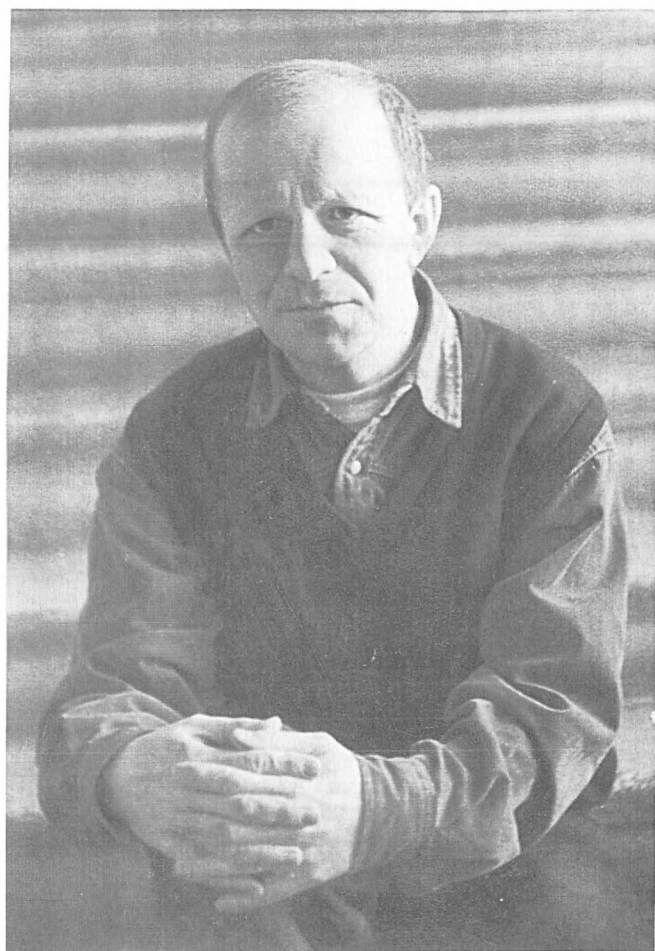


Вл.Новиков ЗУСКОК

Вл.Новиков

ЗУСКОК





Вл.Новиков

ЗУСКОК

Я иной раз думаю: неужели наша наука — теория литературы и эстетики — не может быть достаточно простой и пригодной для того, чтобы дать простым людям (писателям, практическим критикам, журналистам, читателям) более или менее отчетливое представление о том, что творилось в русской литературе на протяжении уходящего столетия и по каким законам творилось. Кого считать реалистами, кого нет? Реализм социалистический вроде оказался фикцией, а какой же реализм был тогда на самом деле? Кто такие все эти авангардисты, модернисты, постмодернисты, с чем их едят те чудаки, которые находят такую духовную пищу съедобной?

Вл. Новиков

Вл.Новиков

ЗУСКОК

эссе, пародии,
размышления критика



«Книжный сад»
Москва 1997

ББК 83.3Р
Н73

Художник Галина Ваншенкина

Новиков В.И.

Н73 Заскок: эссе, пародии, размышления критика. 1986–1997. — М.: Издательство «Книжный сад», 1997. — 416 с.

Вл. Новиков остро чувствует пульс современной русской литературы и одновременно сам является ее творцом, ибо критика — составная, неотъемлемая часть нашей словесности. В книгу вошли все наиболее значительные работы мастера представляющие его как одну из самых ярких фигур критического цеха. Глубина мысли сочетается с парадоксальностью, сарказмом, иронией, придающим произведениям Вл. Новикова ту живительную тягу, которой так не хватает многим «филологически-академическим текстам» ученых от литературы.

ББК 83. 3Р

ISBN 5–85676–042–5

© Вл. Новиков, 1997

© Г. Ваншенкина, оформление, 1997

ЧИТАТЕЛЯМ

В этой книге есть три заветных слова, три авторских пароля.

АЛЕКСИЯ — медицинский термин, означающий потерю способности читать. Я использовал его в переносном смысле — как метку новой культурной ситуации, когда в нашем обществе снизился интерес к художественной литературе, в особенности к современной отечественной словесности. Цикл статей «Алексия» был впервые опубликован в «Независимой газете» в 1992 году. С тех пор эпидемия алексии охватила не только читателей, но и писателей, не очень склонных знакомиться с произведениями друг друга, и даже профессиональных критиков и литературоведов. Диагноз остается в силе, более того — «ширится, растет заболевание»...

РУСОФОНИЯ — слово, придуманное мной по аналогии с «франкофонией» и впервые обнаруженное на страницах парижского «Синтаксиса». Как звучит русское слово на просторах Отечества и за его пределами? Как мы понимаем мир и как мир понимает нас? Куда заведет нас родной язык в грядущем столетии?

ТЕРЦОВКА — также авторский неологизм, намекающий на Абрама Терца (Андрея Синявского), мастера эстетической гиперболы. Терцовка — это разговор крутой, решительный, без дураков. Это взгляд на нагое тело текста, без покровов и одежек, без косметики и бижутерии сложившихся репутаций и оценок. Первая публикация цикла «Три стакана терцовки» в журнале «Столица» сопровождалась редакционным предупреждением о том, что «людям нервным, мрачным и глупым чтение не рекомендуется», что кроме терцовки существует множество более слабых, а то и совсем безалкогольных напитков. Если же говорить без шуток, то я верю в возможность объективных эстетических критериев: «Есть ценностей незыблемая скала...», как сказано у Мандельштама. Однако обрести эту беспор-

ную для всех шкалу ценностей можно только на основе свободного, пусть даже рискованного обмена личностно-субъективными оценками и вкусовыми ощущениями. Внутренняя цель терцовки как жанра — через преувеличение к истине.

Пароль «Алексия — русофония — терцовка» действителен также для разделов «PERSONALIA», где собраны портреты разных литераторов (размещенные по хронологии их рождения), и «СТРАТЕГИЯ», где представлены проблемно-программные статьи. Пародию я считаю полноправным жанром литературной критики, поэтому пародии в данной книге не загнаны в специальную резервацию, а живут рядом с другими статьями. При этом сохранено единство пародийных циклов «Букериада» и «В критическом лесу».

В книгу вошла лишь часть статей, опубликованных мной в периодической печати за десять лет. При отборе я отдавал предпочтение коротким статьям перед длинными, злободневно-критическим перед академическими, веселым перед серьезными. Более полный перечень публикаций этого десятилетия содержится в прилагаемой к книге «Автобиблиографии».

АЛЕКСИЯ



АЛЕКСИЯ

ЗАПИСКИ БЫВШЕГО ЧИТАТЕЛЯ

Свою профессию я выбрал в те баснословные года, когда килограмм «Арабики» стоил четыре с полтиной, килограмм «Рокфора» — два семьдесят, причем за те же два семьдесят в Столешниковом можно было купить собрание сочинений А. И. Герцена в девяти томах.

Отношения с будущим были самые теплые. Чашка крепкого кофе, казалось, обеспечена пожизненно, как и кусочек «Рокфора», на который сограждане не посягали («Да вы его кушать не будете», — предупреждали продавщицы). В столешниковских «буках» можно было гурманствовать до бесконечности, очереди стояли только у соседнего ювелирного, где выдача золотых колец в одни руки лимитировалась. «Вот ведь бедняги», — думал я об одержимых вещизмом москвичих и гостях столицы, втайне упиваясь сознанием своего превосходства. Приятно, что потребности мои минимальны, а работа на всю жизнь — читать книжечки для собственного же удовольствия.

