он мог предпринять эффектный хеппенинг, распечатав все свои бесчисленные стихи на отдельных листках и выложив этими листками, допустим, Красную площадь. Все бы узрели масштаб содеянного, и каждый смог бы унести домой частицу поэзии.

Однако поэт-концептуалист пошел самым банальным, традиционно-реалистическим путем — он стал издавать книги. Отнюдь не графоманские, очень профессиональные — и невыносимо однообразные. Усредненно-иронический взгляд среднестатистического интеллигента на житейскую, политическую и эстетическую реальность передается здесь достаточно последовательно. Прав автор и насчет «милиционера», и насчет коммунистов, и насчет американского президента, и насчет смысла жизни. Что можно возразить на такие, к примеру, строки:

Чем больше Родину мы любим,  
 Тем меньше правимся мы ей —  
 Так я сказал в один из дней  
 И до сих пор не передумал.

Но предсказуемая ирония без участия свежего юмора неотвратимо прокисает, становится общим местом. При втором прочтении никаких смысловых и эмоциональных оттенков не открывается. Стих одноразового использования. Нет разницы, десять опусов ты прочел, сто или тысячу. И самое главное — не смешно. Чтобы такие стихи произвели комический эффект, нужны фуршет и дрессированная аудитория, хихикающая по наводке организаторов. Один на один с читателем поэт имеет вид бледноватый.

Однако решительно не соглашусь с теми, кто обзывает Пригова «не поэтом» и тем более «графоманом». Это поэт, профессиональный, прошедший большой путь и выпустивший много книг. Как Долматовский или Михалков. Только те советские, а этот постсоветский. Но скоро разница станет совсем незаметной.

#### 4. Что дальше?

Раньше все-таки существовало твердое разграничение: если тебя печатают, значит, ты профессионал, а если не печатают — то ты либо диссидент, либо графоман. Свобода книгоиздания ликвидировала эти границы, а Интернет затем смешал все карты: читаем все подряд, а понравившееся сами для себя публикуем на собственном принтере. Хорошо это или плохо? Для свободы творчества, может быть, и хорошо, но у профессиональных читателей, то есть критиков, редакторов и издателей, жизнь очень усложнилась. Дегустировать тексты приходится без подсказок, без престижных наклеек, на свой страх и риск. Думаю, что это ведет к изменению и журнальной политики, и функции критики.

«Печатаем все, что талантливо» — такая позиция выглядит сегодня по меньшей мере самонадеянной, поскольку стал весьма дискуссион-



ным вопрос о критериях писательской одаренности. Не принять бы за талант культурный стандарт, верность господствующему бонтону и правилам каллиграфии, которые вот-вот устареют! Принесет какой-нибудь «чайник» рукопись с такими примерно «перлами»: «в ней не было теперь женского прилежания к своему телу», «приблизительная невеста отца Никиты», «ему было трудно питаться печальным животным». Завернут эту рукопись на самых объективных основаниях, если «чайник» не признается, что ему уже за сто лет и зовут его Андрей Платонов. В условиях довольно высокого среднего профессионального уровня и новое зрение, и новый, трансформированный язык вполне могут быть приняты за «графоманию». Выход единственный: следовать не абстрактной «объективности», а своей версии новой литературы, своей отрефлектированной духовно-философской и общественной концепции, своему пониманию читательских запросов. «Не по хорошу мил, а по милу хорош» — только на таких основаниях может сегодня пробиться сквозь тотальную эстетскую конъюнктуру угловатый и свежий талант.

И нашему брату критику придется отказаться от судейской мантии, от претензии на непогрешимость приговоров: мол, это высокая литература, это беллетристика, а то — просто бездарно. Критика, слишком уверенная в себе, становится, как и любой другой вид литературы, нечитабельной и тягомотной. И всякому, кто берет на себя смелость ставить автору или тексту окончательно-смертельный диагноз «графомания», я рекомендую вернуться к названию данной статьи.

## NOMINA SUNT GLORIOSA

**Имя автора — имя произведения — имя героя**

Латынь в данном случае понадобилась для того, чтобы тремя словами обозначить главную проблему нижеследующего сочинения. Здесь перефразировано восходящее к Цицерону устойчивое выражение «*Nomina sunt odiosa*» (называть имена нежелательно). Что же касается художественной словесности, то она без называния имен существовать не может: в ней, как не раз замечено, каждое слово тяготеет к тому, чтобы стать именем:

Ведь я — сочинитель,  
Человек, называющий всё по имени,  
Отнимающий аромат у живого цветка.  
*А. Блок, 1908*

И прежде всего сочинитель должен назвать по имени самого себя, свое произведение и своего героя. От этого в значительной мере зависит результат совершаемого им творческого акта, победа или поражение.

Удачно выбранные или сотворенные имена могут оказаться знаком и венцом творческого подвига (первое значение слова *gloriosus* — «прославленный»). *Nomina sunt gloriosa*, например, когда имя автора — Булгаков, имя героя — Мастер, а имя романа — «Мастер и Маргарита».

Вместе с тем имя (автора, произведения, героя) может оказаться нереализованным проектом, не взятым творческим барьером, облигацией, не подкрепленной активами. Тогда вступает в действие второе значение слова «*gloriosus*» — «хвастливый» (ср. «*Miles gloriosus*» — «Хвастливый воин» Плавта).

Имена — славносны. Так можно было бы сформулировать наше заглавное положение по-русски. Они именно таковы — независимо от того, идет речь о славе высокой или же о славе дурной. Существуют

русские термины «имяславие» и «имеславие» (ср.: «Имеславие как философская предпосылка» П. Флоренского), в которых были соединены два интересующих нас корневых смысла. О связи этих смыслов и пойдет речь.

Имена и псевдонимы писателей, поэтика литературных заглавий, ономотология литературных персонажей — в филологических штудиях эти аспекты являют собой довольно изолированные друг от друга отсеки. В художественной же практике мы имеем дело с образно-символическим триединством. Самый хрестоматийный тому пример — трагедия Владимира Маяковского «Владимир Маяковский» (1913), где главным героем является Владимир Маяковский, — своего рода неповторимая номинационная гипербола<sup>1</sup>.

Имя автора, название опуса, имя героя — пункты концентрации информационно-энергетической энергии, точки повышенного сосредоточения читательского внимания. В случае творческой удачи это — еще и места концентрации художественной энергии.

Жанр нижеследующего сочинения — академическое эссе. Опираясь на собственный исследовательский, критический и беллетристический опыт, я попытаюсь вести речь от лица некоторого обобщенного Автора, строящего в двадцатом веке из имен и названий собственную персональную мифологию.

## Мое имя

Итак, именем выражается тип личности, онтологическая форма ее...

*П. Флоренский. Имена*

Как ни уязвимо выражение «серебряный век», оно оказалось стойким псевдонимом русского модернизма, когда литературные имена присваивались порой по аналогии с веком «золотым», с пушкинской эпохой. Причем с этого времени авторские псевдонимы начинают из-

<sup>1</sup> Попытку повторить творческий жест Маяковского предпринял в 1995 году писатель Наум Брод, выпустивший в Петербурге книгу «Наум Брод», включающую тринадцать прозаических произведений, каждое из которых имело название «Наум Брод». Такая номинация, однако, в данном случае носила декоративный характер и не очень согласовалась с описательно-психологической стилистикой книги. Тут уместно вспомнить суждение Маяковского из статьи «Как делать стихи»: «Человек, впервые формулировавший, что «два и два — четыре» — великий математик, если даже он получил эту истину на складывании двух окурков с двумя окурками. Все дальнейшие люди, хотя бы они складывали неизмеримо большие вещи, например, паровоз с паровозом, все эти люди — не математики».

бираться не из конспиративных соображений, а с эстетической целью, с целью создания образа, «имиджа».

Молодой автор приходит в редакцию «Северного вестника» Федором Тетерниковым, а выходит оттуда Федором Сологубом, взяв, по настоянию редактора Минского, антикварно-графскую литературную фамилию из XIX века и отбив у нее при переноске в новый контекст одно «л». Фамилия первой трети XIX века, сопровождаемая иным инициалом — модная модель построения нового имени: вспомним, к примеру, Вл. Бестужева (Владимира Гиппиуса). Выбирая себе имя из классической «номенклатуры», писатель воленс-ноленс воздвигает барьер, который надо перепрыгнуть, и вызывает исторического «эпонима» на состязание: кто из двоих теперь окажется более прославленным. (Большое имя ведь может просто раздавить скромного носителя: среди членов Союза писателей СССР нередко встречались и Пушкины, и Чеховы, которым случайное однофамильство не дало равным счетом ничего.)

Выделим здесь трех победителей, чье «серебро» заблестало ярче, чем ретроспективное «золото».

Когда мы слышим «Сологуб», то в первую очередь вспоминаем автора «Мелкого беса», а уже во вторую Соллогуба с двойным «л» и с «Тарантасом».

Когда звучит фамилия «Каверин», то вспоминают автора «Двух капитанов», а гусар Петр Каверин, поджидавший Пушкина у ресторатора Талона, остался только в комментарии к «Евгению Онегину».

Наконец, когда названа фамилия «Галич», перед нашим взглядом проплывают легендарные «Облака» и лицо их воспевшего опального барда; пушкинский лицейский учитель остается в нижнем слое именного «палимпсеста».

Во всех трех случаях само слово «псевдоним» представляется неточным: названные авторы нашли себе *настоящие* имена-имиджи, а паспортные фамилии остались знаками «пренатального» периода: Тетерников — это сочинитель скромных досимволистских стихов, Вениамин Зильбер — гимназист-версификатор, еще не понявший, что его призвание — проза, Гинзбург — автор малюсенького сборничка «Мальчики и девочки», вышедшего в 1942 году ровно за двадцать лет до «Леночки», «Облаков» и дальнейших крупных неприятностей.

То, что с юридической точки зрения считается «псевдонимом», в судьбе писателя становится эмблемой художественного мира.

Из фамилии Корнейчуков ее обладатель создал символ вечного детства и глубокой *укорененности* в природе и в культурной традиции. Именно такую семантику постепенно приобретало имя «Корней Чуковский».

Когда Андрей Климентов из своего отчества произвел литературное имя «Платонов» — он тем самым наметил, говоря современным языком, грандиозный творческий проект, моделирующий фундаментальные био-, социо- и антропологические закономерности. Ведь этот писатель, как никто, заслужил звание русского Платона.

Александр Гриневский, усекая фамилию до «Грин», расширял свой образно-сюжетный диапазон до космополитического масштаба.

Это примеры семантически удачных, точных решений, но бывали и нарочитые криптограммы вроде «Гайдар»: сам автор имел в виду полуфранцузскую расшифровку «Г<оликов> А<ркади>й д'Ар<замас>», а в его имени прочитали что-то вроде названия монгольского всадника. Типичный пример советской эклектики, когда вместо чаемой «Евразии» вышла бесперспективная «Азиопа». Наоборот получилось у Ахматовой, взявшей фамилию «бабушки-татарки» и внедрившей в нее легкий паронимический намек на греческое «акмэ».

Особая глава этой темы — адъективные псевдонимы, имена-эпитеты, густо пошедшие вслед за Максимом Горьким. Марина Цветаева обыгрывала в своей прозе неожиданную переключку «Андрея Белого» с «Сашей Черным». Впоследствии Борис Слуцкий написал стихотворение «Псевдонимы», где упомянул и Веселого, и Бедного, и Беспощадного... Сегодня эта модель совершенно непродуктивна, хотя ресурсы русских имен прилагательных отнюдь не исчерпаны.

Иногда «натуральная» фамилия оказывается лучше и точнее любого изобретательного псевдонима. Детское стихотворение «Это книжечка моя про моря и про маяк» просто не могло не иметь в конце автограф: «этой книжечки слова и картиночек наброски сделал дядя Маяковский». Замечу, что порой иностранцы, изучающие русский язык, поначалу считают, что «Маяковский» — псевдоним. И хотя этот поэт тринадцать лет направлял луч своего маяка не в ту сторону, он в начале XXI века остается потенциальным маяком — не идеологическим, а эстетическим, маяком для «езды в неизвестное», для новых стиховых и словесных поисков.

Явный творческий наследник Маяковского Владимир Высоцкий за двадцать лет целеустремленной работы актуализировал в своей не такой уж редкой фамилии семантику «высоты», духовной вертикали.

Вернемся, однако, к началу века и его ключевым именам-символам. Совершенно не поэтически звучала на заре столетия фамилия «Блок», и пародист Сергей Горный иронически обыгрывал возникавшую тогда

ассоциацию с фирмой «Генрих Блок». Но довольно скоро воспетые Цветаевой пять букв «Блокъ» (сократившиеся в результате орфографической реформы до четырех) стали чем-то сакральным, соотносенным со словом «Бог». В советское время, когда упоминание имени Божьего не поощрялось, поэт-вольнодумец Владимир Корнилов закончил свое стихотворное обращение к Ахматовой (1964) словами:

Век дороги не прокладывал,  
 Не проглядывала мгла.  
 Блока не было. Ахматова  
 На земле тогда была.

Существует другой вариант, обнародованный в 2000 году: «...Бога не было. Ахматова//На земле тогда была». Для нас в данном случае существенно то, что в паронимическом словаре русской поэзии слова «Блок» и «Бог» составляют парное единство — вплоть до взаимозаменяемости.

Припоминается тут и следующий пассаж из «Доктора Живаго»: «Вдруг Юра подумал, что Блок — это явление Рождества во всех областях русской жизни...» Заметим, что никаких ассоциаций с Рождеством не вызывают в нашем сознании поэты, носившие фамилию Рождественский: ни Всеволод, ни Игнатий, ни Роберт.

Это к тому, что имя как таковое не есть нечто абсолютное. Имя, говоря опоязовским языком, — это материал, который может быть радикально преобразован. Имя «Булгаков», например, совершенно не связано для современного читателя с исходно-этимологическим глаголом «булгачить» и с корнем «булга» (тревога, суета). Будучи неизменным победителем всех читательских рейтингов и опросов по итогам XX века, Булгаков предстает символом духовного аристократизма и эстетического совершенства. Этот аромат приобрело и его имя.

Нет никакой нужды, говоря о магии имен, впадать в мистическое суеверие. (А в современной России выходит множество «китчевых» книг на темы имени, где, в частности, даются высосанные из пальца рекомендации по выбору супруга с учетом «совместимости» имен и т. п.) Диалектика сходства и контраста, взаимодействие звучания и значения, системное соотношение элемента и структуры — универсальные законы словесного искусства. Они в полной мере распространяются на сферу именоведения, которая постижима только при условии различения мифологического восприятия и научного подхода. Все мы участвуем одновременно в культурной игре и в строгом исследовании. Их трудно не смешивать, но важно не терять ощущения границы.

Полагаю, что возможно разумное совмещение разных подходов к

проблеме имени в литературе, что линия Флоренского и Лосева может плодотворно пересечься с линией Тынянова и Шкловского. «Портреты» имен, нарисованные Флоренским, — это не столько научные построения, сколько *литературный факт* (в тыняновской терминологии). Флоренский предпринял интереснейший творческий эксперимент, претворив «именные типы в наглядных образцах». Вот что, к примеру, писал Флоренский об имени Владимир: «...Владимиру свойственна некоторая неотчетливость оценок. Которая при недисциплинированности воспитанием легко дает распушенность поведения, может быть даже разгул. Но этот уклон характера Владимира не имеет у него злобно-греховного характера, идет от широты натуры, связан с творческими началами жизни...» Здесь писатель Флоренский творит самостоятельный, самодовлеющий образ некоего мифологического Владимира, мало связанный с семантикой имени Владимир в русской словесности (уже Владимир Ленский у Пушкина совсем не таков) и тем более не приводящий к общему знаменателю для многочисленных Владимиров в реальной жизни (никак не сойдутся в данной точке Ленин, Маяковский, Набоков, Высоцкий, Жириновский, Путин и автор этих строк).

Конечно, *poen est oen*<sup>1</sup>, но, когда мы следуем этому принципу слепо и буквально, мы рискуем услышать беспощадно-скептическое и тоже по своему верное: «Name ist Shall und Rauch»<sup>2</sup>.

Слово стремится стать именем, а имя собственное — войти в язык, стать там нарицательным существительным, вступить в синонимические ряды и цепи звуковых повторов:

Я знак, я намек на бывшее, на Сорочь,  
Как будто сохранишь Марина и Анна  
и нерасторжимы словесность и совесть.

Белла Ахмадулина

Большие поэтические имена, входя в стихотворный контекст, влекут за собой целые цепи рифмовок — от простых и грамматических до ассонансно-составных, как, например, у той же Ахмадулиной:

Литературой *мы дышали*,  
Пока хозяин вел нас в зал  
и говорил о *Мандельштаме*,  
Цветаеву он также знал.

<sup>1</sup> Имя — знамение (*лат.*).

<sup>2</sup> А имя — только дым и звук (*лат.*).