Миновала четверть века. Уже прочитан Герцен, килограмм кофе эквивалентен авторскому гонорару за печатный лист, сыры эмигрировали в Париж, а стопка литературных журналов на столе, увы, не шевелит во мне отрадного мечтания. Чтение из праздника, который всегда с тобой, превратилось в черную подневольную работу. Иной раз не пересилить себя, это уже почти болезнь — алексия.

Ну а коли болезнь, надобно в ней разобраться, составить, так сказать, анамнез морби. Предполагаю, что не я один сегодня этим недугом охвачен. Посмотрим на дело в принципе. Как функционирует древней-

шая система «писатель — читатель», чем она поддерживается и от чего изнашивается?

Я, читатель, вкладываю свою душу, свой ум в работу над текстом. Даже самое легкое чтение требует энергетических затрат. Окупятся ли они? Получу ли я ответный заряд? Кому хочется свое последнее тепло отдавать на обогрев пустой, холодной книги? Дорожают энерго-ресурсы, и чтение все чаще становится нерентабельным занятием.

Нет, встречаются еще, конечно, отдельные неутомимые книгочеи. В лавке на Кузнецком встретился мне А. Немзер. О чем беседуют два человека, не видевшиеся полгода? Естественно, о Солженицыне.

— Я,— говорит,— в отличие от вас «Красное колесо» полностью прочел и поэтому...

— Да,— отвечаю,— уверен, что в восемнадцатом дополнении к «Теленку» будет отмечено: «А теперь пришла пора назвать поименно тех немногих безуклончивых и вглядчивых чтецов, что отважно сладили со всеми бессчетными узлами...» И далее жирным шрифтом: «Андрей Немзер...»

Усаживаю себя за стол. Читай, сволочь, читай! Вот тебе новый номер «Нового мира», сменившего былую голубизну обложки на пронзительно-лиловый «вырви глаз». Выбери что-нибудь покороче, например, «В трезвом уме» Николая Кононова с подзаголовком «короткий роман». Всего-то двадцать девять страниц. Помолимся — и в путь!

Путь нелегкий, болотистый. Какой там короткий роман! Это длинная статья. И язык громоздкий, статейный: «И это чувство, не осознанное тогда, чувство жестокой ревнивой нежности к миру, чувство неоспоримого права на все предметы, все имена, хотя бы предметов, на неосязаемые, но желанные вещи и вообще на все мыслимые проекции бытия...»

Подозреваю, что за этим малопонятным словесным месивом таится элементарная пустота. Но надо дочитывать. Чтобы подзарядиться энергией, решаю за каждую страницу Кононова премировать себя страницей из дорогой Агафьюшки: «At half past ten on the following morning the melanchoy M. Fournier walked into Poirot's sitting-room and shook the little Belgian warmly by the hand...»

Вот где все понятно! Стремительное движение фа-

булы, живые характеры. Язык легкий и вместе с тем гибко-ироничный. Ни за что не соглашусь с тем, кто считает это второсортным чтивом по сравнению с «интеллектуальной» прозой. Не верю, что Агата Кристи менее интеллектуальна, чем, к примеру, Айтматов или Гранин.

Но хорошего понемногу, пора опять в Кононова погружаться: «И понурые признаки скандала, которому пришлось вчера свидетельствовать, потащились друг за другом, как пункты доказательства идиотической теоремы по стереометрии, непониманию коих Тёмой тоже пришлось раздраженно свидетельствовать; да, если он с таким усердием... Ну, слава Богу, у него есть еще один год... Вообще-то его надо освидетельствовать...»

Да, как пчелы в улье опустелом... И не сказать, чтобы все это сложно было. Ибо не сложено в целое, слова мешают друг другу, рассыпаются в разные стороны. Ни звуковая их оболочка не освоена, ни внутренняя форма. Автор вроде бы нигде не «подставляется», истинные его мысли и чувства надежно скрыты под тройным слоем словесной косметики. Очень защищенное письмо. Только вот от кого?

При всем том Кононов пишет «как надо». Кому? Конечно, не читателю — Боже упаси! Так надо редакторам, таков сегодняшний усредненный стилевой канон, такова сегодняшняя журнальная конъюнктура. Редакторы не могут работать без шаблона. Раньше шаблон задавался цензурой, теперь он диктуется стилевой инерцией. В данном случае это ориентация на ироничную рефлексивность Битова плюс прихотливую двухголосую интонацию Петрушевской плюс подчеркнутую метафоричность Татьяны Толстой. Минус все живое, что было у предшественников.

Между тем редакторы умирающих толстых журналов повсюду просят прозы — человеческой, читабельной. Дескать, где бы нам найти сюжетный роман, лучше всего про любовь, без чернухи, без порнухи, без философских раздумий о судьбах России и всего человечества.

Эк хватились! Да между нормальной прозой и читателем есть лишь одна преграда — трудовые коллективы журналов и издательств. Бессмертный герой Фазиля Искандера точно определил суть вашей профес-

сии: «присматривающий за пишущими». И понять живого читателя вы, дорогие мои, сможете только тогда, когда выйдете на пенсию или на пособие по безработице. Уж извините за прямоту.

А культура вовсе не погибнет без армии редакторов. Формируется новая модель литературного работника, настоящего посредника между писателями и читателями. В «Литгазете» промеж непроходимого занудства — любопытнейшая беседа с живущим в Париже Дмитрием Савицким, талантливым прозаиком и по совместительству — высококвалифицированным литагентом. Деловито и вместе с тем достойно говорит он о «рыночных» материях, трезво взвешивая успехи свои и чужие. Да, литературе негоже идти на поводу у потребителя. Но, может быть, читатель где-то кое в чем порой бывает прав?

«Он профессионально скучен», — услышал я недавно по адресу одного фаворита толстых прогрессивных журналов. Да, скука, как ни странно, стала условием профессионализма. Конечно, все мы помним пушкинские слова о пользе иных скучных книг, но проза прозрачная и простая тоже ведь имеет некоторое право на существование — см. «Повести Белкина», «Капитанскую дочку».

Я сам ценю замысловатость, готов разбираться в любой зауми — была бы она только динамична и естественна. Готов состоять в отнюдь не массовой группе читателей Саши Соколова. Да, это *für wenige*, для немногих — и я из их числа. Люблю и вещи покруче — скажем, самый смелый журналам и издательствам пока слабó его опубликовать. «День Зверя» написан на особом языке, даже бытовые слова трансформированы: «рубль» переделан в «брюаль», а уж грамматика, синтаксис... Но Саша Соколов, Соснора — это «неподражательная странность», а Кононов (ура! дочитал наконец) — странность подражательная, и таких сейчас — хоть пруд пруди.

Формируется тип литературной среднятины с некоторыми «понурыми признаками» модернизма, складывается своего рода соцмодернизм. Он неинтересен читателю элитарному, который сразу же изрекает свое «дежа вю», несъедобен соцмодернизм и для читателя массового. В печать пробивается он при посредстве

железных локтей и при поддержке крепко слаженной тусовки. Примем это направление как факт литературного процесса и... продолжим поиски чего бы почитать.

Почему никак не получается обустроить Россию? Трагически не хватает «среднего класса», который мог бы накормить, одеть, вымыть и вылечить страну. Гениальные одиночки есть у нас во всех профессиональных разрядах. А что сказать о наших среднестатистических инженерах, слесарях, санитарках?

А как у нас со средним писателем? На эту роль никто не согласен. Каждый хочет быть либо Львом Толстым, либо никем. Однако, став никем, рукописей не жгут и от издания не отказываются. Да, в целом мире нет такого Достоевского. Но в целом мире нет и собраний сочинений авторов уровня Ан. Иванова и П. Проскурина: в цивилизованной стране они смогли бы издать от силы сотню экземпляров за собственный счет.

Какой должна быть средняя литература? Странный вопрос, но попробуем над ним задуматься.

И всегда ли ожидания нормального читателя противоречат высшим устремлениям литературы, ее гамбургскому счету?

СТРАНА КОММЕНТАТОРОВ

НЕ БУМАЖНЫЕ ДЕСТИ, А ВЕСТИ СПАСАЮТ ЛЮДЕЙ

Что там книги, журналы — на газету уже сил не хватает! Взгляд рассеянно блуждает по бумажному полю в поисках того, что сможет не обрадовать даже — просто задеть за живое. Когда-то мы мечтали прочесть в прессе: нет больше советской власти, КПСС распущена... Оказалось, и этого мало. Впрочем, я не уверен, что наивные наши мечты полностью сбылись.

Море комментариев. Все в этой стране комментаторы — от бывшего президента до грудного младенца. Что ж, нужен, до зарезу необходим был нам этот «большой разговор» (с «г» фрикативным, конечно!), а теперь как-то не речей хочется, а информации.

«Информация» — сухое нерусское слово. Знаменитый пушкинист Сергей Михайлович Бонди однажды спросил академика Колмогорова, пытавшегося приме-

нить к поэзии математическую теорию информации: «А если я вам, простите, по морде дам, это тоже будет информация?» Попробую, как солженицынский персонаж Сологдин, расчлнить это словечко и по частям перевести на родной язык. Получается то «оповещение», то «воображение». Ближе всего, пожалуй,— «весть».

Как сказано у Мандельштама, «не бумажные дести, а вести спасают людей». Говоря же прозаически, всех газет не купишь и уж тем более не прочтешь, поэтому мы включаем телевизор и слушаем «Вести» в исполнении ведущего с невероятно литературной фамилией.

Что ведаем о жизни сегодняшней? Чуем ли под собою страну? Мы не задумывались прежде о нравственном смысле осведомленности, информированности. «Я маленькая девочка, играю и пою. Я Сталина не видела, но я его люблю». Потом разлюбили и Сталина, и Ленина. Хотя и не видели их и не ведали и убеждения свои основывали не на фактах, а на чужих мнениях.

До сих пор ведь большинство из нас считает, что бывают взгляды правильные и неправильные. А на самом-то деле они бывают либо поверхностно-подражательные (как у тех, кто год с небольшим назад проголосовал на референдуме за «обновленный Союз», кто в течение года разжаловал Ленина в душе своей из светочей в негодяи), либо компетентные, то есть основанные на знании и на опыте, подкрепленные трудом, личным риском и судьбой. «Experto credite»,— говорил у Вергилия Диомед. «(Поверьте опытному). Не «хорошему» человеку, не «нашему», а человеку знающему, информированному, эксперту верьте!

А кому верим мы? «Историку» и «писателю» Рою Медведеву с его компилятивными опусами, настроенными обывательским языком? Почтенному Д. Волконову, чья монография о Сталине успела за пару лет безнадежно устареть? А ведь из его рук мы готовимся и «последнюю правду» о Ленине принять.

Безработица грозит сегодня многим, особенно инженерам военно-промышленного комплекса и человеческих душ. Народ готов без малейшего сожаления проводить в последний путь угасающий Союз писателей. Что ж, поделом и по делам. Союз, скрепленный правом писать плохо, не принявший в свои ряды Мандельштама и Цветаеву, изгнавший — помните кого,

не буду повторяться, — союз этот должен рухнуть. Его члены, партийные и беспартийные, ортодоксы и фронтеры, таланты и бездари, в уравнительном порядке состояли на содержании у партии. От булыжника, пущенного августовским днем в стеклянную вывеску серого дома на Старой площади, пошел поминальный звон по государственной литературе.

Что делать? Может быть, перейти на содержание к читателю? Ведь заклеянный «литератором» (как он сам себя называл) Лениным принцип «писатель пописывает, читатель почитывает», в общем соответствует и рыночной структуре, и простому здравому смыслу. Лично я в отличие от моего «коллеги» Ленина ничего не имею против того, чтобы меня «почитывали». Возьми нас, читатель!

А он берет очень немногих, ну просто по пальцам перечесть. Тех же, кого мы в своем кругу называем средними писателями, читатель считает просто никакими. Он их не читал и читать не будет никогда. Почему?

Потому что наш писатель средней пушистости не привык знать свое среднее место. То есть писать нормальную, сюжетно организованную, психологически мотивированную, насыщенную жизненной информацией прозу. Его интенции гораздо выше среднего уровня (быть пророком, учителем жизни либо раскрывать все богатство своего внутреннего мира и бесконечно рефлексировать), а потенции — гораздо ниже (нищета фабулы, неумение нарисовать сколько-нибудь «похожие» характеры, композиционный бардак под видом свободного повествования и претенциозно дохлый язык).

Наш средний писатель неприятен не столько эстетически, сколько человечески. Неинтересный тип, к тому же совершенно не интересующийся другими людьми. Эдакий самопуп. Ему просто нечего нам рассказать, поведать: если что и было, то выплеснулось давным-давно в первой же книжке. А осмелевший читатель, не находя в бумажных дестях никакой информации, рассуждает, как Шиллер в вольном переводе Лермонтова: «Делись со мною тем, что знаешь, и благодарен буду я. Но ты мне душу предлагаешь: на кой мне черт душа твоя!..»

Давно еще наткнулся я ненароком в алфавитном

каталоге Ленинской библиотеки на десяток карточек с одним и тем же названием: «Консервирование продуктов в домашних условиях». Автора, конечно, не запомнил и так еще подумал неодобрительно: «Тоже ведь книга. И как переиздается!»

Сегодня мы спустились на землю и поняли, что наличие продуктов в домашних условиях — дело нештучное. В отсталой и полуголодной стране книга о консервировании (по-русски — сохранении, и не только продуктов, но и жизни) выходит на первый план. А «тоже книга» — это как раз наша беллетристика. Сидя в метро, осторожно запускаю глазенапы в книжки, что держат в руках пассажиры справа и слева: приникают все больше к текстам утилитарным — о массаже, о травах лечебных. Сверх того разве что детективы, а детектив — тоже информация, хотя и квази, к тому же прививка от стрессовых реакций: только после десятка игрушечных убийств можно безболезненно прочесть цену сливочного масла.

«Не хлебом единым!» — надменно возражает мне участник писательского собрания в ЦДЛ. Верно, конечно, но тогда уж доберемся до конца цитаты. А во Второзаконии «хлебу» противопоставлено «слово, исходящее из уст Господа», но отнюдь не скучные повести и романы.

Так, может, вообще обойдемся без литературы современной и будем классикой питаться? Недавно в день очередных похорон Пушкина ведущая «Новостей» предложила: давайте сейчас телевизоры выключим и Александра Сергеевича почитаем!

Счастливая! А что делать тому, кто все пушкинские стихи носит в себе, помня их наизусть или очень близко к тексту? Да и прозу того же Федора Михайловича доколе будем эксплуатировать?

Все больше и больше удручают попытки подменить классикой нашу собственную жизнь — и наоборот. Неужели бесценные шедевры писались для того только, чтоб наш маразм предсказать? Соединяют интерпретаторы классику с эпохой социализма, а в результате этой химической реакции получаются две-три крупинки соли и очень много воды — когда на полтыщи страниц доказывается, что «бесы» — это Ленин, Сталин и Троцкий.

Да пророчество, понимаемое как прогностика,—

это не высшая, а низшая функция литературы. Стоит ли статуей Венеры пользоваться как вешалкой для современного пиджака?