Писательское имя — потенциальный материал для словотворчества: «пастернакипь» и «мандельштамп» у Сельвинского. Имя беззащитно перед каламбурной издевкой, которая может быть тупой и хамской (печальной памяти формула Буденного «бабизм Бабеля»), а может быть саркастически изощренной: таковы трансформации имени Евтушенко: «Евтюшкин» (в «Москве — Петушках» Венедикта Ерофеева), Ем Тушонко (в романе Виктора Сосноры «День Зверя»). Сочинители пародийных телевизионных программ сегодня умеют подобрать шуточный эквивалент для любого имени: Эдвард Радзинский, к примеру, становится Неотразинским и т. д. и т. п.

В этом разговоре невозможно обойтись без упоминания такого громкого имени, как Солженицын. Его этимологическое происхождение (от слова «соложенъе — ращенье зерна в солоде, или ослащенье теста» — см. у Даля; сообщено Людмилой Сараскиной) не ощущается носителями современного русского языка. Здесь, пожалуй, примечательно другое: весь мир усвоил это имя, несмотря на чрезвычайную трудность его транслитерации и произношения.

А в номинационной стилистике Солженицына важна такая деталь: писатель никогда не подписывается полным «первым» именем, предпочитая использование инициала: «А. Солженицын». Могу назвать еще два примера такой принципиальной «мелочности» (пользуясь тыняновским словечком). Каверин категорически возражал против сочетания «Вениамин Каверин», идентифицируя себя только с подписью «В. Каверин» (произносимой как «Вэ Каверин». Точно так же автор «Ивана» и «Момент истины» — это В. Богомоллов (не длинный «Владимир»!).

Паспортное «ф. и. о.», сочетание имени, отчества и фамилии для русского литератора всегда было чем-то сугубо бытовым, не литературным. Только в шуточно-фамильярном контексте Пушкин мог именовать себя такой триадой («Вот, перешед чрез мост Кокушкин, // Опершись жопой о гранит, // Сам Александр Сергееч Пушкин...»). Ахматова не признавала сочетания «Анна Андреевна Ахматова»: в быту она была Анной Андреевной, в поэзии — Анной Ахматовой. Иным путем пошел поэт-концептуалист Дмитрий Александрович Пригов, именно так подписывающий свои произведения и книги. На мой взгляд, такая номинация имеет соц-артовский оттенок и изначально сориентирована на наименование вождей периода «развитого социализма» («товарищ Леонид Ильич Брежнев»).

О такого рода значимых мелочах можно говорить бесконечно. Прервемся и, как говорил Зощенко, «в силу экономии бумаги» коротко



скажем об особенностях литературного «именословия» девяностых годов минувшего столетия.

Если применить пространственное понятие «провинция» к континууму временному, то 90-е годы оказались своего рода провинциальной эпохой — и по отношению к периоду классического модернизма первой трети двадцатого века, и по отношению к громким 60-м годам, и даже в сравнении с «другой» поэзией и прозой 70-80-х годов. Резко сократился читательский интерес к современной словесности. Если считать 1991 год рубежной датой, то приходится констатировать: абсолютное большинство нынешних громких литературных имен принадлежат ветеранам, утвердившимся в литературе до перехода от советской к постсоветской реальности. А собственно 90-е годы дали два громких имени: в прозе — это Виктор Пелевин, в поэзии — Тимур Кибиров.

Зато любопытные процессы сотворения «литературных личностей» и концептуальных имен идут в масскульте. Подполковник милиции Марина Алексеева становится автором криминальных романов Александрой Марининой, переводчик и филолог Григорий Чхартишвили превращается в хитроумного сочинителя квазисторических детективов Бориса Акунина. Появляются мифические иностранцы вроде Макса Фрая (реальный автор — Светлана Мартынчик, некоторые книги написаны при участии Игоря Степина). Субкультура наркоманов создала своего литературного идеолога Баяна Шириянова («баян» — жаргонное название шприца, которым наркоманы «ширяются»). Думаю, однако, что и тексты, и имена этих авторов требуют анализа не столько эстетики языка, сколько своеобразия рыночной конъюнктуры.

Итак, писательское имя в литературной культуре XX века есть образ, обладающий внутренней динамикой и семантической многозначностью. Магия имени — важный фактор писательской репутации, а на рубеже XX — XXI веков — это еще и коммерческий «бренд», и опознавательный «лэйбл» для читателя-покупателя, который становится ныне важнейшим субъектом литературного процесса, что ощущает сегодня каждый пишущий. Писателей и писательских имен много, а великий безымянный читатель — один на всех.

К системе писательских имен можно применить едва ли не все существующие наименования тропов и фигур. Конечно, существует множество имен стилистически нейтральных, воспринимаемых без ощущения этимологии и внутренней формы, без паронимических, каламбурных и рифменных ассоциаций. Их можно отнести к сфере авто-

логии. Таковы фамилии, образованные от «первых» имен — как паспортные, так и псевдонимные (Абрамов, Андреев, Васильев, Петров). Но культурно-семантически маркированными в писательской «номенклатуре» XX века все-таки выступают имена «говорящие», имена, несущие в себе фонетическую, метафорическую, метонимическую, ироническую, гиперболическую (например, «Максим Горький» — это две гиперболы подряд), паронимическую экспрессию. Причем экспрессия нередко привносится в имя вполне нейтральное путем его контекстуализации. Содержательное сближение литературных фигур цепляется за малейший формальный повод. Неважно, кто первым сопоставил Александра Фадеева с Фаддеем Булгариным. Важно, что этот почти притянутый за уши каламбур является неотменимой единицей культурного сознания.

Обыгрывание омонимии в поэзии и прозе — прием самый неотразимый ввиду его наглядности и общедоступности. Злоупотребление омонимическими каламбурами нередко ведет в объятия дешевого китча (вспомним и придуманного Булгаковым Бенгальского, и невыдуманных, а иронически переименованных «Ардо и Аргуева», то есть Арго и Адуева, и многочисленных профессионалов-пошляков современного шоу-бизнеса). Но существует в мире и субъект, действия которого находится вне оценки, в том числе эстетической. Я имею Творца, который порой прибегает к парадоксальной омонимии, давая тождественные фамилии писателям непохожим, а порой и просто антиподам. Разберем несколько случаев.

Для культурного сознания минувшего века существенным было противопоставление Алексея Толстого его предшественникам-однофамильцам (в какой-то мере даже родственникам, но в какой-то мере и все люди родственники). Достаточно вспомнить саркастическое название бунинского очерка «Третий Толстой». Выражая общее либеральное мнение, Евгений Евтушенко в 1957 году в стихотворении «Карьера» (со фразеологически знаменитым финалом «Я делаю себе карьеру тем, что не делаю ее») прибег к такому пуанту в конце строфы:

Итак, да здравствует карьера,  
 Когда карьера такова,  
 Как у Шекспира и Пастера,  
 Гомера и Толстого... Льва!

Конформизм «красного графа» — тема настолько избитая, что я хочу сразу же свернуть от нее в сторону и высказать предположение, что для русского языка конца XX века само слово-имя «Толстой» — это некая архисема, символ солидного, плодовитого и, безусловно, автори-

тетного писателя, как бы автора и «Войны и мира», и «Князя Серебряного», и «Хождения по мукам». На этом фоне и возникла магия имени Татьяны Толстой, чье творчество довольно рельефно обозначило в русской прозе переход от классического модернизма к постмодернизму. Конечно, образованная часть писательской публики знает, кому именно писательница приходится внучкой. Но для коллективно-бессознательного начала, охватывающего 9/10 читательской и покупательской аудитории важен сам знак «традиционности» и «классики»: имя «Татьяна» с его «пушкинской» коннотацией усиливает магический эффект. Иначе говоря, сочетание «Татьяна Толстая» — самостоятельный текст, вполне доступный многим нашим соотечественникам, добросовестно делающим вид, что они что-то понимают в таком семантически сложном и интертекстуально насыщенном тексте, как роман «Кысь».

В прозаической номенклатуре 80-90-х годов существенны омонимические пары «Венедикт Ерофеев — Виктор Ерофеев» и «Валерий Попов — Евгений Попов». В первом случае провидение дало одинаковые имена абсолютным психологическим антиподам. Автор «Москвы — Петушков» персонифицировал в автобиографичном образе Веннички предельный эскепизм, автор же «Русской красавицы» и организатор крамольного «Метрополя» — это самый, пожалуй, активный деятель русского литературного процесса последней четверти XX века. Впрочем, общей для двух писателей является их приверженность к обценной лексике. По этой причине в алфавитном указателе одного из многочисленных словарей бранных слов и выражений можно прочесть: «Ерофеев В. Москва — Петушки; Русская красавица».

Иной случай — с Поповыми. Поначалу их творческие принципы были довольно различны. Валерий Попов был единственным в своем роде лирическим гедонистом, мастером чувственно-метонимической живописи, далеким от «проклятых вопросов» общественности. Евгений Попов, напротив, неутомимо передразнивал советскую риторику, перемежая ее народными байками. Сейчас налицо сближение этих двух писательских путей: Валерий Попов сделался мрачнее и «социальнее», а Евгений — наоборот, повеселел и стал смотреть на жизнь более эстетически. Сближение отразилось и на творческом обращении с именами авторов-героев. Вслед за младшим товарищем-москвичом, который первым начал именовать себя в прозе без ухищрений вымысла просто Евгением Анатольевичем, и петербургский прозаик пришел к абсолютному биографизму, повествуя о трудах и днях Валерия Георгиевича Попова.

В такой авторской номинации, впрочем, есть экспериментальный

вызов. По-видимому, знак вымысла содержится уже в самих жанровых наименованиях «роман» или «повесть». Поскольку перед нами не документальная автобиография, то герой по законам эстетической природы не может на сто процентов слиться с автором. Где и кто сказал, что писатель Иван Иванович Иванов не имеет права давать своему герою имя Иван Иванович Иванов, наделять его своим собственным местожительством и семейным положением? Оставим этот вопрос открытым для эстетической рефлексии, по возможности более глубокой, чем мы наблюдали в последнее время у критиков Валерия Попова.

Бывает и однофамильство исторически дистанционное, но тем не менее неизбежно настигающее литератора. Так, автору настоящей работы до определенного времени не доставляла особенного беспокойства исторически значимая фигура Николая Ивановича Новикова. Двухсотлетняя разница в возрасте и сдвиг ударения в фамилии на первый слог служили надежной прокладкой. В 1994 году я отметил 250-летие знаменитого просветителя в «Литературной газете» небольшим эссе с подзаголовком «Заметки однофамильца». Однако отделаться этой почтительной данью не удалось, и совсем недавно, когда я принялся за роман из жизни XVIII века, помещик-издатель-масон Николай Иванович, пока не названный в тексте по фамилии, без спроса вторгся в сюжет. Это послужило еще одним толчком к рефлексии на тему той власти, которую имя имеет над пишущими и читающими.

### Имя моего произведения

Мой роман наполовину готов: уже придумано название.

*Из телефонного разговора*

Название литературного произведения в эпоху модернизма не является чем-то внеположным самому опусу. Оно его не сопровождает, оно входит в его структуру, являясь текстом в тексте, произведением внутри произведения. Пионер исследования этой темы Сигизмунд Кржижановский в своей маленькой, но емкой книжке «Поэтика заглавий» (1931) писал: «...Книга и есть развернутое до конца заглавие, заглавие же — стянутое до объема двух-трех смыслов книга». Можно сказать еще так: удачное название — это своего рода *словесная фабула*, сюжетным разворотом которой предстает полный текст вещи. Это зерно, несущее в себе важнейшие свойства того опуса, которому предстоит произрасти. В известном смысле литературное произведение состоит из двух равноправных частей: названия и всего остального.

Вышесказанное покажется не столь парадоксальным, если мы обратимся к опыту авангардной поэзии и, в частности, к поэтике заглавий Геннадия Айги. У него нет незаглавленных стихотворений — подобно тому, как у живописцев, как правило, не бывает картин без названий, а у некоторых из них в XX веке (Пауль Клее, Рене Магритт, Василий Кандинский) название содержит автоинтерпретацию, дает ключ к прочтению картины. Так вот, у Айги название может быть более пространным, чем остальной текст (название: «Молчание гласного», далее текст из одной буквы: «а»). Как крайний случай есть у Айги даже стихотворение, состоящее только из названия: «Белая бабочка, перелетающая через сжатое поле». Далее следует тишина, молчание, бесконечное белое пространство — оно и есть текст стихотворения. Совсем иначе было у предшественника Айги — Василиска Гнедова в его цикле из пятнадцати поэм-фраз «Смерть искусству». Там под номером пятнадцать идет «Поэма Конца», где после названия нет и не может быть текста, а следует пустота, вакуум.

Тут, конечно, нельзя не вспомнить и цветаевскую «Поэму Конца», где тема Конца (с большой буквы), напротив, приобретает довольно пространную эмоционально-сюжетный разворот.

Названия стихотворений, поэм, поэтических циклов и книг — предмет столь же увлекательный, сколь необъятный. Нам в дальнейшем придется ограничиться в основном «назывательным» опытом русской романистики, оставив в стороне, помимо поэзии, еще и такие области, как новеллистика и драматургия. Двадцатый век в России был веком поэзии по преимуществу, а завершился он под знаком романа — знаком, переданным и новому столетию. Полагаю, что настоящий двадцать первый век в русской словесности наступит тогда, когда явится новый роман, оригинальный и содержательно и формально, роман-пролог, отчетливо противопоставленный многочисленным постмодернистским романам-эпилогам минувшего столетия.

Романисты социалистического реализма тяготели к названиям красивым и глобальным, обесценивая и обесмысливая множество сакрально-красивых слов: «Мать», «Хлеб», «Совесь», «Честь»<sup>1</sup>, «Мир», «Счастье», «Братья», «Судьба», «Память» etc. etc. Установка на канон XIX века порой стесняла и отважных вольнодумцев. Так, Василий Гроссман, по свидетельству Семена Липкина, искал для своего романа, впоследствии многострадального и знаменитого, «классическое» на-

<sup>1</sup> Н.А. Богомолов заметил, что в этом наборе, перекликающемся с формулой «Партия — ум, честь и совесть нашей эпохи», недостает названия «Ум». Да, никто не дерзнул так окрестить свой опус. Хочется верить, что ум как таковой не подвержен девальвации.

звание из двух слов с союзом «и» посередине (по аналогии с «Войной и миром», «Преступлением и наказанием», «Отцами и детьми» — что и говорить, парадигма властная, дожившая до пелевинского «Чапаева и Пустоты» 1996 года). Но заглавие «Жизнь и судьба» оказалось несколько тавтологическим и слишком осторожным. Содержательное «и» романа — это на самом деле знак равенства между сталинским и гитлеровским режимами. Трудно, однако, даже гипотетически, задним числом предложить адекватную этому сюжету словесную формулу.

Название довольно проходной повести Ильи Эренбурга «Оттепель» (опубликована в журнале «Знамя» в 1954 году) дало имя целой эпохе — не только литературной, но и политической. А подлинной эмблемой «оттепели» стал роман Владимира Дудинцева «Не хлебом единым» (1956). Отметим контраст социальной актуальности сюжета и обобщенно-библейского колорита заглавия. Дудинцев затем протянул нить от «оттепели» к «перестройке», дав опубликованному в 1987 году роману о биологах «Белые одежды» опять-таки название из библейского словаря.

И все же лучшие, на мой взгляд, названия русской прозы второй половины XX века — это те, что содержат внутреннее динамическое напряжение между исходной конкретностью и потенциальной многозначностью. Таков «Один день Ивана Денисовича» Александра Солженицына: Твардовский предложил это наименование из соображений предосторожности, но оно приросло к тексту повести (или рассказа, как наставляет сам Солженицын) гораздо прочнее, чем изначальное «Щ-854». «Пушкинский дом» Андрея Битова оказался многозначным символом России, «вольной свободы», нашего неистребимого «литературоцентризма». «Дом на набережной» Юрия Трифонова — выразительный символ сталинского террора, и вместе с тем это сочетание стало общепотребительным наименованием соответствующего ему архитектурного объекта — вместо официального «Дом правительства».

Одна из моделей, рожденных в XX веке и продуктивных до сих пор, — это стихотворная цитата как заглавие прозаического произведения. Сочетание «Белеет парус одинокий» сегодня в равных долях принадлежит Лермонтову и Валентину Катаеву (про «первого портного» — Бестужева-Марлинского вспоминают только профессиональные филологи). Главным же источником таких заглавий оказалась поэзия Пастернака. «Глухая пора листопада» Юрия Давыдова (1969), «Уже написан Вергер» того же Катаева (1979), «И дольше века длится день» Чингиза Айтматова (1980)... Здесь, увы, встречался и спекулятивный китч: Александр Штейн в 1969 году выпустил пьесу «У времени в плену», где главным героем является советский драматург

Всеволод Вишневский, отнюдь не принадлежащий к «вечности заложникам». Жуткий пример воровского выхватывания цитаты без какого-либо учета контекста!

Конец двадцатого столетия, совпавший к тому же с концом тысячелетия, да еще и с «концом истории» по Фукуяме (естественно, не состоявшимся, как и объявленный большевиками «коммунизм — светлое будущее всего человечества»), — в общем, этот «полный конец» расположил прозаиков к глобальному обобщению итогов развития русской и мировой литературы, русской и мировой истории. Это ощущалось и в проблематике, и в сюжете «последних» романов XX века, и в их названиях. Особого внимания заслуживает «Андеграунд, или Герой нашего времени» Владимира Маканина (1998). Здесь важны и оба элемента заглавия, и та смысловая сумма, которую они составляют. Фабульно роман посвящен писателям и художникам «андеграунда» советской и постсоветской эпохи, а сюжетно — духовно-экзистенциальному «подполью». По мысли автора, герой сочетает «достоевскую» раздвоенность с отчаянной решительностью пушкинско-лермонтовской дуэльной эпохи (совершая два убийства — стукача и кавказца, он не мучается раскаянием). Здесь новое значение приобретает хрестоматийная формула «Герой нашего времени» (так после Лермонтова уже именовались и пьесы, и романы, так в «Пушкинском доме» Битова называется одна из частей). Маканин сравнивает первую половину XIX века со второй, а век двадцатый — с девятнадцатым. Сцепление Лермонтова с Достоевским работает энергично, провоцируя критиков на разные интерпретации. Через заглавную символику начинается и осмысление романа в западноевропейской прессе (так, французские рецензенты обстоятельно рефлектируют на тему заглавия и подробно разъясняют его читательской общественности).

На практику «озаглавливания» влияет сегодня не только творческая рефлексия, но и рыночная конъюнктура. Издатели постоянно требуют новых рукописей от своих любимых авторов, то есть «раскрученных» писателей, чьи имена являются книготорговыми «брендами». И если Акунин и Донцова в состоянии творчески обслужить запущенный печатный станок, то элитарные авторы пишут гораздо медленнее. Следствие этого — выход почти тождественных книг под разными названиями. Так, новеллистика Татьяны Толстой образует несомненное художественное единство, и сама писательница с давних пор стремилась к изданию сборника рассказов, названного так же, как один из этих рассказов — «Река Оккервиль» (по такому же принципу когда-то именовались книги «Возвращение Чорба», «Весна в Фиаль-

те»). В 1987 году первому сборнику Толстой советское издательство, как многие помнят, навязало название «На золотом крыльце сидели...» (совпадавшее, кстати, с еще чьими-то титлами). Однако и после того, как сборник рассказов Толстой вышел под подлинным авторским названием, он, слегка варьируясь по составу, начал переименовываться: «Ночь», «Круг» и т. п.

Сходное явление наблюдается с прозой Виктории Токаревой и Людмилы Улицкой: почти идентичные издания все время именуется по-разному. Поскольку речь идет о представительницах лучшей половины человечества и писательства, я склонен сравнить это с обычаем прекрасных дам не являться в общество в одном и том же платье, а систематически менять туалеты (в нашем случае — обложки с заглавиями).

А теперь — о совершенно новой особенности книгоназвания в новой рыночной ситуации. Мы привыкли к тому, что названия романов носят либо нейтральный, либо мелиоративный характер. Так именуется и детективы Александры Марининой («Каждый за себя») или Татьяны Устиновой («Большая игра»). Подлинными новаторами в этой сфере выступили Дарья Донцова и ее издатели. Романы Донцовой именуется «ироническими детективами», причем ирония здесь распространяется и на названия, которые неизменно носят пейоративный, самоуничижительный оттенок: «Дама с коготками», «Привидение в кроссовках», «Сволочь ненаглядная», «Прогноз гадостей на завтра», «Камасутра для Микки-Мауса» и т. п. То есть уже заглавие сигнализирует, что это чисто развлекательные книги, предназначенные для одноразового прочтения и не претендующие на какое-либо духовно-эстетическое осмысление. Роман под названием «Микстура от косяга» живет только сегодня, утоляя читательскую похоть и отнюдь не претендуя на место в том книжном шкафу, где стоят «Дар» и «Чевенгур».

Проникнет ли такой способ номинации в высокую словесность — в соответствии с тыняновской теорией взаимодействия «центра» и «периферии», с идеей Шкловского о «канонизации младших жанров»? Будущее покажет.

С тех пор, как Пушкин придумал сочетание «роман в стихах», а Гоголь назвал «Мертвые души» поэмой, жанровый подзаголовок сделался элементом концептуальным, творческим жестом, порой не менее значимым, чем изобретение заглавия. Особенно этот процесс актуализовался в модернизме 60-70-х годов минувшего столетия. Тут в первую очередь припоминается поэма Венедикта Ерофеева «Москва —



Петушки», а также жанровые поиски «мовизма» — реального литературного течения, возникшего в кругу авторов журнала «Юность». Один из первых «мовистов» — Анатолий Гладилин дебютировал в 1956 году «Хроникой времен Виктора Подгурского». Многие юные читатели «Юности» уже потом узнавали, что у Проспера Мериме некогда было произведение с похожим заглавием. Вышедший из «Юности» Василий Аксенов оставил в истории литературных названий ощутимый след, снабдив свое произведение «Поиски жанра» (1972) подзаголовком «Поиски жанра» (демонстративная тавтология), а поздний Катаев, оставив пост главного редактора «Юности» для того, чтобы основательно пережить вторую творческую молодость, демонстративно отказался от жанровых подзаголовков, как бы объявляя тем самым, что «Святой колодец», «Трава забвения», «Кубик», «Алмазный мой венец» — произведения уникальные, являющие собой новый жанр, неведомый «литературоведам, лишенным чувства прекрасного».

Хочется коснуться типа названий, содержащих в себе слово «роман» и содержащих определенную рефлекссию по поводу самого жанра. Наибольшую дерзость здесь проявил Владимир Сорокин, автор произведения с простым и неповторимым названием «Роман» (1985). Романом зовут и главного героя, а последняя фраза «Роман умер» с ее неразрешимой двусмысленностью венчает эффектную интеллектуальную провокацию. Выход сорокинского произведения совпал с очевидным романским бумом в русской прозе, и само время продлило эту фразу до слогана «Роман умер, да здравствует роман!»

Сопровождающий слово «роман» эпитет также может носить провокативный характер. Уже упомянутый Катаев в возрасте 84 лет написал «Юношеский роман» (1980–1981). Название «Бульварный роман» (1993) у Александра Кабакова — это своего рода красная тряпка для эстетов, причем с первых же страниц проясняется, что действие произведения происходит на Тверском бульваре. Характер иронического самозумаления, стилистического «астеизма» (есть такой греческий термин) носит название «Женский роман» (1993) у Ольги Новиковой, тем более, что эта номинативная провокация продолжена в названиях «Мужской роман» (1999) и «Мужское — женское, или Третий роман» (2003), а затем трилогия объединилась под заглавием «Приключения женственности».

Наконец, в XX веке разворачивается тип заглавий «Роман с/без...». Открывает эту разновидность «Роман без вранья» Анатолия Мариенгофа, стирающий границу между мемуарностью и беллетризмом. Затем появляется таинственный «Роман с кокаином» М. Агеева. По этой модели строит название «Романа с простатитом» Александр Мелихов:

название болезни здесь паронимически соотнесено со словами «простота» и «пустота». Эту модель имел в виду и автор настоящей работы, давая своему беллетристическому произведению имя «Роман с языком». Двусмысленное название безусловно напрашивалось на интерпретацию и обсуждение. Критик Александр Агеев прочитал его следующим образом: «...И поэтами, и прозаиками, и критиками становятся люди, переживающие с малолетства перманентный «роман с языком», то есть испытывающие от процесса писания (обдумывания, сочетания, поворачивания так и этак слов и словечек, «тканья текста») здоровую чувственную радость». К такой, вполне адекватной интерпретации самому автору добавить уже нечего.

### Имя моего героя

Уж думал я о форме плана  
И как героя назову...

*А. С. Пушкин*

В художественном произведении нет  
неговорящих имен.

В художественном произведении нет  
незнакомых имен.

*Ю. Тынянов*

Я считаю, что русский двадцатый век — это век поэзии в первую очередь. А во вторую — век прозы поэтически-лирической и субъективно-эгоцентрической.

Отсюда — главная закономерность именования романических героев. Мы имеем дело прежде всего с артистическим переименованием авторского «я». Об уходе со сцены объективированно-психологического героя третьего лица еще в 1924 году возвестил Тынянов в веселой лаконичной статье «Сокращение штатов». Сам Тынянов как романист уходил от «классической» инерции, соединяя авторское «я» с дорогами ему невыдуманностями личностями XIX века, что отразилось и в весьма оригинальной номинации: Кюхельбекер + Тынянов = «Кюхля», Грибоедов + Тынянов = «Вазир-Мухтар». Имена-названия подчеркивают, что перед нами субъективные романы, а не утилитарные биографии.

Герои, скроенные по лекалам «девятнадцатого» реализма, отнюдь не сделались властителями дум, а их имена — сколько-либо значимыми культурными символами. Алексей-Голстовские Рощин и Телегин одними фамилиями своими наводят невыразимую скуку.

А в имени горьковского Клима Самгина слышится что-то мучительно-противное: это просто какая-то клизма, которую вставляют современным студентам садисты-преподаватели, принуждая их читать сию необъятную «повесть». Я позволю себе оставить без внимания также обширно-унылую «номенклатуру» персонажей тоталитарного «соц-реализма»: эти имена мертвы, как и их носители.

Сквозная, генеральная линия видится в следующих именных парах.

Арсеньев/Бунин. Котик Летаев/Борис Бугаев. Юрий Живаго/Пастернак. Алексей Турбин, Мастер, Максудов /Булгаков. Лютов/Бабель. Годунов-Чердынцев, Цинциннат Ц. /Набоков. Кавалеров/Олеша. Николай/Газданов. Трубачевский, Саня Григорьев/Каверин. Зыбин/Домбровский. Мятлев/Окуджава. Павел Дуров из «Поисков жанра»/Аксенов. Карцев из романа «Москва 2042»/Войнович. Одоевцев, Монахов/Битов. Петрович/Маканин...

Даже Остап Бендер оказался в какой-то мере персонификацией духовной сущности его создателей. Имя Бендера символизирует не только авантюризм, но и афористический юмор с привкусом романтико-элегической иронии.

К этому стоит добавить, что местоимение «я» (или подлинное имя автора) в минувшем столетии нередко стояло в центре не только чисто мемуарных произведений. «Я» становится именем героя, не вполне сводимого к личности автора в «Четвертой прозе» и в «Зоо», во многих вещах Зощенко и в «Городе Эн» Добычина, у позднего Катаева, у Абрама Терца. Веничка и Эдичка венчают этот ряд, как и уже упомянутые Валерий Попов и Евгений Попов. Во власти этой традиции пребывают и дебютанты наступившего столетия: так, героя прозы юного Сергея Шаргунова зовут просто Сергей Шаргунов.

Нельзя не сказать об опытах системно-тотального переименования всего литературного бомонда эпохи. Таковы «Сумасшедший корабль» (1930) Ольги Форш и «Алмазный мой венец» (1975–1977) Валентина Катаева. Роман О. Форш сохраняет интерес в основном для историков литературы, а вот эпатажирующая дерзость Катаева до сих пор вызывает у одних раздражение, а у других игровой азарт, стремление разгадать, «ху из ху», проверить собственную эрудиции, понять (или узнать от других), что «синеглазый» — это Булгаков, а «штабс-капитан» — Зощенко.

Менее плодотворными представляются мне попытки создания «собрательных» писательских образов, снабженных фиктивными именами. Таковы нобелевский лауреат Ермо у Юрия Буйды (роман «Ермо»), ленинградский поэт Германцев у Анатолия Наймана («Славный

конец бесславных поколений»), московский поэт Чиграшов у Сергея Гандлевского (роман «Нрзб»). Литературная история двадцатого века настолько полна реальных колоритных персонажей, что изготовление симулякров — процесс бесперспективный. Их имена вызывают не любопытство, а вялое недоумение. Ономотосфера сегодня перенасыщена, а порой просто засорена. Прежде чем изобретать новую литературную персону, неплохо бы оглянуться на контекст, на опыт предшественников.

Именно так поступил Маканин в романе «Андеграунд, или Герой нашего времени», рисуя судьбу неудачливого, безымянного писателя, у которого есть только отчество — Петрович (переключка с не имеющей фамилии Порфирием Петровичем очевидна).

Филологической тонкостью и деликатностью, например, отмечено наименование во многом автобиографичного героя в романе Александра Чудакова «Ложится мгла на старые ступени» (название, кстати, это — строка из «Стихов о Прекрасной Даме»; редкий случай пятистопного цитатного заглавия). Поскольку автор — известный чеховед, то герою очень к лицу оказалось имя Антон. Это и автор, и не совсем автор, а имя удачно оттеняет главную интенцию произведения: показать, что интеллигенция чеховского склада продолжала существовать и в советское время, сохраняя в целостности и чистоте свои духовные постулаты.

И еще раз *pro domo sua*. Сделав протагониста «Романа с языком» профессиональным лингвистом и притом не слишком преуспевающим и прославленным, я предпочел его фамилию дать энигматически. В одном эпизоде выясняется, что у героя есть однофамилец-классик по имени Николай Михайлович. Не Карамзин ли? Нет, далее между делом сообщается, что фамилия его почти всегда последняя в алфавитных списках. Захочет читатель додумать, доиграть в мою игру до конца — хорошо. Если же нет, тоже не беда: никого к дешифровке я не принуждаю. Как для филолога, тем более «тыняновца», для меня нет неговорящих имен — ни в чужих произведениях, ни в моих собственных. Давая героине имя Аня (одно из самых распространенных в современном быту), я при этом воленс-ноленс вспоминаю Анну Вульф и мысленно бормочу пушкинское: «Нет ни в чем вам благодати...» Но жду ли я от читателя такого же буквоедства? Ни в малейшей степени. Определенный «зазор» между авторским и читательским сознанием — в природе литературы.

Ну, и под занавес еще раз о «маскульте». Поначалу писатели-детективщики у нас вели себя довольно скромно: мы, мол, понимаем, что

не Толстые мы и не Достоевские. А потом стали заявлять претензии на причастность к высокой словесности, что отразилось и в именах персонажей. В романе Марининой «Тот, кто знает», появляется некто Бахтин, несправедливо обвиненный в убийстве. Едва ли Маринина добьется чаемой цели и встанет в книжных шкафах рядом с Достоевским и Бахтиным. Но убедиться, что филология сегодня престижна для самых широких кругов, — приятно.

\* \* \*

Мы пока не выбрались из двадцатого века, хотя он уже безусловно исчерпан — духовно, эстетически, семантически.

Чтобы перевернуть все еще лежащую перед нами нетронутой страницу нового тысячелетия, необходим мощный новаторский рычаг. Каждому теперь приходится изобретать личный способ художественной экономии усилий и средств, в том числе и в сфере имитворчества.

Наступило время сотворения совершенно новых имен и названий, обеспеченных небывалыми, неслыханными смыслами.

# ЖЕНСКАЯ МЕЧТА-ИДЕЯ ОЛЬГИ НОВИКОВОЙ

## 1. Мифологема совместного полета

«...Летят двое. Над городом. Он в рубашке малахитового цвета, она — в синем платье, из-под которого выбивается белая пена нижней юбки. Мужчина, взмывая вверх, левой рукой придерживает женщину. Она, вытянув правую руку, расслабленно парит параллельно земле. А далеко внизу, у забора примостился крошечный мужик с голой попой. Какает?»

Пойдем от этой цитаты из нового романа Ольги Новиковой «Гедонисты и сердечная», поскольку ее можно считать эмблемой главной содержательной установки, лежащей в основе всего корпуса написанных произведений, то есть семи романов и двенадцати новелл.

Картина Марка Шагала, ставшая в данном случае своеобразным визуально-словесным «интертекстом», существенна еще и как знак авангардности, высокой степени художественной условности мира этой прозы. Бывает так, что в фантастическую сюжетность и образность облакается однозначная и логически очевидная идея. С особенной наглядностью это обнаружилось на литературном финише двадцатого века в прозе Сорокина, Пелевина, в «Кыси» Татьяны Толстой. У Ольги Новиковой все наоборот: психологическая мотивированность характеров и сюжетов служит эмоциональной доказательной базой для утверждения идеи фантастической или во всяком случае проблематично-амбивалентной по природе. Перед нами реалистическая проза с авангардным подсознанием. Нечто не имеющее литературных precedентов.