А есть вещи, к которым само слово «перечитывать» неприменимо. Скажем, «Четвертая проза», каждая буква которой при первой же встрече вырезается на читательском сердце. Теперь этот кровоточащий текст предстал в советском двухтомнике. «Читать» не стану, только в комментариях по профессиональной привычке загляну. Поясняют, что «*Nel mezzo del cammin di nostra vita*» — начальная строка «Божественной комедии». Только при этом почему-то целых две ошибки: вместо «*nel*» — «*in*» — вместо «*di*» — «*del*». Не верится, что Мандельштам настолько подзабыл итальянский, а уж по отношению к Данте Алигьери я такое подозрение решительно отметаю!

Надо бы при встрече сказать составителю П. Нерлеру. Впрочем, встретиться с ним вероятнее всего можно в Германии или Италии, где он любимого поэта пропагандирует. Как говорится, «за Мандельштама и Марину я отогреюсь и поем...».

В карете прошлого, вопреки расхожему изречению, ехать можно. Только необходимо коренником запрячь настоящее. Если в подлунном мире не останется ни одного пиита, то и Пушкин не будет славен. Это он сам сказал, первый в России профессиональный писатель. Так что, дорогие читатели, не радуйтесь чересчур ликвидации писательства как класса. Это, простите, в вас крутится-вертится шариковское начало.

И вы, уважаемые журналисты, преуспевающие ныне работники прессы, радио и телевидения, не злорадствуйте сверх меры по адресу обреченных на небытие членов Литфонда. Один коллега-критик, работавший в редакциях газет, поведал мне, что каждый журналист втайне мечтает написать роман и стать писателем, это многое мне объяснило. Так выводите, черт возьми, свои комплексы наружу, пишите талантливые романы: при входе на Парнас ведь удостоверения не требуют.

Пораженный недугом алексии читатель — осознает он это или нет — нуждается в новом слове, будь то роковая о гибели весть или — вдруг! — весть благая, нечаянная радость.

ВЕТЬ ЕЩЕ ГУДИТ ЖУКОМ

ОСТАВИМ ШЕСТИДЕСЯТНИКОВ В ПОКОЕ

У Чехова есть рассказ «В ландо». В день похорон Тургенева катается по Петербургу столичная компания, поругивает писателей, безбожно перевирая их фамилии, приписывая Тургеневу авторство «Обломова» и тем не менее вынося ему беспощадный приговор: «Говорят также, что он имел большое влияние на развитие нашего общества,— продолжал барон.— Откуда это видно? Не вижу этого влияния, грешный человек. На меня, по крайней мере, он не имел ни малейшего влияния».

Вспоминая эти две странички (гениальные еще и потому, что их две, а живых характеров целых четыре — какой двадцатитрехлетний, да и сорокатрехлетний прозаик сегодня справится с подобной задачей?), я думаю о том, что примерно такие же разговоры можно было услышать после смерти Трифонова, сто лет спустя. А еще — о приезжей кузине Марфуше, у которой во время монологов барона от негодования дрожат губы и которая все такой же неприличной провинциалкой смотрелась бы в сегодняшней околосредневековой тусовке.

Должен признаться, я то и дело чувствую себя Марфушей, слушая нынешние разговоры и читая исповеди и манифесты сегодняшних новоявленных литературных баронов и барончиков, уже и поседевших, и полысевших, а все предъявляющих «молодежные» мандаты и требующих, чтобы признанные знаменитости куда-то делись и свое место им уступили.

Хотя и очень давно живу в Москве, и в литературе много лет работаю, но все еще не на короткой ноге с изящной словесностью. Талантливый, энергичный и высокохудожественный текст остается для меня трепетной святыней — даже если создан он ныне здравствующим автором, которого можно где-нибудь в ЦДЛ встретить и даже плечом легонько толкнуть. С юных лет поражали меня раскованные смельчаки, которые запросто могли подойти к живому классику и обозвать его «Булатом», «Фазилем» или «Андреем». Правда, замечал я, что Булат, Фазиль или Андрей не могут

заядлым тусовщикам ответить такой же фамильярностью (потому что зачастую не считают нужным помнить их имена). Но у каждого свой стиль общения, а что до меня, то я стараюсь не смешивать авторов произведений с бытовыми личностями, предпочитаю стиль дистанционный — контакт на уровне текстов.

Потому до сих пор не могу поверить, что когда-то фланировал с Б. Ш. Окуджавой по площади Этуаль, путаясь между авеню Ош и авеню Фош и на ходу спрашивая поэта, вошла ли в его последний сборник «Римская империя». Психологически это было для меня примерно то же, что справляться о перспективах опубликования поэмы «Демон» непосредственно у ее автора. Нет, первая и настоящая встреча с Окуджавой — это сибирский город тридцать лет назад, голос с громоздкой магнитофонной катушки, синий троллейбус, пусть и не с московским номером. И когда меня много лет спустя за статью об Окуджаве немножко травили овчаренками, я не столько обижался, сколько недоумевал: какие тут могут быть левые-правые соображения, когда перед нами живой кусок великой русской поэзии, единой и неделимой?

А вот теперь, после того как уцелевшие литературные шестидесятники заслуженно взошли на всесоюзный Олимп вместо находившихся там монстров соцреализма и буквально через несколько минут этот Олимп покинули ввиду его демонтажа вместе с Союзом, — после всего этого мы вдруг принимаемся сбрасывать их с парохода современности в набежавшую волну. За что? Зачем?

Да, грешили они утопизмом, путали Ленина с Христом, не сразу уловили, что «гуманизм» и «коммунизм» — не синонимы, а антонимы. Но разве нам их ошибки не пошли на пользу? Нам, прочитавшим «Звездный билет» прежде, чем Флоренского и Бердяева. И потом, разве творчество не утопично по своей природе? Можно сколько угодно смеяться над верой в «светлое будущее», но все мы, вырываясь из тоталитарного ада, через антиутопическое чистилище пытаемся углядеть полоску эмпирейного Вышнего Света. Избавь нас Бог от новой «утопии у власти», от поэтических фантазий в сфере промышленной и продовольственной, от кремлевских мечтателей, но художественная литература творилась и будет твориться «мичтателями»

(через «и», как в блоковой «Незнакомке»), не берущими в руки меч, но изменяющими мир посредством не всегда контролируемого здравым смыслом воображения.

Критикуя идеологию шестидесятничества, надо все-таки понимать, что перед лицом искусства ложны все идеологии. Когда погребают эпоху, уместно произвести эстетический отбор и посмотреть, что уцелело, сохранило художественную энергетику. И честно сравнить полученный результат со свершениями новой, нынешней литературной формации.

Тынянов, смертельно больной, беседовал с одним, что называется, молодым писателем. То есть не таким уж молодым, всего лет на двенадцать Тынянова моложе, но с сильно заниженными требованиями к себе. Младший коллега завел обычную волюнку: ваше поколение, наше поколение... И тут Юрий Николаевич с редкой для него резкостью отпарировал:

— Наше поколение — это уже околение. А ваше поколение — нашему по колено.

Да, если считать ровесниками Тынянова тех, кто рожден в пятилетнем интервале от Ахматовой до Зощенко, — грандиозная получается компания. Почти все плохо кончили, но хорошо поработали для читателя, для неизменного и вечного «неведомого друга», — не ради штампованных здравниц на столетних юбилеях!

Должен покаяться: не люблю свое литературное поколение — тех, кому сегодня сорок с хвостиком. Поймите правильно: никого не хочу предать и бросить, в другое поколение перебежать невозможно. Так что историческую ответственность готов со своими сверстниками делить. Вот только скуку с ними делить не хочется.

А скуки многовато — и в душах, и в разговорах, и в текстах. Вялая ироничность, апломб, многозначительное всепонимание. Юноши бледные, да взоры не горящие. Романтически-максималистское отношение к творчеству здесь исключено. Может быть, так правильнее, чем у шестидесятников, которые больше обещали, чем делали?

Однако творческие результаты у тех, кому сорок с плюс-минусом, положила руку на сердце, куда как скромны. Когда меня в очередной раз пытается западный коллега-славист, требуя назвать имена ярко себя про-

явивших и к тому же нестарых прозаиков, я, поупиравшись, выдаю какие-то имена, но чувствую в душе, что выдаю людей неповинных — в больших делах.

Гораздо труднее, когда подобный вопрос задает мне мой читатель, скажем, провинциальный инженер. Если те же имена назову, рискую навсегда лишиться его доверия (а доверием этим страшно дорожу, поскольку есть у меня такая странность — пишу для читателя). И не думайте, что инженер эстетически темен, просто он искренен и ритуальными условностями не заморочен, судит по текстам. Ведь западному слависту новые имена нужны для дела: напишет диссертацию, получит кафедру, домик купит. Читателю же моему новые книги нужны для души, дохлый текст ему не сбудешь. Шестидесятники при всех их компромиссах и промахах смогли унаследовать у своих учителей «темперамент, гудевший, как ветвь жуком». У новых поколений с этим туговато, а в искусстве, как в любви, без темперамента обойтись никак невозможно.

Есть у моего поколения свои лидеры, например В. Пьецух, иронический комментатор истории и современности. Читаешь рассказы его и вдруг ощущаешь повышенную повторяемость мотивов и приемов: что пять рассказов освоил, что тридцать — эффект один. Как наборы арбатских политических матрешек, вроде бы все разные, но вместе их лучше не выставлять.

Наверное, придираюсь — от талантов хочется большей щедрости. Вот и поэты наши не очень перетружаются в служении музам. Да, молодец Лев Рубинштейн: даже прием новый открыл — стих на карточке, текст как каталог. Так, может быть, ему пора уже и какой-нибудь второй прием в ход пустить?

Иногда воображаю себя составителем абсолютной антологии русской поэзии: без лимита, кто сколько написал отличных стихов — столько получает места в этой книге. Примеряюсь к Вознесенскому: конечно, из его «трех синих» придется вынести прочь «Лонжюмо», да и остальную политику, к которой он никогда не имел глубокого интереса. Но остаются десятки бесспорных стихотворений — о внутренней жизни, о структуре индивидуальности. Еще больше отходов в трехтомнике Евтушенко, но и ему есть чем остаться в русской поэзии. А вот мои ровесники, похоже, согласны ограничиться парой-тройкой удачных стихов, кото-

рые они на вечерах, главным образом за рубежом, читают.

Само слово «шестидесятники» приобретает сегодня дополнительный смысловой оттенок: этим людям уже в основном по шестьдесят лет, а кому-то и намного больше. Свое дело они сделали и сейчас находятся в драматичной и нелегкой ситуации перехода в историю литературы. Знаю, что «заказы» неуместны, но очень хотелось бы дождаться от ведущих шестидесятников откровенных и детализированных мемуаров. Только для этого им, конечно, необходимо преодолеть комплекс орлеанской девственницы и не изображать свое восхождение на костер: не писать, как их сажали вместе с Синявским, выгоняли из страны вкуче с Солженицыным и расстреливали в один день с Гумилевым. А вот рассказ о себе без гиперболических фантазий был бы ценнейшей услугой культуре!

Какова высшая читательская оценка книги? Это не просто прочесть и похвалить, а поселить ее в собственном доме, чтобы жить с ней в интимном контакте. Сегодня мы стали гораздо ответственнее формировать личные библиотеки: и цены лимитируют, и жилищное пространство, и понимание небесконечности читательской жизни.

Помните полки чехословацкие (тогда еще без дефица, но по пятнадцати рублей за штуку)? Тридцать шесть таких полок занимает у меня дома отечественная словесность. Авторы выстроены в хронологическом порядке по датам рождения — от Василия Третьяковского до Юрия Арабова. Шестидесятники — после множества персональных разочарований, беспощадных проверок, чисток и депортаций — проживают на пяти с половиной полках. Мое поколение и те, кто моложе, пока завоевали полполки.

Не здесь ли пролегает фронт настоящей литературной борьбы и честной творческой конкуренции? Давайте покорять читателя, шестидесятников же оставим в покое. Они покой заслужили.

А света не заслужил никто.

МОЖНО РУКОПИСЬ ПРОДАТЬ

КАК НАМ ПЛАТЯТ

Сидим у меня дома с Алексеем Парщиковым. Он там, в Калифорнии, сильно поднаторел в теоретических вопросах: его уже можно не исследовать — сам себя анализирует, да еще и критиков своих в придачу. «Мой прием, — говорит, — это никакая не метаметафора, а самая простая метонимия. А твой прием — эллипсис».

Верно! Не люблю размазывать жидкую кашу по чистому столу, предпочитаю лишние слова сразу отбросить. Почему пишу с пробелами? Они заменяют пространные разглагольствования. Это паузы для читателя, который все поймет и сам додумает. Но знал бы ты, дорогой Алеша, во что мне этот эллипсис обходится!

В детстве смотрел западногерманский фильм о главном редакторе прогрессивной газеты. Приходит этот демократ утром в редакцию и начинает сотрудников чехостить: «Почему Гофману сто марок выписали? За такой плохой репортаж хватит с него и пятидесяти!» И хоть учили меня в школе, что Запад есть Запад, Восток есть Восток, что два мира — два Шапиро, а почему-то сложилась такая иллюзия, что пишушей братии и у нас платят не за «количество», а за «качество».

Иллюзия, естественно, развеялась, когда начал печататься. О деньгах тогда и не думалось: запаха типографской краски (у Куприна где-то есть об этом), волшебных слов «верстка», «сверка» было довольно. И тем не менее слегка удивило, что платят всем исключительно по листажу: считается, что все пишут одинаково хорошо? Или одинаково плохо?

Все, начинаю новую жизнь! Сейчас сяду да напишу что-нибудь длинное, как настоящие профессионалы, как Ст. Рассадин, чтобы сумму прописью не стыдно было прочесть!

И опять не получается. Уже на второй странице главную мысль выложил, пора подруливать к финалу, не теряя скорости на поворотах. Какой я, к черту, профес-

сионал — так, любитель! Люблю это дело, и, если без дураков, пять книг и двести с чем-то статей написаны и напечатаны без оглядки на бухгалтерию. Случалось публиковаться gratis в наших академических, в зарубежных изданиях, да и все остальное в принципе готов был отдать читателю безвозмездно. Так что меняться поздно, горбатого могила исправит. Но литература не только мое личное дело, и некоторые грустные социально-экономические раздумья посещают.

«Серго Виссарионович, к вам автор пришел!» Впервые тогда услышал я это слово без дополнения «автор чего-то». По глупости решил, что это самый высокий титул, вспомнив, как Грибоедов из «Смерти Вазир-Мухтара» говорит: «Я сочинитель и автор». Очень скоро убедился, что «автор» в советской прессе — низшее звание, ниже самого младшего редактора и даже вахтера.

Возьмем, к примеру, «Литгазету». Поскольку «Литературная газета» в нашей стране долгое время была одна («Лит. Россию» никто ни в какие времена за мясо не считал), то воленс-ноленс довелось там раз сорок напечататься: не скрою, раньше это было престижно, да и путь к читателю получался кратчайший. Иной раз знакомый спросит: «Сколько тебе там платят?» В Англии такой вопрос — крайняя непристойность, но я же не англичанин, потому не обижался, а для эксперимента переспрашивал: «А сколько, по-твоему, может стоить такая статья?» Как правило, читатель переоценивал мое богатство раз в шесть — восемь. Автор в «Литгазете» — представитель класса униженных и оскорбленных. Есть, правда, некоторая психологическая дифференциация: «Тем, кто скандалит, платят чуть побольше, — сообщила работающая в «ЛГ» приятельница, — а таким, как вы, меньше всех». У меня скандалить как-то не получалось — даже в тех случаях, когда гонорары мои отправляли по почте однофамильцу Владимиру Борисовичу. Порядочный оказался писатель, передавал мне все до копейки, заодно обсуждали литературные проблемы. Из-за чего, собственно, браниться?