Совместный полет — это, естественно, условно-метафорическое обозначение определенного эмоционально-смыслового комплекса. Имеется в виду процесс напряженного духовного взаимодействия и взаимопроникновения двух личностей. Процесс этот зарождается сам по себе, его стратегия — расширение сознания и непрерывность развития. Идею совместного полета можно до некоторой степени сопоста-

вить с идеей диалога в бахтинском смысле. Два голоса — минимум сознания, две личности — минимум бытия. Почему эта идея — женская? Потому что для мужского сознания духовный полет — процесс сугубо индивидуальный. Даже на картине Шагала женщина — жизненная спутница, вдохновительница, но не соавтор. «Взмывает вверх» мужчина, вектор его движения вертикален, женщина же «парит параллельно земле». Ольга Новикова строит картину, где женщина — активный субъект жизнетворчества, ни в чем не уступающий партнеру.

Рассмотрим эту картину в диахронии — так, как она последовательно создавалась писательницей. По ходу рассмотрим эмоционально-смысловые компоненты женской мечты-идеи о совместном полете, а именно:

- ее метафизический характер,
- ненатуралистическую эротику,
- аристократический эстетизм,
- национально-культурную специфику.

## 2. Разбор полетов

**2.1. В «Женском романе»** (первое издание — 1993) идея совместного полета полностью связана с литературным творчеством. Женя Селенина неосознанно, но неуклонно движется от абстрактной филологии к литературе как таковой. Первым партнером по совместному полету становится старый прославленный писатель Кайсаров, которого она старательно редактирует, служа в издательстве. Кайсарову женское сознание недоступно, как обратная сторона луны. Он просит Женю о помощи: набросать для его романа эскиз женского портрета, но воспользоваться этим эскизом не умеет. Монологизм старости. Ощущение совместного полета Женя испытывает в момент смерти Кайсарова. Так впервые высвечивается *метафизичность* мечты-идеи, не ведающей границы между житейской и потусторонней реальностью.

Неудачным партнером оказывается эстрадный поэт Рахатов, персонифицирующий либеральное шестидесятничество. Имитируя жертвенность, этот тип сознания полностью базируется на довольно примитивном мужском *гедонизме* — вот реальная противоположность женской мечты-идеи. Гедонист по сути всегда одинок — и в своем невысоком творческом полете, и в расслабленном отдыхе, при котором женщина — объект чувственного потребления. Поэт Рахатов, может быть, иногда и «взмывает ввысь», как герой картины Шагала, но в обычной жизни он — «крошечный мужик с голой попой», который «какает». Например, сочиняя стихотворное поздравление презираемому

им директору издательства, причем в той же самой модернистской манере, в которой он слагает свои заветные шедевры.

Однако Женя не жертва. Влюбленность для нее — способ «взмывания ввысь»: «...всегда помнила ту волну радости, которая, вдруг набегающая, захватывает тебя и приподнимает над скукой, над суетой, над безликой толпой в автобусе, в библиотеке, на собрании...» Здесь высвечивается *аристократичность* мечты-идеи, которая отнюдь не демократична по отношению к «безликой толпе», ко всем, кто «какает». Как, кстати, аристократичен и авангард при всех его наивных попытках сделаться общедоступным и общепользным.

**2.2. Повесть «Суперфлю» (1992)** демонстрирует, что мечта-идея о совместном полете пролегает в иной плоскости, чем собственно женская жизнь с супружеством и материнством. Это — нечто «супер», «над», «сверх». Что отличает героиню Ольги Новиковой от героинь, к примеру, Петрушевской, которые всегда обделены элементарным женским счастьем и потому неиндивидуализированы, сводимы к общему социальному знаменателю.

Героиня «Суперфлю», житейски благополучная Ксения стремится к нестандартному, очень индивидуализированному общению с чудаковатым писателем Скороходовым. Внешних препятствий к этому как будто нет. Единственная причина разлада — узость мужского эмоционального спектра по сравнению с женским эмоциональным диапазоном. Потому стремящаяся к лишнему, героиня сама оказывается лишней. Вынесенный в эпиграф парадокс Вольтера «*Le superflu — chose très nécessaire*» («Излишек — вещь крайне необходимая») не получает подтверждения на житейском уровне, скорее опровергается. Мечта-идея обнаруживает свой незащищенный *эстетизм*. Страшный грех — особенно теперь, когда искусство в целом становится «суперфлю».

Оставляю в стороне вопрос о прототипической основе анализируемых произведений. Расхожее мнение о том, что Ольга Новикова пишет «романы с ключом» (выраженное недавно и во врезе к публикации новеллы «От обиды» в «Независимой газете») считаю неадекватным. Более прав, думаю, был Лев Аннинский, написавший по поводу «Женского романа»: «Писательство — заветный вход в настоящую жизнь. Литература — не зеркало, не объяснение реальности, литература — прибор для измерения: прикладываешь к своей жизни и проверяешь: есть ли жизнь?»<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Аннинский Л. Мужской комментарий к женскому роману. — Дружба народов. 1994. № 2. С. 213.



**2.3. Новелла «Филемон и Бавкида» (1992)** — первый выход за рамки темы «жизнь творческой интеллигенции». Возможен ли совместный полет для людей, так сказать, нормальных? Без творческих претензий, но эстетически ориентированных. Немолодые интеллигентные супруги погибают, пытаясь «взлететь» вместе с их юными знакомыми прагматического склада. Финальный пуант «они жили счастливо и умерли в один час в одну минуту» звучит с трагической иронией. Всякое жизнетворчество трагично, а перенесение его в обыденную жизнь просто губительно.

**2.4. Повесть «Строгая дама» (1994)** — структурно замысловатое произведение. Оно решает задачу «пересечения параллельных» и является творческим ответом на написанную за 75 лет до того новеллу В. Каверина «Одиннадцатая аксиома». Каверин как образцовый носитель «маскулинного» мышления провел две параллельных линии и сомкнул их чисто волевым усилием, которое сам же потом признал неудачным. Ольга разместила двух героинь с одинаковым именем Зоя в разных эпохах (середина XIX века и 1990-е годы), прочертила их судьбы, постепенно сближая и страстно перевоплощаясь в обеих. Финальный абзац относится к двум Зоям одновременно. Жизнь («зоэ») едина во все времена. Философское обеспечение, которого не было у юного формалиста Каверина. Зоя-1 и Зоя-2 пребывают в совместном метафизическом полете, светлом по катартической сути. «Все-таки Зоя летела» — такова первая фраза повести.

Заостренным воплощением совместного полета являются и отношения Зои с немкой Гудрун, обучающей ее искусству профессиональной «домины».

Совместный полет возможен и между личностями одного пола. Ощущение гармоничного совместного полета присутствует и в описании садомазохистского сеанса, когда Зою посещает симпатичный ей клиент. Это, кстати, повод подчеркнуть, что эротика в прозе Ольги Новиковой — знак одухотворенности, а также иносказание повышенной эмоциональности. Это женственная эротика — в отличие, например, от сугубо маскулинной эротики Людмилы Улицкой.

«Не обойтись России без сильной руки. Так пусть эта рука будет женская», — эта острота одного из персонажей «Строгой дамы», освобожденная от специфического контекста и ернической иронии, дает толчок для рефлексии о национальном аспекте «женской идеи».

**2.5. Рассказ «С первого взгляда» (1996)** — о женской жестокости. Художница Алина, переступающая через мужскую жизнь и судьбу во имя своего полета (по сути и духу — одинокого) — пример жизненного поведения, построенного по мужской эгоистической модели.

**2.6. «Мужской роман»** (1999) синтезирует две темы: эстетика театрально-гомосексуальной среды и этика женской самоотверженности. «Голубой мир» здесь не лишен определенного очарования. Дмитрий Быков даже писал, что самые интересные герои — это режиссер Эраст и критик Тарас («пед-Эраст и пи-Тарас», как он их ласково переименовал). Однако на сюжетном уровне выявлен туповатый монологизм и патологический эгоцентризм мира без женщин. Главный герой — театровед Тарас способствует убийству своего возлюбленного — актера, а сам на профессиональной стезе оказывается жертвой вероломного режиссера Эраста. Мечту о совместном полете лелест здесь героиня по имени Ава, однако полет с эстетным Тарасом невозможен: его придется почти в буквальном смысле тащить на себе. Героиня находит счастье со швейцарцем, но тоска по полету остается неудовлетворенной. Женской мечте нужна российская неблагоприятная почва.

Настроение философского скепсиса поддержано вставной новеллой «Участь», где дана творческая версия отношений Фрейда, Юнга и Сабины Шпильрейн — женщины-жертвы, раздавленной мужской наукой и мужской бессердечностью. Сходным настроением проникнута и более поздняя новелла на немецкие темы — «Вино и страсть» (2004).

**2.7. «Мужское — женское, или Третий роман»** (2000). Здесь действуют представители утилитарных современных профессий, однако мечта о совместном полете опять руководит поведением главной героини. Роман остановлен в кульминационный момент, оборван как бы на середине. До некоторой степени продолжением данного конфликта можно считать сюжет романа «Убить?» (2004), где отвергнутая героиня вершит суд над предметом своей страсти. Самоотверженная женщина и склонный к нарциссизму герой-гедонист решительно не могут соединиться. Мечта о совместном полете становится анахронизмом в «горизонтальном» потребительском мире.

**2.8.** Ряд предельно автобиографичных рассказов связан с реальными попытками «совместных полетов»: «Питер и поэт» (2002), «Женщина с ее проектами» (2002), «Имбирный джем» (2005), «От обиды» (2006). Среди невыдуманных персонажей — Виктор Соснора, Ольга Свиблова, Солженицын. В каждом случае возникает завязь оригинального и парадоксального контакта между рассказчицей и персонажем. И всякий раз пошлая житейская эмпирика мешает новому цветку распуститься в полной мере. Мечта эта полностью торжествует в виртуальной реальности. В повести «Любя» (2005) автор осуществляет контакт с Ахматовой и Цветаевой. При посредстве медиума-мужчины Евгения. Этот вымышленный герой есть не что иное, как женская мечта-идея в мужском облике. По ходу действия реальная история

«встречи-невстречи» Ахматовой и Цветаевой трансформирована: это все-таки встреча, соприкосновение. Так же, как и встреча героини с Хлебниковым в новелле «Он жив» (2006). Эти два гиперболические сюжета оттеняют метафизичность, утопичность женской мечты-идеи, но не отменяют ее витальной достоверности.

2.9. Мир идеальный и в то же время вполне достоверный представлен в романе «Три товарища, Агаша, старик» (2003). Персонажи-мужчины живут по законам женской эстетики: все эмоциональны, доверчивы, открыты. Вместе с юной героиней Агашей они составляют нечто вроде Платоновой академии, где обсуждают вечные вопросы, осуществляют общий, «соборный» духовный полет. Достоверность идиллии создается тем, что три молодых героя показаны в оптимальной возрастной стадии: они уже достигли зрелости, но еще не успели включиться в рутинное обыденное существование.

2.10. Наконец, «Четыре Пигмалиона» (2005) — метароман, где сходятся все смысловые линии мира Ольги Новиковой. Это своего рода гипертекст, содержащий отсылки не только к предыдущим, но и к последующим произведениям. Трансформируется миф о Пигмалионе не столько в овидиевском изводе, сколько в версии Бернарда Шоу, где хеппи-энд довольно условен: Элиза Дулитл, получив от Хиггинса уроки речевой культуры, начинает превосходить его как личность более оригинальная. «Пигмалионы» в романе не столько мастера, сколько инструменты в руках саморазвивающейся и самодостаточной женщины.

Мечта о совместном полете ни в одном из сюжетов не реализуется полностью, но возникает кумулятивный эффект, и героиня из состояния полета не выходит никогда. Любой же «Пигмалион» заменим: когда он выбивается из сил, спускается вниз и становится «маленьким мужичком», ему на смену приходит следующий. Кольцевая композиция делает цикл полетов потенциально бесконечным. Перед нами «феминистическая» модель мира. И, пожалуй, «русскоцентричная», хотя никакого русофильского и тем более патриотического дискурса в романе не обнаруживается. Примечательно суждение одного из рецензентов книги: «Очевидна параллель между героиней Ольги Новиковой и страной, в которой та родилась и живет. Не красавица Виктора Ерофеева, а героиня Ольги Новиковой и есть русская красавица. Способна самоотверженно любить, глубоко страдать и постоянно возрождаться к новой жизни»<sup>1</sup>. Разговоры о «русской идее» всегда сомнительны,

<sup>1</sup> Липневич В. Семейный портрет в литинтерьере. — Дружба народов. 2005. № 7. С. 200.

поскольку за ними, как правило, стоит агрессивная ксенофобия и провинциальная ограниченность. Может быть, сопряжение с «женской идеей» поможет облагородить и окультурить «русский вопрос»?

«Четыре Пигмалиона» располагают к обобщенным раздумьям и об образе женщины в литературе и о женщине как субъекте романного повествования. В русском романе XIX века, начиная с «Евгения Онегина», женщина выступала как поэтическое воплощение авторского идеала и как мера реальной значительности героя-мужчины. Модернистская проза XX века разработала амплуа женщины-спутницы, помощницы и болейщицы главного героя (как правило человека творческой складки). Таковы Маргарита у Булгакова, Зина Мерц в «Даре» Набокова. И Булгаков, и Набоков — абсолютные «мачо». Таковы же и их наследники постмодернистской эпохи (Аксенов, Битов, Валерий Попов). Может быть, намечается новая парадигма истинно современного романа XXI века, где женщина — и героиня, и автор-демиург?

### 3. Утопистка и гедонист: конфликт или компромисс?

Теперь мы подошли к вопросу о соотношении данной мифологической картины с житейской и социально-психологической реальностью.

Что демонстрируют сюжетные коллизии, выстроенные Ольгой Новиковой?

Самоотверженность героини сталкивается с потребительски-гедонистическим поведением героя. Именно таковы Рахатов («Женский роман»), Тарас («Мужской роман»), Нерлин («Третий роман»), Катенин («Убить?»). Единственным носителем мужской самоотверженности выступает швейцарец Рес из «Мужского романа», идеальный жених для сюжетного хеппи-энда, но проблематичный партнер для совместного полета. Внутренний парадокс характера героини в том, что для полета ей нужны партнеры, доминанта которых — самоутверждение, а оно всегда питается гедонизмом.

Является ли гедонизм природным свойством мужчины, его антропологической характеристикой? Или это особенность высокоорганизованных мужских особей? А, может быть, это характерная черта «креативных» личностей мужского пола? Не берусь ответить.

Так или иначе, сюжетно-характерологическая фактура романов и новелл Ольги Новиковой свидетельствует о том, что идиллический совместный полет невозможен. Рано или поздно между партнерами возникает конфликт. Возможно, такой конфликт имеет не только поведенческие, но и бытийственные, онтологические предпосылки.

Выходя за пределы художественных текстов в реальность, так сказать, внетекстовую, могу заметить, что Ольга Новикова и я как литераторы принадлежим к диаметрально противоположным разновидностям породы homo scribens. Ольга самоотверженно выстраивает свой утопический мир, зачерпывая из источника эмоциональных страданий, отнюдь не всегда обусловленных обстоятельствами. По сравнению с нею и я — гедонист, поскольку без определенной дозы наслаждения (хотя бы наслаждения от частично выполненной работы) просто не способен построить и фразу.

Для иных ты и Муза, и чудо.  
Для меня ты — мученье и ад.

В первой из процитированных строк поэт имел в виду литераторов, подобных мне, во второй — подобных Ольге. Совместное творческое существование при такой разности ведет к неизбежным нравственно-психологическим перегрузкам. Однако компромисс до сих пор оказывался возможным. Самоотверженность — это, в частности, способность сделать шаг навстречу. А разумный гедонизм способен терпеть неудобство, поскольку ищет новых ощущений, в том числе и драматических.

Может быть, компромисс такого рода возможен и в социокультурном пространстве?

Мне кажется, завершилась эпоха антиутопического мышления. Наступает эра новых, индивидуальных утопий.

Утопия как социальный проект ведет к бесплодным коллективным усилиям и общему разочарованию.

Утопия как духовный вектор стимулирует познавательную и творческую активность открытых миру одиночек.

# ЭСТЕТИКА ЭРОТИКИ И ЭРОТИКА ЭСТЕТИКИ

## 1. Ксения, или Секс по имейлу

«Sexualia mundi» — так назывался проект большого энциклопедического издания, затеянного в Германии, к участию в котором я неожиданно оказался привлеченным: поводом послужила статья «Бедный Эрос», опубликованная в «Новом мире». Составительница книги по имени Ксения в электронном письме попросила сочинить небольшое обобщенное эссе о русском сексе и две заметки на более частные темы (их жанр определялся словом «boxes»). Написать надо было по-английски для последующего перевода на немецкий.