Но если труд в «Литгазете» оплачивается более чем умеренно, то тунеядство всегда вознаграждалось там самым щедрым образом. В те времена, когда газета была верным филиалом ЦК и КГБ, для тамошнего начальства создали систему фантастических привилегий:

Чаковский фактически был министром, члены редколлегии — не меньше чем начальники главков.

Вы приехали в Переделкино поклониться могилам Пастернака и Чуковского? За мной, читатель, я покажу тебе целый дачный поселок, в котором обитают Латунские! Персональных резиденций «Литгазеты» были удостоены не те, кто умеет писать, а те, кто в лучшем случае всю жизнь пробездельничал, в худшем — мешал нам работать, а вам читать. И сегодня газета, конечно, экономит на авторах, заботливо сохраняя свои кормушки. Такой сюжет для смелых и прогрессивных журналистов!

Звонок из журнала: «Что-то вы давно для нас не писали, а мы тут подняли ставки до восьмисот — девятисот рублей за лист!» Минуточку! Для того чтобы честно написать критическую статью объемом в один авторский лист, профессиональному критику нужно еще что-то прочесть, нужно подумать — в общем, необходим месяц, при условии, конечно, незанятости другой работой, при писании, как говорится, на вольных хлебах. Вольно ли прожить на восемьсот — девятьсот в месяц?

Если я соглашусь, мне предстоит месяц рабского по оплате труда, а моя милая редакторша трехминутным телефонным разговором решает все свои проблемы, получает за эти три минуты жалованье, значительно превышающее мой гонорар, и все остальные двадцать девять с чем-то дней пьет чай. Ну скажите: принимать мне эти условия? (Для сравнения: в застойные времена за лист стандартно платили триста, но на них можно было месяц прожить. А главный редактор журнала получал четыреста, и гонорарный фонд был строго отделен от фонда зарплаты.)

Мне скажут, во все времена, во всех странах издатели и менеджеры получали больше, чем авторы. Знаю, знаю, каким жмотом был Краевский, как издатель А. Ф. Маркс грабил Чехова. Дайте мне этого Краевского, дайте мне Маркса (только Карла опять не подсуньте!), я согласен с ними работать. Готов иметь дело с самостоятельными и энергичными, ищущими и рискующими, пусть жесткими дельцами, с личностями, но не с двумя десятками вялых и беспомощных околелитературных клерков, теснящихся в одной редакции и бессмысленно просиживающих там штаны и юбки.

До чего измельчали писатели, уже не печатными листами мыслят, а машинописными страницами: здесь за страничку платят столько-то, там больше. Ключем, как воробьи, по зернышку. Противно!

«Слушай, старик, тут ассоциация наперсточников создает свое издание «Наперсток», хотят его сделать не тусовочным, как «Коммерсантъ» какой-нибудь, а исключительно элитарным. Платят побуквенно: за гласные по рублю, за согласные по два, за твердый знак — по пятерке...» К черту! Пошли вон, дураки! Пишу, что думаю, печатаюсь, где нравится.

Прости меня, читатель, за низкие материи и расчеты, но ты должен знать, как и чем мы живем. Ведь на тебя вся наша надежда, мы и к самиздату готовы вернуться. Старая «Эрика», купленная почти двадцать лет назад на первый большой гонорар, все еще берет четыре копии...

ТОРГУЮЩИЕ В ХРАМЕ

ВСЕ ТОНЕТ В ФАРИСЕЙСТВЕ

«Русское религиозное возрождение»... Красивое словосочетание, но столь же утопическое, как многие другие единицы русского фразеологического словаря. Беру на себя смелость констатировать, что возрождение это не состоялось. Причем не «еще», а «уже». В причинах разберутся историки религии и общества, а я пока напомним вам одну старую историю.

Дело было так. Два человека пришли в храм. Один — как бы это назвать — идеолог, партийный деятель, а другой — ну что-то вроде фининспектора. Партиец молился про себя: Боже, благодарю тебя, что я не похож на других, на всяких там предпринимателей, жуликов, бабников и демократов, на этого фининспектора — ведь я же соблюдаю диету и организую благотворительные акции. А фининспектор просто просил Бога быть милостивым к нему, грешнику.

По мнению автора приведенной притчи, писателя-модерниста И. Х., униживший себя фининспектор (постаринному — мытарь) отправился домой более оправ-

данным, чем возвышающий себя над другими партработник (по-тогдашнему — фарисей). Желающие могут свериться с Евангелием от Луки (18, 10—14).

Не сомневаюсь, что среди паствы Православной Церкви немало простых и внутренне честных людей, подобных евангельскому мытарю. Но если говорить о религиозных настроениях нынешних общественных и литературных деятелей, то, слушая и читая проникнутые самоуверенной гордыней речи, постоянно вспоминаешь о фарисеях.

Есть у нас одна нехорошая традиция — жить не «по влечению», а «по учению». На самом деле это оборачивается бестолковым плаванием по течению, однако «учение» помогает безошибочнее угодить в водоворот или сесть на мель. Мы образцовые язычники: отстегав прутиком своих деревянных марксистско-ленинских божков и побросав их в костер, начинаем вытачивать новый набор идолов, в котором Христос причудливым образом сочетается со Столыпиным и Николаем II. Сюда же для многих — пока негласно — входит и тифлисский семинарист: обратите внимание, что свою неподдельную к нему симпатию не смогли скрыть весьма православные В. Солоухин (в теледискуссии о Ленине) и А. Невзоров (в телебеседе с А. Карауловым).

Был такой посредственный поэт Максим Горький. Правда, наряду с чудовищно безвкусными соколами, буревестниками и девушками посильнее Фауста нетнет да и мелькнет у него парочка метких, царапающих строчек: «Для пустой души необходим груз веры...» Бывают души-самосвалы: высыпав из своих кузовов веру в коммунизм, они ищут, где бы загрузиться, чтобы не гонять порожняком. Спрос рождает предложение, и вот уже из окна троллейбуса на улице 1905 года читаешь вывеску «Торговый центр «Христианство» (sic!).

Дракону тоталитаризма неловко живется с отрубленной головой, и он вместо башки коммунистической примеряет новые. Вот православная головка — очень недурна и соответствует моде нынешнего сезона. А мода всегда императивна и неприязненно-строга к тем, кто пытается думать своей головой.

Отматываю ленту времени назад, в семидесятые годы, когда за веру не поощряли, а совсем наоборот. С уважением относился я к стойким религиозным орто-

доксам, но общаться с ними было нелегко. Скажешь: я, мол, нецерковен, тяготею к философскому деизму, а они тебе сразу: изыди, Сатана! Странна земля наша, и переплелись под нею непостижимо корни злаков и плевел, веры и гордыни, христианства и большевизма.

Главный признак большевистской ортодоксии — ненависть к близким, к своим, имеющим несколько иное, самостоятельное мнение. Кто хуже любого раскапиталиста и империалиста? Марксист-еретик, социал-демократ! Кто хуже еврея? Русский, и притом не анти-семит.