Нет ничего проще, чем коротко писать о малознакомом предмете, да еще на чужом языке: ни тебе проблем с отбором фактов, ни мучений с выбором синонимов. Сравнительно легко я набросал эссе под названием «Sex as a National Secret». Концепция «русского секса» состояла в том, что наши женщины весьма сдержанны в проявлении эротических эмоций, а наши мужчины именно эту сдержанность ценят. При этом я опирался в основном на легендарную фразу «В Советском Союзе секса нет» и на стихотворение Пушкина «Нет, я не дорожу мятежным наслаждением...», суть которого пересказал прозаически.

В том же духе сочинил я и два «бокса». Один из них — «От желтого билета к желтой прессе», был посвящен проституции и ее недавней легализации, другой именовался «About That»: я считал необходимым рассказать о том, как название экзальтированной поэмы Маяковского о вселенской любви — «Про это» — оказалось в наше время узурпированным устроителями весьма гривуазного (чтобы не сказать: похабно-го) телешоу.

Вскоре я получил от Ксении ответное письмо, где вслед за учтивыми изъявлениями благодарности шел перечень серьезных вопросов, возникших у нее при чтении моих легкомысленных заметок. Это были не редакторские вопросы по уточнению текстов, просто Ксения проявила неиссякаемую любознательность и желание во всем дойти до са-

мой сути. Добравшись до последнего вопросительного значка, я почему-то вспомнил загадочную фразу, которую, учась в пятом классе, выловил в западном романе, опубликованном на страницах журнала «Иностранная литература» и долгое время не мог понять: «В первый раз он испугался, что не сможет удовлетворить женщину».

Чтобы в полной мере удовлетворить любопытство Ксении, требовалась долгая и утомительная работа. Трудность состояла не в наведении справок — с этим я справился быстро. Загвоздка была в том, что в своих вопросах моя корреспондентка постоянно выходила за пределы нашего литературного канона. Например: «Была ли в русской литературе, помимо оправдания падшей женщины и сакрализации ее образа, представлена традиция очарования, восхищения (*fascination*) проституткой? Какие русские писатели имели опыт жизни в среде (*milieu*) проститутки?»

Тут нашей словесности отчитаться особенно нечем. Француз Пушкин пробовал было разработать эротическую утопию единения поэзии и проституции («Он с блядьми целый век, он у них как дома»), но этот рассудочно-книжный опыт не нашел поддержки и развития. Достоевский, Лев Толстой, Чехов, Куприн, Леонид Андреев, Блок — все они в освещении данной темы предстают по преимуществу моралистами. Где у нас настоящие романтики разврата, где наши бордельные Бодлеры? Даже Александр Тиняков, которого Зощенко стыдливо называл «поэтом Т.» и считал вопиющим примером морального распада, — даже этот маргинал явно не годится в качестве примера «*fascination*», поскольку, восклицая «Проституточки-голубки, ничего для вас не жаль!» тоже в конце концов тянул одеяло на себя, в сторону занудной проповеди: «...Всяк торгует сам собой: проститутка — статным телом, я — талантом и душой». В советское же время «средой проституции» стали не подпольные притоны, а литературный истеблишмент. Советский писатель прежде всего сам себя чувствовал проституткой в духовном смысле, а в продажном сексе он просто не нуждался, поскольку почему-то пользовался у вполне честных женщин уважением и сочувствием, а заодно и всем остальным... Как объяснить это Ксении?

Непонятой оказалась и пушкинская эротическая эстетика. «Если Пушкину не нравились женщины, откровенно переживающие оргазм, значит ли, что он был *мачо*?» До сих пор не знаю, как на такой вопрос ответить. Кстати, в полемику с Пушкиным именно по поводу упомянутого стихотворения вступила на исходе минувшего века Татьяна Толстая. В ее романе «Кысь» (глава «Како») главный герой Бенедикт велит Марфушке действовать по пушкинскому сценарию и лежать «как

бревно» — в результате оба остаются недовольны друг другом. Что тут скажешь? По-видимому, эротика, как и эстетика, принципиально плюралистична — каждый имеет право на свою позицию.

Но, между прочим, откуда мы взяли, что Пушкин *всегда* не дорожил «мятежным наслаждением»? Его вкусы, настроения, позиции могли меняться. Ни один эротический образ или сюжет не должен пониматься буквально. И тем более использоваться как факт для научного исследования сексуального поведения той или иной эпохи и социальной среды. Литературные свидетельства всегда субъективны и недостаточны. Это я говорю уже себе в порядке научного покаяния.

...Не привожу всех неразрешимых вопросов, заданных мне Ксенией. Вконец обессиленный, я свои ответы, а заодно и непродолжительную карьеру сексолога закончил откровенной фразой: «А вообще-то я *в этих делах* плохо разбираюсь».

## 2. М/Ж

Вертикаль бывает мужская и женская. Мужская вертикаль — высота, женская — глубина. Символ мужского вертикала — Эверест — возвышается на 8 846 метров. Женственный Марианский желоб Тихого океана — это 11 022 метра. Причем выше Эвереста мы ничего уже не найдем, а глубина поглубже этой Марианы может и обнаружиться: мы еще не все дно потрогали.

Так или иначе, в самой природе, в самом строении мира женственная глубина превосходит мужскую высоту.

## 3. Главный эротический прием в искусстве

Это — двусмысленность. Она эстетизует всю эротическую сферу произведения и эротизирует всю его эстетическую сферу, даже если та никак не связана с сексуальностью.

## 4. Элитарность/массовость

Вот женщина, которая сразу заявляет: «Я порядочная, не вступаю в интимные контакты ни с кем, кроме законного супруга».

Вот женщина, которая предупреждает всякого: «Я профессионалка, бесплатно никому не отдаюсь».

Первая — это элитарная словесность, вторая — литература массовая. Обе кому-то интересны и обе по-своему скучны.

А настоящая литература — как настоящая женщина. Она не знает,



какая она: элитарная или массовая, простая или сложная. Она сама для себя загадка.

## 5. Эрос и литературоведение

Самыми эротичными в нашей профессии были, конечно, Тынянов и Шкловский: первый в письме ко второму мог посреди научного рассуждения вставить: «Как ни странно, я люблю женщин». Ну, и Эйхенбаум тоже. Конгениален великим формалистам был молодой Бахтин — когда он еще не манипулировал пустовато-мастурбационными понятиями «карнавал» и «хронотоп», не заражал науку легкой венерической болезнью под названием «мениппея». Живой Бахтин видел суть литературоведения в том, чтобы «войти творцом в видимое, слышимое, произносимое». Хотя он, в отличие от трех опоязовцев, не был писателем, «творец» у него все-таки имелся.

Структурно-семиотическая школа неуклонно эволюционировала в сторону фетишизма — ошупывания, обнюхивания, поглаживания эстетического объекта, преимущественного внимания к материалу, к одежке без властного и мужественного ощущения формы.

Постмодернизм и постструктурализм — это просто импотенция. Отсюда — обилие маскирующей ее болтовни на сексуальные темы, но без остроумия и без подлинного темперамента.

Нынешняя бесхарактерная, тавтологическая ситуация не вечна — все равно у культуры рано или поздно поднимется *творец*.

## 6. «Над строками одного произведения»

Стихотворение и читатель. Их встреча всегда неожиданна, непредсказуема, интимна. Можно десятки раз читать стихотворение, даже помнить его наизусть — и тем не менее не встретиться с ним эмоционально.

Стих и человек. Чтобы два эти сложных, капризных существа могли прикоснуться друг к другу самыми чувствительными местами, нужны идеальные условия: покой, тишина, уединение. И все пойдет само собой. Без инструкций и комментариев.

Потому так малоэффективен дидактический разбор отдельного поэтического творения. Литсратуровед как бы овладевает поэтическим опусом на глазах читателей, а потом предлагает им сделать то же самое. Не дав даже бедному стихотворению в душ сходить.

## 7. Неотразимый аргумент

С писателем Z. обсуждаем одну сильно расхваленную критикой новинку.

— Мне не нравится, — морщится он.

— Почему?

— Не зажигает.

— Извините, но это не аргумент. Помните, как Маяковский говорил: мои стихи не море, не печка, не чума. Точно так же можно сказать: эта проза — не зажигалка...

— Ну, понимаете, как бы вам сказать... В общем, это — без яиц.

— Да, вы правы. Тут я с вами совершенно согласен...

Остается только добавить, что речь шла о повести, написанной женщиной.

## 8. Читатель

Там все, что природа запрячет...

Это слово для меня, пожалуй, женского рода и третьего склонения. Читатель — она, моя. Процесс письма — страстное взаимодействие с вечной и многоликой «читателью».

Записался в Лондоне в Британскую библиотеку, получил читательский билет. Нигде не нашел ящиков с каталогами, бумажных «требований» — потом увидел два десятка компьютеров для поиска и заказа книг. Искать можно по имени автора, по названию и по ключевому слову (key-word). Запросил литературу по своей фирменной теме «Пародия», а по ней только за последние двадцать пять лет значатся 174 книги! Хотя бы просмотреть за оставшиеся две недели самое необходимое...

За соседним компьютером — субтильная темнокожая девушка, на голове у нее почему-то дешевая русская шапка-ушанка серого цвета. Такую энергию африканка излучает, что я невольно допускаю бестактный жест — скашиваю взгляд на ее дисплей, где она набирает ключевое слово — «Love». Получает ответ: на эту тему имеется девять тысяч с чем-то книг, добавьте для поиска еще какие-то понятия. Девушка тюкает: «Obsession» («одержимость, наваждение»). Цифра убывает ненамного. Она добавляет: «Lust» («похоть, вожделение, страсть»). Все равно компьютер рекомендует слишком большую книжную дозу.

Юное создание срывается с места и выбегает из читального зала. Не создана еще единственная и исчерпывающая книга о любви для одержимых страстью читателей.

Значит, есть нам о чем писать и есть для кого!

# БИБЛИОГРАФИЯ Вл. НОВИКОВА

1976 — 2007

## І. КНИГИ

1. **Диалог:** [Сб. статей].— М.: Современник, 1986.— 270 с.
2. **В. Каверин:** Критический очерк. М.: Сов. писатель, 1986.— 284 с. В соавторстве с Ольгой Новиковой.
3. **Новое зрение: Книга о Юрии Тынянове.**— М.: Книга, 1988.— 320 с. В соавторстве с В. Кавериным (главы «Тайна таланта», «Генеральная идея», «Движение мысли», «Заветная книга», «Тынянов-критик», «Что такое литература», «Требую судьбу»).
4. **Книга о пародии:** — М.: Сов. писатель, 1989.— 544 с.
5. **В Союзе писателей не состоял... Писатель Владимир Высоцкий.**— М.: Интерпринт, 1991.— 224 с.
6. **Высоцкий есть Высоцкий:** [Сб. статей]. М.: ГКЦМ В. С. Высоцкого, 1995.— 28 с.— (Приложение к журналу «Вагант», № 51–52).
7. **Заскок:** Эссе, пародии, размышления критика.— М.: Книжный сад, 1997.— 416 с.
8. **Владимир Высоцкий: Жизнь и творчество.** М.: Книжный магазин «Москва», 2000.— 98 с.— (Библиотека журнала «Вагант — Москва»; Вып. 395–397).
9. **Роман с языком; Три эссе.**— М.: Аграф, 2001.— 320 с. В книгу входят «Роман с языком, или Сентиментальный дискурс», а также эссе о речевом поведении, литературной эротике и филологическом романе.
10. **Высоцкий.**— М.: Мол. гвардия, 2002.— 413 с.— (Жизнь замечат. людей: Сер. биогр. ; Вып. 829).  
Изд. 2-е, исп. М., 2005 (Вып. 930).  
Изд. 3 — е. М., 2006 (Вып. 992)
11. **Словарь модных слов.** М.: Зебра Е, 2005. 156 с.

## ІІ. НАУЧНАЯ ПОДГОТОВКА ИЗДАНИЙ

1. **Без труда нет добра. Пословицы и поговорки о труде** [Миниатюрное издание]. М., 1985.  
Составление, вступительная статья «Слово о работе и работа слова».

2. **Эпиграмма: Англия. Германия. Испания. Франция. Россия** [Двуязычное миниатюрное издание]. М., 1986.  
Составление (совместно с И. Кутиком), послесловие «Коротко и ясно».
3. **Сочинения Козьмы Пруtkова**. М., 1986.  
Составление, вступительная статья «Художественный мир Пруtkова», комментарии.
4. **Энциклопедический словарь юного литературоведа**. М., 1987; 2-е изд. М., 1998.  
Составление (2-е изд. совместно с Е. А. Шкловским), авторство статей: Авангард, Беллетристика, Гипербола, Жанр, История литературы, Композиция, Метафора, Метонимия, Модернизм, Новаторство и традиция, Пародия, Поэтика, Рассказ, Роды и виды литературы, Сравнение, Стилль, Сюжет и фабула, Теория литературы, Эпиграмма, Язык художественной литературы, Бахтин.
5. **Высоцкий В. С. Поэзия и проза**. М., 1989.  
Составление (совместно с А. Е. Крыловым), вступительная статья «Читаем Высоцкого».
6. **Тынянов Ю. Н. Литературный факт**. М., 1993.  
Вступительная статья «Что такое литература», комментарии.
7. **Все шедевры мировой литературы в кратком изложении. Сюжеты и характеры. Энциклопедическое издание в 8 томах**. М., 1996–1998.  
Составление, общая редакция, вступительные статьи.
8. **Авторская песня**. М., 1997; 1998; 2000; 2002 («Школа классики»).  
Составление, вступительная статья «Авторская песня как литературный факт», статьи «Булат Окуджава», «Владимир Высоцкий», «Александр Галич», «По гамбургскому счету. Поющие поэты в контексте большой литературы».
9. **Ю. Н. Тынянов. В. Б. Шкловский. Проза**. М., 2001 («Пушкинская библиотека»).  
Составление, вступительная статья «От теории — к прозе».
10. **В. А. Каверин. Ю. К. Олеша. Проза**. М., 2001 («Пушкинская библиотека»).  
Составление, вступительная статья «Человек-артист и давление времени», комментарии.
11. **Тынянов Ю. Н. Литературная эволюция**. М., 2002.  
Составление, вступительная статья «Плодотворность противоречий», комментарии.
12. **Высоцкий В. С. Стихотворения**. М., 2005 (Всемирная библиотека поэзии).  
Составление, вступительная статья.

### III. СТАТЬИ. ЭССЕ. РЕЦЕНЗИИ

1. Теоретические проблемы малого жанра [рец. на кн.: Шубин Э. Современный русский рассказ].— Вопросы лит-ры. 1976. № 3.
2. Зачем и кому нужна пародия.— Вопросы лит-ры. 1976. № 5; вошла также в

- кн.: Новиков Вл. Диалог. Далее статьи, включенные в эту книгу, даются с пометкой: *Диалог*.
3. Жанровая сущность литературной пародии.— Известия АН СССР, серия лит-ры и языка. 1978. № 1.
  4. Поэтика рецензии.— Литературное обозрение. 1978. № 7.
  5. Против течения [о Викторе Сосноре].— Лит. обозрение. 1979. № 1; *Диалог*.
  6. Рассказ и новелла [«Литературный словарь»].— Лит. учеба. 1979. № 1.
  7. Гипотеза и метафора. Проблема литературоведческого факта.— Лит. обозрение. 1979. № 7.
  8. Изучение комического на уроках русской литературы //Изучение теории литературы в национальной школе. М., 1979.
  9. Узлы да бантики [о кн. Эльчина «Серебристый фургон»].— Лит. газета. 1979, 1 августа.
  10. Гиперболы [рец. на кн.: Турбин В. Пушкин. Гоголь. Лермонтов].— Лит. обозрение. 1979. № 10.
  11. Пародия [«Литературный словарь»].— Лит. учеба. 1980. № 2.
  12. Ватерлиния художественности — Лит. газета. 1980, 9 апреля.
  13. В Колодце Ожидания [о Владимире Орлове].— Лит. газета. 1980, 28 мая; *Диалог*.
  14. С юморком... — Лит. газета, 18 июня 1979.
  15. Веселая антология (о Юрии Левитанском).— Юность. 1980. № 9.
  16. В тоне собеседника [о Евгении Евтушенко].— Октябрь. 1980. № 9.
  17. Русская Муза [об Александре Блоке].— Лит. обозрение. 1980. № 10.
  18. «Героев начну ремеслу обучать...» [о Михаиле Чулаки].— Новый мир. 1980. № 12.
  19. Слово и слава [о Михаиле Бахтине].— Новый мир. 1981. № 4; *Диалог*. В переводе на немецкий яз.: Wort und Ruhm Bakhtins//Kunst und Literatur. 1982. № 2.
  20. Совесть жанра.— Лит. газета. 1981, 27 мая; *Диалог*.
  21. Как важно быть серьезным.— Лит. обозрение. 1981. № 6.
  22. На территории рассказа и новеллы.— Лит. учеба. 1981. № 4.
  23. Уча — учимся [о Владимире. Тендрякове].— Лит. обозрение. 1981. № 7; *Диалог*. В переводе на немецкий яз.: Wladimir Tendriakow// Kunst und Literatur. 1982. № 5.
  24. Ритм души [о Юнне Мориц].— Лит. газета. 1981, 5 августа.
  25. [Рец.] Семьсот коротких строк. Изречения. Афоризмы. Каламбуры//Лит. обозрение. 1981. № 10.
  26. Теоретический темперамент.— Лит. обозрение. 1982. № 5; *Диалог*. В переводе на немецкий яз.: Theoretisches Temperament//Kunst und Literatur. 1983. № 1.
  27. Открытый урок [рец. на кн.: Соболев Л. Все начинается с урока].— Юность. 1982. № 5.
  28. Струны, натянутые временем [об Анатолии Жигулине].— Лит. газета, 1982, 30 июня.