Простите грешного, но в православии мне, простому эклектику-экуменисту, ощутимо недостает веротерпимости. Что делать, если нахожу близкое в протестантизме. И католическое «филиокве» мне отнюдь не чуждо, хотя я родился не в Польше, не на Западной Украине, а в Сибири. Достоевский враждовал с католицизмом, но разве обязательно ему в этом рабски подражать? Литература — дело другое, но перед Богом Достоевский и я — разные.

Что-то не то говорю... Сейчас как вызовут на свое партбюро и пропесочат! Со страхом открываю всякий номер главного органа отечественного фарисейства — «Москву» (скромно именующую себя «журналом русской культуры»): если там за «искажение» учения так прорабатывают православного меньшевика. А. Меня, то меня единогласно из «русской культуры» исключат!

А вот традиция большевистской прозы, традиции Всеволода Кочетова и Ивана Шевцова (забыли таких? ничего, вспомните!) органично сплетаются в «Москве» с «душеполезными» функциями. Сильное впечатление произвела повесть Л. Карелина «В конце ленты», здесь, как положено, к русскому архитектору пристает американская старуха с «дряблыми коленками» и «тусклыми глазами». На этот раз она не стратегические объекты высматривает, не разлагает интеллигенцию идеологически, а норовит купить за доллары редчайший складень. Герой дает империалистке отпор, а реликвию доставляет в монастырь, за что достойно вознагражден: «Потом сели на койку... — Полюбимся... Бог простит меня... Я в монахини ухожу...»

Фаина Раневская одну свою экзальтированную коллегу называла «...дъ по-монастырски». Не станет ли

блюд по-монастырски новой разновидностью литературной клубнички?

· Есть уже претенденты на роль незабвенного А. А. Жданова в новом идеологическом обличье. Был в «Вопросах литературы» круглый стол о литературе и религии, где бойчее всех смотрелся Г. Анищенко, говорящий о «православной литературе» с тем же нажимом, с каким раньше говорилось о литературе партийной. Выделял он четыре направления (по сути, четыре сорта литературы): Стругацкие «преследуют прямо кощунственные цели», деревенщики работают «нечетко» и впадают в паптеизм, Алфеева будет почище, а на четвертую ступень взошел пока один Солженицын: «Этот писатель шагнул так далеко, что современная литература нескоро дойдет до той точки, в которой он находится сейчас». Знакомый язык? И большевики всегда находили одного «недосягаемого»: сначала Горький таким был, потом Шолохов.

Стоит ли всю литературу направлять к одной «точке»? Вот ведь и Г. Анищенко признает, что «искусство всегда мстит тем, кто смотрит на него как на способ, орудие». А может быть, это Бог карает тех, кто спекулирует на христианской тематике, кто кощунственно обожествляет такое по сути светское занятие, как художественная литература?

Положа руку на сердце, современная наша словесность с религиозным материалом справляется слабо: если «духовные стихи», так уж непременно косноязычные, если библейская фабула, то провальное ее решение. Причина, по-моему, в тавтологической поэтике, стремлении писать «высоко о высоком». Искусству не нужно «масло масляное», так же как религии не нужен «елейный елей».

По «Маяку» уже тошнотворно слащавый голос выводит на старую комсомольскую мелодию: «Я в тебя, мой крестик, верю свя-а-то».

Года два назад мы с Е. Эткиндром говорили о смене идеологической конъюнктуры и буквально в один голос предсказали: раньше всего Пушкина сводили к революционности («Товарищ, верь: взойдет она...»), теперь дежурным блюдом станет пушкинская религиозность, а самым цитируемым стихотворением — «Отцы пустынные и жены непорочны...». Так оно и получилось. Что же, всякое время открывает в Пушкине то, что

нужнее. Но неужели опять автоматически, бездумно, бездушно будем повторять, не применяя к себе самим, слова:

Но дай мне зреть мои, о Боже, прегрешенья,
Да брат мой от меня не примет осужденья...

Не знаю, что думают о роли религии наши власти. Пока могучий потенциал христианской культуры, как и энергия других конфессий, используется государством только в примитивно парадных целях: гибридные демонстрации с крестным ходом, транспаранты «Христос воскрес» вместо капээсэсовской «славы». Если правительство верит, что ему удастся повторить легендарный подвиг и накормить нас всех пятью батонами, то, боюсь, не получится. «In God we trust» («В Бога мы веруем») — читаем на зелененьких купюрах разного и всегда конвертируемого достоинства. Но есть там еще — водяными знаками: «и сами не плошаем».

Если же без шуток, то величайшая, спасительная и реальная миссия христианства сегодня — смягчение нравов, преодоление жестокости. И здесь вера не все-сильна, но настоящее, компетентное и талантливое религиозное просвещение может принести добрые и весомые плоды. Ведь невежество наше чудовищно: вспомним, как Т. Пулатов призывал писателей объединиться на основе православия и ислама против западной цивилизации. За подобными призывами — перспектива апокалиптической резни, когда уже и единоверцы не пощадят друг друга.

Поэтому я за православие с человеческим лицом. Звучит странновато: для христианства, соединившего в одном лице сына Божьего и сына человеческого, это вроде как само собой разумеется. Но бывает, по выражению Н. Бердяева, «православие без христианства», и, глядя в жестокие с бесовской хитринкой лица его адептов, чувствуешь тревогу и страх.

Семьдесят лет варварского принудительного атеизма плюс семь лет постепенно набирающего силу православного клерикализма. Каков же итог? Своими словами сказать страшновато, и я малодушно прибегаю к литературной цитате:

— И поэтому нет ничего слюнявее и плюгавее
Русского безбожия и православия.

Это Козьма Прутков. Текст, сочиненный не кем-нибудь, а безупречными русскими аристократами. Пока еще не запрещенный.

РОССИЯ, ЛЕТА, ЛИТЕРАТУРА

КОСМОПОЛИТИЗМ И ПРОВИНЦИАЛИЗМ

«Постмодернистом ты можешь стать лишь тогда, когда обогатишь свою память знанием всех тех богатств, которые выработало человечество». (В. И. Ленин).

А что? Одно только слово я заменил, и бессмысленный лозунг превратился в глубокий и осмысленный афоризм. Коммунистам лишние знания вредят, обогащаются же они (до сих пор) совершенно другими способами. А вот постмодернистам и всем, кто на это звание претендует, да и тем, кто на него не посягает, но профессионально связан с литературой эпохи постмодернизма,— им без мировой культуры никак не обойтись.

В нынешнем сезоне модной была такая шуточка: «Евгений Онегин» — характернейший постмодернистский роман. Иных она очень сердила, хотя тут даже эпатажа особенного нет. Бывают эстетические переключки отдаленных эпох: вот Иеронима Босха задним числом обозвали сюрреалистом, и он нисколько не обиделся. И автор «Евгения Онегина», владевший латынью, поверьте, не был бы задет словечком, произведенным от корня «современный» (как, между прочим, и название пушкинского журнала) при помощи невинной приставки, означающей «после» (иные критики почему-то усматривают в постмодернизме особенную, сверхгнусную разновидность ненавистного модернизма).

В шутке, как водится, есть доля правды. Чем же энциклопедия русской жизни предвосхищает постмодернистские кунштюки? Взаимоперетеканием автора и героя. Пародийной ревизией культурного наследия,

когда автор фамильярнейшим образом обходится с первым секретарем мировой литературы «божественным Омиром», дантову надпись на вратах Ада кощунственно переводит в эротический контекст — короче, ведет себя, словно Абрам Терц какой-нибудь. И еще — полистилистикой, многоязычием в самом широком смысле этого слова: русский язык осознает себя в диалоге с французским «антраша», немецким «васисдасом», итальянским «фар ниенте», английским «валгэром» etc.