29. Философия метафоры [об Андрее Вознесенском].— Новый мир. 1982. № 8; *Диалог*.
30. Испытание счастьем [о Валерии Попове].— Лит. газета. 1982. № 44. 3 ноября.
31. Критика как история современной литературы// Литературно-художественный процесс 70-х годов в зеркале критики. М., 1982.
32. Путь к Пушкину//Тынянов Ю. Н. Пушкин. М., 1983.
33. Страсти роковые [о Георгии Баженове].— Лит. газета. 1983, 7 сентября.
34. Критик ищет подтекст.— Лит. учеба. 1983. № 5.
35. Ключевые слова.— Знания народу. 1983. № 12.
36. Свое — чужое — свое.— Лит. учеба. 1984. № 1.
37. Живопись слова [об Иване Жданове].— Юность. 1984. № 2.
38. Достоевский Ф. М. Язык его произведений//Энциклопедический словарь юного филолога (языкознание). М., 1984; Энциклопедический словарь юного лингвиста. М., 2006.
39. Толстой Л. Н. Язык его произведений//Энциклопедический словарь юного филолога (языкознание). М., 1984; Энциклопедический словарь юного лингвиста. М., 2006.
40. Кто такой Козьма Прутков.— Октябрь. 1984. № 3.
41. Республика поэтов [рец. на кн.: Чупринин С. Крупным планом].— Вопросы лит.-ры. 1984. № 3.
42. Труд слова [о Викторе Сосноре].— Новый мир. 1984, № 4; *Диалог*.
43. О соотношении эстетической и коммуникативной функций художественного произведения //Тыняновский сборник. Первые Тыняновские чтения. Рига, 1984.
44. Теория — практика — теория [рец. на кн.: Баранов В., Бочаров А., Суровцев Ю. Литературно-художественная критика].— Лит. обозрение. 1984. № 8.
45. Необходимые крайности.— Лит. газета. 1984, 5 декабря.
46. Боль обновления [о Б. Ахмадулиной].— Лит. обозрение. 1985. № 1; *Диалог*.
47. Под соусом вечности? [об А. Киме].— Лит. газета, 1985, 13 февраля; *Диалог*.
48. Логика конфликта [об А. Русове].— Лит. обозрение. 1985. № 8.
49. Парадоксы пародии. Литературная критика или эстрадное представление? — Лит. газета. 1985, 28 августа.
50. Круг интересов [рец. на кн.: Поляков М. В мире идей и образов].— Вопросы лит.-ры. 1985. № 9.
51. Весело о серьезном [о Е. Вербине].— Юность. 1985. № 10.
52. Открытым текстом [об А. Вознесенском].— Октябрь. 1986. № 1; *Диалог*.
53. Воспитание войной [о В. Камянове].— Дружба народов. 1986. № 1.
54. [Рец. на кн. ] Панов М. В. Занимательная орфография.— Новый мир. 1986. № 3.
55. Тайна простых чувств [о Б. Окуджаве].— Лит. обозрение. 1986. № 6; вошла также в кн.: Новиков Вл. Заскок. Далее статьи, включенные в эту книгу, даются с пометкой: *Заскок*.

56. Ода молве.— Лит. газета. 1986, 19 ноября.
57. О двух типах интерпретаций в современной критике //Принципы изучения современного литературного процесса. М., 1986.
58. Противоположно новаторству.— Лит. обозрение. 1987. № 1.
59. Кредо поколения [рец. на кн.: Шайтанов И. В созвездии светил].— Лит. обозрение. 1987. № 2.
60. Ощущение жанра. Роль рассказа в развитии современной прозы.— Новый мир. 1987. № 3.
61. Думайте поступками. Рассказ и современность.— Октябрь. 1987. № 6.
62. Тренировка духа //Высоцкий В. Четыре четверти пути. М., 1988.
63. Живая вода Заметки о языке Владимира Высоцкого.— Русская речь. 1988. № 1.
64. Живой. К 50-летию со дня рождения Владимира Высоцкого.— Октябрь. 1988. № 1.
65. Рассказ набирает силу.— Советская лит.-ра. 1988. № 3.
66. Тайная свобода [об А. Битове].— Знамя. 1988. № 3; *Заскок*.
67. Противостояние. Интеллигенция и бюрократия в жизни и в литературе.— Знамя. 1988. № 5.
68. «Мы вовлекаем прозу в поэзию...» Л. Толстой и Б. Пастернак.— Русская речь. 1988. № 4.
69. Клич чести. Заметки о «Черных камнях» Анатолия Жигулина.— Лит. газета, 1988, 17 августа.
70. Монолог трагика [о В. Сосноре].— Лит. обозрение. 1988. № 10; *Заскок*.
71. Голос. О стихах Юнны Морис.— Октябрь. 1988. № 10; *Заскок*.
72. После аплодисментов [о В. Жилинской].— Лит. обозрение. 1989. № 1.
73. Урезанная радуга. О судьбах новаторства в нашей литературе //Взгляд. Критика. Полемика. Публикации. Вып. 2. М., 1989; *Заскок*. То же под названием «Дефицит дерзости. Литературная перестройка и эстетический застой» — Октябрь. 1989. № 3. В переводе на немецкий яз.: *Künheit tut not//Das Ende der Abstraktionen. Provokationen zur «Sowietliteratur»*. Leipzig. 1991.
74. Остается — человек [о В. Попове].— Знамя. 1989. № 3.
75. Шутить, и век шутить! — Лит. обозрение. 1989. № 4.
76. Возвращение к здравому смыслу. Субъективные заметки читателя антиутопий.— Знамя. 1989. № 7.
77. Доспорим в двадцать первом.— Лит. газета. 1989, 18 октября.
78. Не поговорить ли о литературе? — Возвращаясь к началу.— Слово — живое и мертвое.— А что дальше?...— Лит. газета. 1989, 1, 8, 15, 22 ноября [Диалоги недели]
79. Антология авторской песни. Филологический комментарий.— Русская речь. 1989. № 1—6. 1990. № 1—6. 1991. № 1—4.
80. Раскрепощение. Воспоминания читателя.— Знамя. 1990. № 3.
81. Отзвуки и гримасы. Пастернак в пародиях и эпиграммах.— Лит. обозрение. 1990. № 3.

82. Однажды, в студеную зимнюю пору... [об А. Еременко].— Лит. газета. 1990, 30 мая; *Заскок*.
83. От Абрамова до Яшина [рец. на кн.: Казака В. Энциклопедический словарь русской литературы с 1917 года].— Знамя. 1990. № 6.
84. Русским языком вам говорю [о М. Жванецком].— Лит. газета. 1990, 18 июля; *Заскок*.
85. Неуместное.— Синтаксис. 1990. № 28; *Заскок*.
86. Детский мир.— Синтаксис. 1990. № 29; *Заскок*.
87. Гренобльские грезы. Встречи с литературоведами русского зарубежья во Франции.— Октябрь. 1990. № 12.
88. Сеятель очей. М. В. Панов — литературовед //Язык: система и подсистемы. М., 1990.
89. Мудрость веселой игры //Андреев Д. Л., Парин В. В., Раков Л. Л. Новейший Плутарх. М., 1991.
90. Освобождение классики.— Новый мир. 1991. № 3; *Заскок*.
91. Свобода слова (о Г. Айги).— Лит. газета. 1991, 25 сентября; *Заскок*. В переводе на английский яз.: Russian Studies in Literature. Fall 1993. Vol. 29. № 4.
92. Русофония.— Синтаксис. 1991. № 31; *Заскок*.
93. Дояры и доярки.— Синтаксис. 1991. № 31; *Заскок*.
94. Европа плюс Москва [об А. Парине].— Октябрь. 1991. № 11.
95. Художник неизвестен? К 90-летию со дня рождения В. Каверина.—Лит. газета. 1992, 15 апреля; *Заскок*.
96. Алексия. Заметки бывшего читателя. Независимая газета. 1992, 25 апреля; *Заскок*.
97. Ужели «Слово» найдено? — Книжное обозрение. 1992, 15 мая.
98. Страна комментаторов. Не бумажные дести, а вести спасают людей.— Независимая газета. 1992, 16 мая; *Заскок*.
99. Ветвь еще гудит жуком. Оставим шестидесятников в покое.— Независимая газета. 1992, 23 мая; *Заскок*.
100. Можно рукопись продать. Как нам платят.— Независимая газета. 1992, 23 мая; *Заскок*.
101. Торгующие в храме. Все тонет в фарисействе.— Независимая газета. 1992, 6 июня; *Заскок*.
102. Россия, лета, литература. Космополитизм и провинциализм.— Независимая газета. 1992, 12 июня; *Заскок*. То же: Новая волна. Русская культура и субкультуры на рубеже 80–90-х годов. М., 1994. В переводе на английский яз.: Russian Studies in Literature. Summer 1993. Vol. 29. № 3.
103. Дети подземелья вылезли на поверхность.— Независимая газета. 1992, 20 июня; *Заскок*.
104. Авант-афоризмы (Avant-aphorismes).— Les nouveaux cahiers de l'est. 4. Paris. 1992; *Заскок*.
105. «Расташили меня, но я счастлив...» Владимир Высоцкий сегодня и завтра.— Независимая газета. 1992, 25 июля; *Заскок*.
106. Сумерки просвещения. Педагогическая элегия.— Независимая газета. 1992, 1 сентября; *Заскок*.



107. Промежуточный финиш. Литературные журналы на сломе времен.— Знамя. 1992. № 9; *Заскок*.
108. Синявский и Терц //Абрам Терц (Синявский А. Д.). Собр. соч. в 2-х т. Т. 1. М., 1992.
109. Империя чувств. Эстетическое и человеческое.— Независимая газета. 1992, 6 декабря; *Заскок*.
110. Молчаливое возрождение России (Die schwierige Wiedergeburt Russlands).— Tages-Anzeiger. 30. November. 1992.
111. Пародия и пародийный смех (La parodie et le rire parodique) //Humour européen. Lublin — Sevres, 1993.
112. Конъюнктура. Литературные виды на 1993 год и до конца века.— Независимая газета. 1993, 16 января; *Заскок*.
113. Гениальный неудачник. К столетию со дня рождения В. Б. Шкловского.— Независимая газета. 1993, 23 января; *Заскок*.
114. Неуязвимость. Виктор Шкловский в пародиях.— Вопросы лит-ры. 1993. Вып. 1.
115. Точка, поставленная вовремя [о постмодернистской новеллистике].— Знамя. 1993. № 2.
116. Пустые хлопоты. Но все-таки критика нужна.— Независимая газета.— 1993, 18 февраля.
117. Не учитель, а доктор. Простые мысли о Борисе Пастернаке (Non un maître d'école, mais un docteur. Pensées simples sur Boris Pasternak).— Europe. № 767/Mars 1993; *Заскок*.
118. Ошибка века. Листая словари.— Сегодня. 1993, 4 июня.
119. В поисках определения (Постмодернизм и культура).— Вопросы философии. 1993. № 3.
120. Владимир Маяковский и Владимир Высоцкий.— Знамя. 1993. № 7; *Заскок*.
121. Кто там шагает левой? Международный коллоквиум в Париже.— Сегодня. 1993, 20 июля.
122. Во весь голос, но не наступая на горло собственной песне.— Крокодил. 1993. № 7.
123. Из сора вырастут стихи.— Российские вести. 1993, 24 июля.
124. Протяжная песнь трубадура. Лексико-грамматический разбор прилагательных «советский» и «русский».— Огонек. 1993. № 33.
125. Последнее слово. Как нас теперь называть.— Сегодня. 1993, 10 августа.
126. Ка-ра-ул! «Высоцкий» — псевдоним Галича, Визбора и т. д.— Сегодня. 1993, 18 сентября.
127. Россия и призрак свободы (Russland und das Gespenst der Freiheit).— Tages-Anzeiger. 13. October 1993.
128. В киреге и вокруг. Проза В. Богомолова в контексте времени и культуры.— Независимая газета. 1993, 21 октября; *Заскок*.
129. Надо книжки трудные читать.— Лит. газета. 1993, 8 декабря.
130. Мир пародиста //Рубанович В. Е. Та самая Несси. Харьков, 1993.

131. Пути современной поэзии [выступление на круглом столе].— Вопросы лит-ры. 1994. Вып. 1.
132. Заказ читателя.— Общая газета. 1994, 14–20 января.
133. Горит Высоцкого эпоха.— Общая газета. 1994, 21–27 января
134. В поисках столицы.— Независимая газета. 1994. № 21. 3 февраля.
135. Юбилейное.— Общая газета. 1994, 11–17 февраля.
136. Три большие разницы (авангард, модернизм, постмодернизм).— Общая газета, 18–24 февраля.
137. Армия поэтов.— Общая газета. 1994. № 11. 18–24 марта.
138. Только раз бывает в жизни «Юность».— Общая газета. 1994, 15–21 апреля.
139. Каверин и литература будущего.— Книжное обозрение. 1994, 19 апреля.
140. Нет, русская идея не здесь! — Общая газета. №16. 22–28 апреля.
141. Мэсон Новиков. Заметки однофамильца.— Лит. газета. 1994, 18 мая; *Заскок*.
142. Перемена участи.— Общая газета. 1994, 20–26 мая.
143. Библиоиды. Будем считать, что это даже не книги.— Лит. газета. 1994, 29 июня.
144. Тынянов-эпиграмматист.— Вопросы лит-ры. 1994. № 3.
145. Спасет ли пророк свое отечество? (Wird der Prophet sein Land retten? Solschenizyns gewichtige Worte konnten Russland sehr nützlich sein).— Tages-Anzeiger. 29. Mai 1994.
146. Дружить не надо.— Лит. газета. 1994, 1 июня.
147. От смешного до великого (Михаил Зощенко).— Общая газета, 5–11 августа; *Заскок*.
148. Три стакана терцовки: Выдуманный писатель (о Венедикте Ерофееве).— Столица. 1994. № 31; *Заскок*.
149. Три стакана терцовки: Нормальный поэт (об Иосифе Бродском).— Столица. 1994. № 32; *Заскок*.
150. Три стакана терцовки: Смердяков русской поэзии (о Николае Рубцове).— Столица. 1994. № 33; *Заскок*.
151. Изобретатель [Михаил Веллер] — Общая газета. 1994, 19–25 августа; *Заскок*.
152. Хранители древностей.— Общая газета. 1994. № 41. 14–20 октября.
153. «Горе от ума у нас уже имеется». Письмо Юрию Тынянову.— Новый мир. 1994. № 10; *Заскок*. То же на французском языке: Europe. № 911/Mars 2005.
154. Пишут, как любят,— без свидетелей. Столетие Юрия Тынянова.— Общая газета. 1994. 21–27 октября.
155. Природные законы литературы (Les lois naturelles de la littérature).— Littérature. Octobre 1994. № 95.
156. Дитя советского века [о В. Сорокине].— Общая газета. 1994, 25 ноября – 1 декабря; *Заскок*.
157. Фантазия в стиле порно [об А. Матвееве].— Общая газета. 1994, 16–22 декабря.

158. На Парнасе было скучно, или Главное — не терять достоинства.— Общая газета. 1995, 12–18 января.
159. Лука и Сатин в одном лице. Стратегия Александра Мелихова.— Общая газета. 1995, 2–8 февраля; *Заскок*.
160. «Что за прелесть эти сказки!» [рец. на кн.: Медриш Д. Путешествие в Лукоморье. Сказки Пушкина и народная культура].— Лит. газета. 1995, 8 февраля.
161. О месте Зошенко в русской литературе. Предшественники и последователи от Даниила Заточника до Михаила Жванецкого.— Лит. обозрение. 1995. № 1; *Заскок*.
162. Все-таки писатель! Сбылась мечта Виктора Ерофеева.— Общая газета. 1995, 16–22 февраля; *Заскок*.
163. Легко ли держать марку? «Новый мир» после юбилея.— Общая газета. 1995, 2–8 марта.
164. Задушевное бездушие.— Лит. газета. 1995, 8 марта.
165. Мудрые слова и мудреные словеса. Как мы пишем.— Общая газета. 1995, 10–15 марта.
166. Карьера Димы Быкова.— Лит. вести. 1995. № 5; *Заскок*.
167. Процесс ушел. Вернуть литературе престиж могут только сами писатели.— Общая газета. 1995, 13–19 апреля.
168. Между эросом и порносом нет пограничных столбов.— Общая газета. 1995, 11–17 мая.
169. Коллеги. Заметки о зарубежной русистике.— Вопросы лит-ры. 1995. Вып. 3.
170. С чужого «я» начнется литература XXI века [об А. Солженицыне].— Общая газета, 18–24 мая; *Заскок*.
171. Список Евтушенко [об антологии «Строфы века»].— Общая газета.— 1995, 15–21 июня.
172. По направлению к Бочкотаре. Как читать Василия Аксенова.— Общая газета. 1995, 29 июня — 5 июля; *Заскок*.
173. Структура страсти. Был ли Фрейд сумасшедшим (рец. на кн.: Смирнов. Психодиахронология).— Общая газета. 1995. № 31. 3–9 августа.
174. Язык до Франкфурта доведет. А до Москвы? Маршруты Валерии Нарбиковой.— Общая газета. 1995, 7–13 сентября; *Заскок*.
175. Давно и неправда. Журнальная проза и наше сегодня.— Общая газета. 1995, 5–11 октября.
176. *Заскок*: 1. Четыре возраста русского модернизма; 2. Русская литература в 2017 году.— Знамя. 1995. № 10; *Заскок*.
177. Топор Сорокина. Кому он страшен и кому нет.— Общая газета 1995, 19–25 октября; *Заскок*.
178. Писателей пока больше, чем сюжетов. Пути журнальной прозы.— Общая газета. 1995, 26 октября — 1 ноября.
179. Игра по-крупному. Прозаики повышают ставки.— Общая газета, 30 ноября — 6 декабря.

180. Один Искандер. Плюс несколько попыток.— Общая газета. 1995, 21–27 декабря.
181. Спросите у Ахматовой. Как давать названия книгам.— Общая газета. 1996, 11 – 17 января.
182. На ослабленном нерве. О журнальной новеллистике — с пристрастием.— Общая газета, 25–31 января.
183. Убить человека. Ценность жизни на весах криминальной прозы.— Общая газета, 22–28 февраля.
184. Взрослая проза впадает в детство.— Общая газета. 1996, 29 февраля – 6 марта.
185. От героизма — к гедонизму. Поэзия как наслаждение.— Общая газета. 1996, 14–20 марта.
186. Нарциссы перед стужей. Журнальная проза о «себе любимом».— Общая газета, 28 марта – 3 апреля.
187. Незнание — сила? — Лит. газета. 1996, 10 апреля.
187. Я к смерти готов [о Р. Кирееве].— Общая газета. 1996, 18–24 апреля.
188. Я это знаю лучше всех. Журнальная проза первой свежести.— Общая газета. 1996. 25 апреля – 4 мая.
189. Виктор Соснора: портрет без фона.— Огонек. 1996. № 19. Май.
190. Как попасть в Софоклы. Весенний смотр журнальной прозы.— Общая газета. 1996. 23–29 мая.
191. Дожить до расцвета. Толстые журналы в неурожайное время.— Общая газета. 1996, 27 июня – 3 июля.
192. Existe-il un postmodernisme russe? — Esprit. № 7. Juillet 1996. Публикация на русском языке: Призрак без признаков.— Ex libris НГ. Книжное приложение к «Независимой газете». 1997. № 8, июнь.
193. «Высеку — прошу» [о литературной пародии].— Если. 1996. № 7.
194. Юрий Тынянов // Русская литература XX века. 11 кл. Учебник М., 1996; Изд. 5-е. 2000.
195. Опять двойка? [рец. на кн.: Паперный В. Культура Два].— Общая газета. 1996. 8–14 августа.
196. Как просто быть великим. Борис Пастернак глазами сына.— Общая газета. 1996, 5–11 сентября.
197. Над уровнем жизни. Журнальная проза между поэзией и правдой.— Общая газета. 1996, 17–23 октября.
198. Выбраться из литературщины.— Общая газета. 1996, 21–27 ноября.
199. Все может случиться. Антон Уткин заново открывает XIX век.— Общая газета. 1996, 11–18 декабря.
200. От серебряного века до... Ст. Куняева. Взгляд на русскую литературу со стороны.— Лит. газета. 1996, 18 декабря.
201. Критики о критике [Выступление на круглом столе].— Вопросы лит-ры. 1996. № 6. Ноябрь – декабрь.
202. Один на один с вечностью //Толстая Т. Любишь — не любишь. Рассказы. М., 1997.
203. Безошибочная ставка //Каверин В. Пурпурный палимпсест. М., 1997.

204. Лекарство от безмыслия [Рец. на кн.: Паскаль Б. Письма к провинциалу] — Лит. газета № 21. 28. 05. 97.
205. Айгисты.— Знамя. 1997. № 8.
206. Свободы не бывает слишком много. К спорам о поэзии Геннадия Айги.— Дружба народов. 1997. № 11.
207. Пресститутция. Стеб и вранье вместо литературной критики.— Лит. газета. 1997, 24 декабря.
208. Ноблесс оближ. О нашем речевом поведении.— Новый мир. 1998. № 1; *Роман с языком*.
209. Лучше бы их не было, но пусть их станет больше [Критики о литературных премиях].— Знамя. 1998. № 1.
210. Из века девятнадцатого — в век двадцать первый//Уткин А. Хоровод. Роман. М., 1998.
211. Необходимость Тынянова (рец. на кн.: Weinstein M. Tynianov ou la poétique de la relativité.— Новое лит. обозрение. 1998. № 29).
212. Деноминация. Литераторы в плену безымянного времени.— Знамя. 1998. № 7.
213. Бедный эрос. Неподъемная тема современной словесности.— Новый мир. 1998. № 11; *Роман с языком*.
214. Невозможность истории? Полемиические заметки.— Дружба народов. 1998. № 11. То же: La geste russe. Comme les Russes écrivent-ils l'histoire au XX<sup>e</sup> siècle? Aix-en-Provence, 2002.
215. Поэзия 100 % [о Геннадии Айги].— Лит. обозрение. 1998. № 5/6.
216. Четыре литературные конъюнктуры XX века.— Лит. обозрение. 1999. № 1. То же в переводе на французский яз.— La revue russe. 13. 1998.
217. Культурный эпилог столетия. Петербургской «Звезде» — 75 лет.— Лит. газета. 1999, 27 января.
218. Окуджава — Высоцкий — Галич. Проект исследования //Мир Высоцкого. Исследования и материалы. Вып. 3. Т. 1. М., 1999.
219. Один на один с читателем//Высоцкий В. С. Соч. в 2-х т. Екатеринбург, 1999.
220. Астроумие. Питерская смеховая культура глазами москвича// Сергей Довлатов: творчество, личность, судьба. СПб., 1999. То же: Довлатов С. Последняя книга. СПб., 2001.
221. Скандинавские встречи //Мир Высоцкого. Исследования и материалы. Вып. 3. Т. 2. М., 1999.
222. [Рец. на кн. ] Немзер А. Литературное сегодня.— Новый мир. 1999. № 2.
223. Стих первой свежести [рец. на кн.: Панов М. Тишина. Снег].— Знамя. 1999. № 3.
224. От графомана слышу! К истории одного ругательства.— Знамя. 1999. № 4.
225. Пародия замедленного действия.— Лит. газета. 1999. № 16. 21 апреля.
226. Обнуление.— Наша улица. 1999. № 1.
227. [Рец. на кн. ] Кравец В. Разговор о Хлебникове. Бирюков С. Теория и практика русского поэтического авангарда.— Новый мир. 1999. № 6.
228. Entre les mythes (Pouchkine).— Europe. № 842-843/Juin-Juillet 1999, Пуб-

- ликация на русском языке: Пушкин: двадцать два мифа о поэте.— *Время и мы*. № 143. 1999.
229. Мутант. Литературный пейзаж после нашествия Пелевина.— *Время и мы*. № 144. 1999.
230. Тихое бессмертие.— *Знамя*. 1999. № 8. То же: Мир прозы Юрия Трифонова. Екатеринбург, 2000.
231. Почему молчит интеллигенция? (Warum schweigt die «Intelligenzija»?).— *Tages-Anzeiger*. 9. October 1999.
232. Филологический роман. Старый новый жанр на исходе столетия.— *Новый мир*. 1999. № 10; *Роман с языком*.
233. Язык как орган остроумия [рец. на кн: Санников В. Русский язык в зеркале языковой игры].— *Знамя*. 1999. № 11.
234. Вершина еще впереди.— *Вагант*. 1999. № 10–12.
235. Попов и Смирнов.— *Звезда*. 1999. № 12.
236. [Рец. на кн.] Ничего смешного: Юмор, сатира, пародия, афоризм. Перев. с англ. М., 1999.— *Новый мир*. 2000. № 2.
237. Скукер: Неудача букеровского проекта в России.— *Время и мы*. № 147. 2000.
238. В санскрите текста: Поэтический язык Виктора Сосноры.— *Лит. газета*. № 11. 15–21 марта 2000.
239. Место Окуджавы в ряду русских поэтических классиков.— *Литература*. Еженедельное приложение к газете «Первое сентября». № 18/Май 2000. То же: Творчество Булата Окуджавы в контексте культуры XX века. М., 2001.
240. Поэтика восхищения [рец. на кн.: Руссова С. Н. Заболоцкий и А. Тарковский. Опыт сопоставления].— *Знамя*. 2000. № 6.
241. Невстреча с историей.— *Время и мы*. № 148. 2000. То же: L-критика. Ежегодник Академии русской современной словесности – 2000. М.: АРСС, 2000.
242. Мастера умного смеха // *Литературная пародия*. М.: ЭКСМО-пресс, 2000. [Антология сатиры и юмора России XX века. Т. 9].
- 243–249. Богомолов В. О. ; Высоцкий В. С. ; Каверин В. А. ; Мориц Ю. П. ; Попов В. Г. ; Соснора В. А. ; Тынянов Ю. Н. // *Русские писатели XX века. Энциклопедический словарь*. М., 2000.
250. [Рец. на кн.] Солдатенков П. Владимир Высоцкий // *Мир Высоцкого*. Исслед. и материалы. Вып. 4.— М.: ГКЦМ В. С. Высоцкого, 2000.
251. «Повести Белкина» и «Пиковая дама» в контексте мировой новеллистики: семантика сюжета и проблема интерпретации (Le Récits de Belkine et la Dame de pique dans le contexte mondial de l'art de la nouvelle: sémantique du sujet et problème de l'interprétation)// *L'universalité de Pouchkine*. Paris, 2000. Публикация на русском языке: Страницы истории русской литературы. К 70-летию В. И. Коровина. М., 2002.
252. [Рец. на кн.] Шкловский Е. Та страна. М., 2000.— *Новый мир*. 2000. № 12.
253. Бродский — Соснора — Кушнер. Академическое эссе // *Иосиф Бродский и мир*. СПб., 2000.

254. Скорость Владимира Высоцкого (La vitesse de Vladimir Vysotsky) // Modernités russes. № 2. Lyon, 2000.
255. Острая человеческая недостаточность [Русская поэзия в конце века].— Знамя. 2001. № 1.
256. Писатель Борис Эйхенбаум // Эйхенбаум Б. М. Мой современник. Маршрут в бессмертие. М., 2001.
257. Диапазон дарования. К 80-летию М. В. Панова.— Вопросы языкознания. 2001. № 1 (в соавторстве с Л. Н. Булатовой, Е. А. Земской и С. М. Кузьминой).
258. Две заметки о феномене М. В. П. 1. Панов-поэт; 2. Панов-эстетик // Жизнь языка. Сборник статей к 80-летию М. В. Панова. М., 2001.
259. Это песня не советская [Итоги советской культуры].— Знамя. 2001. № 4.
260. Nos habebit humus. Реквием по филологической поэзии.— Новый мир. 2001. № 6. То же: L-критика. Ежегодник Академии русской современной словесности. Вып. 2. М., 2001.
261. Повесть о настоящем Пастернаке [рец. на кн.: Н. Иванова. Борис Пастернак: участь и предназначение].— Дружба народов. 2001. № 6.
262. Двадцать лет без Высоцкого // Писатель. гл. Вып. 1. М., 2001.
263. Треугольник будет... Окуджава, Высоцкий, Галич в науке, критике и поэзии последних лет // Мир Высоцкого. Исследования и материалы. Вып. 5. М., 2001.
264. Настоящие поэты возвращаются // Галич. Проблемы поэтики и текстологии. М., 2001.
265. Больше чем поэт // Айги Г. Разговоры на расстоянии. М., 2001.
266. Авторская песня как поэзия сопротивления.— Vestnik (Baltimore, USA), vol. 14. 1. № 5 (290), February 28, 2002.
267. «Человек-артист» и давление времени. Два двойных портрета.— Нева. 2002. № 5.
268. Смерть Ивана Карамазова. Кризис антиутопического мышления на рубеже XX–XXI веков.— Vestnik (Baltimore, USA), vol. 14. 2. №16. August 7, 2002.
269. Песни и «перепесни». Окуджава и пародия.— Vestnik (Baltimore, USA), vol. 14. 2, № 17. August 21, 2002. То же: Окуджава. Проблемы поэтики и текстологии. М., 2002.
270. Он выполнил свой план [о В. Каверине].— Вопросы лит-ры. 2002. № 5. То же: «Бороться и искать, найти и не сдаваться!» К 100-летию со дня рождения В. Каверина. М., 2002.
271. Алексия: десять лет спустя.— Новый мир. 2002. № 10.
272. Raça avis (Виктор Куллэ).— Знамя. 2002. № 12.
273. Большое видится на расстоянии. Об авторе этой книги // Робель Л. Айги. М., 2003.
274. XX + 1. Поэт Александр Тимофеевский // Тимофеевский А. Опоздавший стрелок. М., 2003.
275. «В Союзе писателей не состоял...» (фрагменты творческой биографии) //

- Владимир Высоцкий. Антология сатиры и юмора России XX века. Том 22. М., 2003.
276. «Он был чистого слога слуга» ...»//Высоцкий В. Добро остается добром. М., Мол. гвардия, 2003.
277. Поэтика скандала — Литература. № 36. 23-30 сентября 2003.
278. Homo liberalis в чистом поле.— Знамя. 2004. № 6 [Либерализм: взгляд из литературы].
279. Юношеский роман [о В. Аксенове].— Новый очевидец. 2004. № 2.
280. Nomina sunt gloriosa. Имя автора — имя героя — произведения.— Вопросы лит-ры. 2004. № 6.
281. Словарь модных слов.— Новый очевидец. 2004. №№ 3–18. То же: Vestnik (Baltimore, USA). Vol. 17.1. №№ 8–9 (371–372). April 13, 27. 2005.
282. Ольга, или Драма избыточности//Новикова О. Четыре Пигмалиона. Романы. М., 2005.
283. Прозаик и драматург [Л. Петрушевская]//Факультет журналистики Московского государственного университета. М., 2005.
284. Кто последний? В. Сорокин, В. Ерофеев, А. Кабаков, В. Маканин, В. Пелевин и Т. Толстая как претенденты на создание итогового романа XX века// Памяти профессора В. П. Скобелева: проблемы поэтики и истории русской литературы XIX-XX веков: Международный сборник научных статей. Самара, изд-во «Самарский университет», 2005. То же: Modernités russes. 6. Lyon, 2005.
285. Непобедимый жанр //Эпиграмма. Антология сатиры и юмора России XX века. Том 41. М., 2005.
286. Мне скучно без...— Знамя. 2005. № 1 [Кризис филологии?].
287. Слово к айгистам.— Лик (Чебоксары). 2005. № 1.
288. Как пишется история [реп. на кн.: Богомолов Н. А. От Пушкина до Кибирова].— Новый мир. 2005. № 6.
289. Смена вех.— Знамя. № 6.
290. Счастливчик Окуджава. О мемуарной повести Андрея Крылова//Крылов А. Мои воспоминания о Мастере, или как я стал агентом КГБ.— М., Булат, 2005.
291. Айги Г. Н.— Большая российская энциклопедия. Т. 1. М., 2005.
292. Ахмадулина Б. А.— Большая российская энциклопедия. Т. 2. М., 2005.
293. Богомолов В. О.— Большая российская энциклопедия. Т. 2. М., 2005.
294. Расслабьтесь!.. И говорите с удовольствием! — Вечерняя Москва. 2005, 13 сентября [Роман с языком].
295. Извините, что я к вам обращаюсь... — Вечерняя Москва. 2005, 27 сентября [Роман с языком].
296. Материтесь пореже. И потише! — Вечерняя Москва. 2005, 11 октября [Роман с языком].
297. Хочу быть странным — Вечерняя Москва. 2005, 25 октября [Роман с языком].
298. Я все вопросы освещу сполна...— Вечерняя Москва. 2005, 8 ноября [Роман с языком].



299. Самые интимные слова — Вечерняя Москва. 2005, 29 ноября [Роман с языком].
300. Роман с языком в поэзии и науке [В. Хлебников, М. Панов, В. Григорьев].— Общественные науки и современность. 2005. № 6.
301. Нельзя ли помягче? — Вечерняя Москва. 2005, 6 декабря [Роман с языком].
302. Наш старый новый язык.— Вечерняя Москва. 2005, 27 декабря [Роман с языком].
303. Дверь, которая не выдержала смысловой нагрузки //Голос надежды: Новое о Булате Окуджаве. Вып. 3.— М.: Булат, 2006.
304. «Всё дал — кто песню дал». Дар и жертва в поэзии и в судьбах Булата Окуджавы, Владимира Высоцкого и Александра Галича//Голос надежды: Новое о Булате Окуджаве. Вып. 3.— М.: Булат, 2006. То же: Gabe und Opfer in der russischen Literatur und Kultur der Moderne. Hrsg. Rainer Grübel und Gun — Britt Kohler. Oldenburg, 2006.
305. Высоцкий Владимир Семенович // Избранные имена: Русские поэты XX в.— М.: Флинта: Наука, 2006.
306. Высоцкий В. С.— Большая российская энциклопедия. М., 2006. Т. 6.
307. Александр Иванов//Александр Иванов. Антология сатиры и юмора XX века. Т. 46. М., 2006.
308. У меня зазвонил телефон.— Вечерняя Москва. 2006, 10 января [Роман с языком].
309. Сохрани мою речь.— Вечерняя Москва. 2006, 10 января [Роман с языком].
310. Побойтесь Бога! — Вечерняя Москва. 2006, 15 февраля [Роман с языком].
311. Да здравствует женский род! — Вечерняя Москва. 2006, 1 марта [Роман с языком].
312. С чего начинается книга? — Вечерняя Москва. 2006, 14 марта [Роман с языком].
313. Синекдоха как метод [Рец. на кн.: Лекманов О. Русская литература XX века. Журнальные и газетные «ключи»].— Новый мир. 2006. № 3.
314. Школа одиночества (К 70-летию В. Сосноры).— Звезда. 2006, № 4.
315. Лишь чистым детям.— Вечерняя Москва. 2006, 6 апреля [Роман с языком].
316. Обыватель, чиновник, гражданин.— Вечерняя Москва. 2006, 27 апреля [Роман с языком].
317. «Россиянин» или «нерусский»? — Вечерняя Москва. 2006, 10 мая [Роман с языком].
318. Крылатые слова должны летать.— Вечерняя Москва. 2006, 23 мая [Роман с языком].
319. Русский и его соседи.— Вечерняя Москва. 2006, 8 июня [Роман с языком].
320. Милая «Незнаю!».— Вечерняя Москва. 2006, 22 июня [Роман с языком].
321. Пишите письма! — Вечерняя Москва. 2006, 6 июля [Роман с языком].
322. Новые слова получают нечаянно.— Вечерняя Москва. 2006, 20 июля [Роман с языком].
323. Тут нужна запятая, или Уважайте традицию! — Вечерняя Москва. 2006, 3 августа [Роман с языком].

324. «Свой» на чужом месте.— Вечерняя Москва, 2006, 17 августа [Роман с языком].
325. «Прикольно» или «качественно»? — Вечерняя Москва, 2006, 31 августа [Роман с языком].
326. Журналисты, вперед! — Вечерняя Москва, 2006, 14 сентября [Роман с языком].
327. Благородный, богемный, плебейский... — Вечерняя Москва, 2006, 28 сентября [Роман с языком].
328. Как велит простая учтивость.— Вечерняя Москва, 2006, 12 октября [Роман с языком].
329. Пол и секс.— Вечерняя Москва, 2006, 26 октября [Роман с языком].
330. Как нас теперь называть.— Вечерняя Москва, 2006, 9 ноября [Роман с языком].
331. Плюс ёфикация? — Вечерняя Москва, 2006, 23 ноября [Роман с языком].
332. Привет из Орфографополя! — Вечерняя Москва, 2006, 7 декабря [Роман с языком].
333. Наши шиболеты.— Вечерняя Москва, 2006, 21 декабря [Роман с языком].
334. Личность (М. В. Панов — ученый, педагог, поэт).— Общественные науки и современность. 2006, № 6.
335. Панов М. В. Язык его произведений //Энциклопедический словарь юного лингвиста. М., 2006.
336. Если Буш оказался вдруг... 2006-й глазами Владимира Высоцкого.— Вечерняя Москва. 2006, 28 декабря.
337. Будущее наступило [Рец. на кн.: Старкина С. Велимир Хлебников. Король времени. Биография; Григорьев В. Велимир Хлебников в четырехмерном пространстве языка].— Новый мир. 2007. № 1.
338. Мечта о русофонии.— Вечерняя Москва. 2007, 18 января [Роман с языком].
339. Ну, полный абзац! — Вечерняя Москва. 2007, 1 февраля [Роман с языком].
340. Тренди-бренди.— Вечерняя Москва, 2007. 15 февраля [Роман с языком].
341. Кое-что о «некотором хамстве».— Вечерняя Москва. 2007, 1 марта [Роман с языком].
342. Ветер западный, синый.— Вечерняя Москва. 2007, 15 марта [Роман с языком].
343. По какому вопросу плачешь? — Вечерняя Москва. 2007, 29 марта [Роман с языком].
344. О дамах и тетках.— Вечерняя Москва. 2007, 12 апреля [Роман с языком].
345. Верлибр Серебряного века.— Modernités russes. 7. Lyon, 2007.

#### **IV. СТАТЬИ И ЭССЕ, НАПИСАННЫЕ В СОАВТОРСТВЕ С ОЛЬГой НОВИКОВОЙ**

1. [Рец. на кн. ] Криштоф Е. Соратники.— Детская лит.-ра. 1976. № 1.
2. [Рец. на кн. ] Собеседник.— Детская лит.-ра. 1976. № 2.

3. Живая карта мира.— Детская лит-ра. 1976. № 8.
4. Честная игра [о Виктории Токаревой].— Лит. обозрение. 1979. № 11; *Диалог*.
5. Поиски оптимизма [о Валерии Попове].— Лит. обозрение. 1980. № 7; *Диалог*.
6. Чистый звук [об Анатолии Жигулине].— Новый мир. 1982. № 3; *Диалог*.
7. Свойства страсти. Театральное литературоведение Романа Виктюка.— Лит. обозрение. 1982. № 3; *Диалог*.
8. Ресурсы театральности.— Театр. 1982. № 5; *Диалог*.
9. Мир плюс мир [о В. Каверине].— Детская лит-ра. 1984. № 6.
10. Единого слова ради...— Лит. газета. 1984, 15 августа.
11. В мире простых истин [о В. Каверине].— Новый мир. 1985. № 3.
12. Режиссура сюжета и стиля (Театр Леонида Зорина).— *Диалог*.
13. Третьего не дано //Каверин В. Косой дождь. М., 1988.
14. Зависть. Перечитывая Валентина Катаева.— Новый мир. 1997. № 1.
15. Не хотим жить по понятиям.— Лит. газета. 2005, 27 июля.
16. Имидж вместо мессиджа.— Лит. газета. 2005, 14 сентября.
17. Но сейчас идет другая драма.— *Ex libris* — Независимая газета. 2005, 21 сентября.
18. Пятая власть.— *Известия*. 2005, 13 октября.
19. Одиннадцатая заповедь. Не предавайте культуру. 2005, 27 октября.
20. Жюри. Маленькая трагедия элитарной литературы. *Ex libris* — Независимая газета. 2005, 24 ноября.
21. Very dangerous! — *Известия*. 2005, 29 ноября [Продолжаем дискуссию о будущем либерализма и демократического движения в России].
22. Никакие. На авансцене — литературный середняк.— Лит. газета. 2005, 30 ноября.
23. Село Тусовка и его обитатели.— *Ex libris* — Независимая газета. 2005, 8 декабря.
24. Брежневеев. *Ex libris* — Независимая газета. 2005, 22 декабря.
25. От Бенгальского до Булгакова.— Лит. газета. 2006, 25 января.
26. Чей ты наследник.— *Ex Libris* — Независимая газета. 2006, 2 февраля.
27. Писульки в ящике.— *Ex Libris* — Независимая газета. 2006, 11 мая.
28. Одинок ли ты? — *Ex Libris* — Независимая газета. 2006, 11 мая.
29. Виновен автор.— *Звезда*. 2006. № 7 [Дневник двух писателей].
30. Телевидение забрежневело.— Новая газета. 2006, 10 августа.
31. Об эстетической совести.— *Звезда*. 2006. № 9 [Дневник двух писателей].
32. Лихадемик.— *Звезда*. 2006. № 11 [Дневник двух писателей].
33. Филипп Киркоров и Дмитрий Быков, или Феноменология вторичности. Table-talk.— *Звезда*. 2007. № 1 [Дневник двух писателей].
34. Сладострастье потеснило сердечность. Или нет? — *Звезда*. 2007. № 3 [Дневник двух писателей].
35. Черубина де Собчак. Трэш на службе тоталитаризма.— *Звезда*. 2007. № 5 [Дневник двух писателей].

## V. ПРОЗА (ЖУРНАЛЬНЫЕ ПУБЛИКАЦИИ)

1. Сентиментальный дискурс. Роман с языком.— Звезда. 2000. №№ 7-8.
2. Высоцкий. Главы из книги.— Новый мир. 2001. №№ 11–12. 2002. № 1.
3. Типичный Петров. Любовное чтение.— Новый мир. 2005. №№ 1–2.

## VI. ПАРОДИИ

1. Классики под прищелом [пародии на пародистов].— Вопросы лит-ры. 1977. № 2.
2. Из цикла «В критическом лесу». Да ну вас! [на Л. Аннинского]. Разные шапочки [на В. Турбина]. Без тепла, без добра [на И. Золотусского].— Лит. газета. 1981, 19 августа.  
То же: Взгляд. Критика. Полемика. Публикации. М., 1988.  
То же: Советская литературная пародия, В 2-х кн. Кн. 2-я. М., 1988.  
То же: *Заскок*.
3. «Классика вьюги свистит по утрам у фрамуги...» [на Ю. Мориц].— Лит. газета. 1982, 27 января.  
То же: *Заскок*.  
То же: Литературная пародия. Антология сатиры и юмора XX века. Том 9. М., 2000.
4. Новогоднее нравоучение [на Э. Асадова].— Лит. Россия. 1983, 1 января.
5. Из цикла «В критическом лесу». Литературные аппетиты [на Ю. Тынянова]. Не о себе [на В. Шкловского].— Лит. газета. 1984, 4 апреля.  
То же: Взгляд.  
То же: Советская литературная пародия.  
«Не о себе» — также в кн.: Литературная пародия.
6. Пародия на пародиста [на А. Иванова].— Лит. газета. 1984, 5 сентября.
7. Из цикла «В критическом лесу». Оценки по поведению [на Ю. Лотмана]. Ответственность диалога [на М. Бахтина].— Лит. газета. 1985, 18 сентября.  
То же: Взгляд. Критика. Полемика. Публикации. М., 1988.  
То же: Советская литературная пародия, В 2-х кн. Кн. 2-я. М., 1988.  
То же: *Заскок*.  
«Оценки по поведению» также в кн.: Литературная пародия.
8. Из цикла «В критическом лесу». Красная Шапочка перед лицом времени, или Серый Волк на rendez-vous [на И. Дедкова]. Прекрасная шапочка [на С. Чуприна].— Взгляд. Критика. Полемика. Публикации. М., 1988.  
То же: *Заскок*.
9. Те еще годы [на А. Рыбакова].— Лит. газета. 1989, 3 мая.  
То же: С разных точек зрения: «Дети Арбата» Анатолия Рыбакова. М., 1990.  
То же: *Заскок*.  
То же: Литературная пародия.
10. На фоне эпохи [на В. Токареву].— Лит. газета. 1989, 5 июля.

То же: *Заскок*.

То же: Литературная пародия.

11. К вопросу об адресате одной пушкинской эпиграммы.— Синтаксис. 1990. № 27.
12. Вблизи престола [на мемуары Е. Лигачева].— Демократическая Россия. 1991, 22 марта.  
То же: Юность. 1993. № 8.  
То же: *Заскок*.
13. Букериада [на Л. Петрушевскую, Ф. Горенштейна, В. Маканина, А. Иванченко, В. Сорокина, М. Харитонову].— Независимая газета. 1992, 28 ноября.  
Пародии на Л. Петрушевскую, Ф. Горенштейна, В. Маканина, В. Сорокина — также в кн.: Литературная пародия.
14. Мой первый юбилей [на В. Попова].— *Заскок*.

## VII. ИНТЕРВЬЮ

1. Как трудно быть веселым.— Независимая газета. 1992, 25 января. Беседовала Ольга Тимофеева.
2. Не надо за мной! — Собеседник. 1992. № 7, февраль. Беседовал Дмитрий Быков.
3. Я мечтаю о том, что появится после постмодернизма.— Гуманитарный фонд. 1993. № 4. Беседовала Мария Максимова.
4. И вновь ничья в пользу правых.— Век. 1993, 26 февраля — 4 марта. Беседовала Мария Максимова.
5. Колоссы на глиняных ногах.— Президент. 1994, 6-8 апреля. Беседовала Мария Максимова.
6. 100 лет назад в России рождались гении.— Российские вести, 1994, 22 октября. Беседовала Татьяна Семашко.
7. «Война и мир» на двадцати страницах.— Лит. газета, 1996, 28 августа. Беседовал Валентин Сучков.
8. Пелевина не предлагать.— Вечерняя Москва. 1997, 27 ноября — 3 декабря. Беседовала Ольга Широкова.
9. Я никогда не напишу роман о современном интеллигенте.— Культура. 2001, 28 июня — 4 июля. Беседовала Анна Мартовичская.
10. Высоцкий — абсолютно элитарный поэт.— Книжное обозрение. 2002, 25 сентября. Беседовал Андрей Мирошкин.
11. Молодой прозаик N.— Лит. газета. 2002, 20–26 ноября. Беседовала Ольга Рычкова.
12. Маяковский сегодня актуален эстетически и человечески.— Известия. 2003, 19 июля. Беседовала Юлия Рахаева.
13. Вдарьте по мячику.— Ex libris НГ. 2004, 14 марта. Беседовал Сергей Шаргунов.
14. Вы говорите, в России кризис чтения? — Вечерняя Москва. 2005, 10 августа. Беседовала Юлия Рахаева.

15. Новый век переписет биографии классиков.— Лекарство от алексии.— Студенческий меридиан, 2005. № 9–10. Беседовала Наталья Емельянова.
16. Высоцкий не нуждается в поклонении.— Правда. ру. 2007, 25 января.— <http://www.pravda.ru/culture/literature/rusliterature/25-01-2007>. Беседовал Игорь Буккер.

ДЛЯ ЗАМЕТОК

ДЛЯ ЗАМЕТОК



Гуманитарный клуб INTRADA

Заказы на книги направлять по e-mail:

[intrada-books@yandex.ru](mailto:intrada-books@yandex.ru)

Сайт:

<http://www.intrada-books.ru>

Сдано в набор 01.02.2007.

Подписано в печать 01.04 2007.

Формат 60х90/16. Гарнитура «Петербург»

Тираж 500 экз. Заказ № 147.

Отпечатано в ЗАО «Гриф и К»

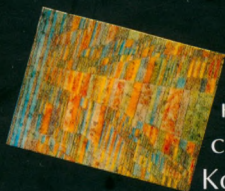
г. Тула, ул. Октябрьская, 81а



Владимир Новиков (р. 1948, Омск) — литературовед, критик, доктор филологических наук, автор книг о В. Каверине (в соавторстве с О. Новиковой), о Ю. Тынянове (в соавторстве с В. Кавериним), о Высоцком, о литературной пародии, сборников статей «Диалог» и «Заскок», первого в России «Словаря модных слов». Как

прозаик дебютировал в 2000 году, опубликовав экспериментальный «Роман с языком». Вместе с Ольгой Новиковой ведет «Дневник двух писателей» в журнале «Звезда».

Профессор факультета журналистики МГУ. Преподавал в университетах Германии, Франции, Швейцарии, в новгородском и омском университетах. Читал лекции о русской литературе в Австрии, Англии, Норвегии, Швеции, США.



Вступить с литературой в любовный роман — вот к чему зовет нас автор этой книги, «как живой с живыми говоря» — с Пушкиным, Козьмой Прутковым, Хлебниковым, Тыняновым, Шкловским, Окуджавой, Высоцким. У Вл. Новикова только один враг — скука, которую он постоянно разоблачает и вышучивает, стараясь при этом найти и поддержать живое в современной поэзии и прозе.