Ломоносов, Жуковский, Грибоедов, Пушкин, Гоголь, Лермонтов, Тургенев, Фет, Достоевский, Толстой (инициалы — на ваш выбор), Чехов, Бунин, Блок, Гумилев, Ахматова, Пастернак, Мандельштам, Булгаков, Цветаева, Тынянов, Набоков... Назовите самый простой признак, объединяющий этих очень разных писателей.

Глубина? Духовность? Эстетическое совершенство? Верно, но есть более конкретный и проверяемый ответ. Все вышеперечисленные лица суть полиглоты, носители не только русского, но и многоязычного сознания. Само по себе это свойство ничего не гарантирует: рекордсмены книги Гиннеса, выучившие сотню языков, могут не иметь ни малейших литературных способностей. Тот же Ленин языками недурно владел и довольно едко высмеивал неправильное употребление глагола «будировать», но в словесности больших высот не достиг (в Евангелии о таких сказано: «кимвал бряцающий»). Однако многоязычие (по крайней мере двуязычие) представляется мне необходимым (хотя и недостаточным) условием объемного видения мира, умения сопрягать разные точки зрения, возможности увидеть себя и свою страну свежим взглядом, способности отточить творческое владение родным языком.

Отгородившись железным занавесом от языков Шекспира и Джойса, Шиллера и Кафки, Мольера и Пруста, мы возгордились многонациональной литературой на 108 языках, хотя текстология иных джамбулов весьма проблематична и многие переводы граничат с мистификацией. Главная же беда, что гордый наш язык совершенно не обогатился от контакта с братьями. Знает ли внук славян по словечку из языков тунгуса и калмыка, может ли он хотя бы различить на бывшем рубле СССР, кто называл эту единицу «бир сом», а кто «бир манат»?

И ведь писали критики статьи и монографии о непрочитанных ими литературах! Покаюсь, сам дважды согрешил. Один раз приложил азербайджанского модерниста. Правда, для баланса тут же была помещена «положительная» статья коллеги, упрекавшей меня в непонимании национальной специфики (я, впрочем, знал три азербайджанских слова: «Нефтчи» и два непечатных; оппонентка, полагаю, не ведала ни единого). В другой раз похвалил литовскую юмористку, чье остроумие работало и в переводе. Но, конечно, без знания оригинала в принципе невозможна эстетическая оценка. Надеюсь, вслед за мною покаются (пусть в душе) и маститые знатоки «многонациональной».

Андрей Битов, после того как ему довелось наконец «увидеть чуждые страны», сказал в одном интервью: «Наша тонкость — здесь». Тогда мне эта фраза колоссально понравилась: приятно чувствовать себя причастным к самой тонкой в мире литературе. А потом стали сомнения приходить: не рвется ли эта чересчур тонкая нить между прошлым и настоящим, между нами и миром? Среди любимых моих строк в «Евгении Онегине» есть такая:

Космополитом, патриотом...

Космополитический культурный фундамент русской классики давал ей возможность видеть реальный масштаб России, ее высоты и ее низины. Теперь же мы замкнулись в узком мирке своих вечных неурядиц и занялись непере译имой игрой мыслишек и словечек, считая эту непере译имость едва ли не достоинством.

Современную нашу словесность в мире знают мало, нарицательным обозначением русского писателя стало «Солженицын» (примерно то же, что «русский Иван»). Откровенно говоря, не совсем понятно, зачем переводят на иностранные языки нынешних наших прозаиков: реальное число их зарубежных читателей ограничивается кругом славистов, владеющих русским языком. Пора сказать вслух, что наше литературное сознание стало по сути провинциальным. И у провинциальности этой два лика.

Первый — «патриотизм». Употребляю сие слово в кавычках, поскольку в беспощадные иронические кавычки заключили его Грибоедов («К военным людям

так и льнут, а потому, что патриотки») и Пушкин, ощущавшие это слово не только как нерусское лингвистически, но и как чуждое подлинной русской духовности. Настоящая любовь к родине может быть только глубоко индивидуальной, «странной» по-лермонтовски. И в «Воине и мире»; вспомним, само сочетание «я патриот» выставлено как заведомо ложное. Провинциальный патриотизм Макашова-Скалозуба и Невзорова-Загорецкого — тупик для культуры и с национальными интересами ничего общего не имеет. Нет сейчас в России человека, который имел бы право называться патриотом без кавычек.

Второй провинциальный тупичок — спекулятивный соцарт. Коли не удастся выгодно продать русский ум (особенно если у самих его не хватает), не поторговать ли русской глупостью? И вот на мировой рынок выбрасываются тысячи изображений Ленина — Сталина — Брежнева, груды партбилетов и переходящих знамен, настолько же похожих друг на друга фильмов и живописных полотен. Своеобразная гордость навыворот: дескать, по идиотизму мы впереди планеты всей. Да нет, дорогие мои, идиотизм наш достаточно тривиален и начинает уже всем надоедать.

Надменный наш литературный «андерграунд» сильно отдает провинциальностью и общечеловеческой глубиной небогат. Вот почему уместнее говорить не о постмодернизме, а о соцмодернизме. Вот почему, например, Эдуард Лимонов так плавно перетек из циников в «патриоты». Это две стороны одной советской медали.

Язык мой — враг мой. Все поддеваю кого-то, подначиваю. Бывает, обижаются люди. В дружеском кругу уже давно на цепи себя держу, но на журнальной и газетной полосе не отмолчишься, да и как можно мысль передать без гиперболического заострения?

Скажу что-нибудь этакое — и жду спора, опровержения: хотя бы словами, а еще лучше делом. На книжных лотках обилие английских словарей, в метро многие уткнулись в учебники Экерсли и Хорнби. Глядя на это, ехидно обобщаю: да, мол, метили быть Третьим Римом, а угодили в страны третьего мира. Теперь, конечно, без английского не прожить, надо же уметь объясняться с белыми господами.

Несу этот вздор не от хорошей жизни, болит у меня

Россия. Однако никаких протестов и диспутов. Наконец, впрочем, дождался. Сидим в международной компании, в качестве языка-посредника используя английский, и на провокационную байку про третий мир, про third world рассердилась моя приятельница из Цюриха Паула Линденмайер. Она русский язык выучила не по необходимости, а только за то, что им разговаривали Достоевский с Толстым и мы с вами, и она по-прежнему не может поверить, чтобы такой язык не был дан великому народу.

ДЕТИ ПОДЗЕМЕЛЬЯ

ВЫЛЕЗЛИ НА ПОВЕРХНОСТЬ

Кто говорит и пишет «андеграунд», кто — «андерграунд». Но можно же и по-русски — «подземелье». В российском литературном подземелье большие перемены: оно неплохо обустроено, отремонтировано, из подвала или котельной переделано в уютное кафе. У входа теперь топчется не искусствовед в штатском, а независимый вышибала, проверяющий наличие пропуска или конвертируемость посетителей.

Впрочем, и раньше подземелье блюло свой суверенитет. В «Потерянном доме» Александра Житинского весьма автобиографичный герой-литератор пытался завязать контакты с надменными неформалами и получил от ворот поворот с формулировкой: у вас же ничего нет, это вы можете печатать в «Звезде» или «Неве». «Ничего нет» означало отсутствие явной политической крамолы, кагэбэшного криминала (хотя, как мы помним, вдумчивые искусствоведы могли такой криминал вычитать из чего угодно).

Так или иначе, у андерграунда ушла из-под ног почва: потолок сверху есть, а стоять не на чем. Что значит в наши дни быть отчаянно смелым? Ругать самого главного начальника? Но это же такая пошлость: сразу рискуешь попасть в одну компанию с теми, чья голубая мечта — освобождение нежно любимого поэта Лукьянова. Форсировать тотальный пессимизм?

Тоже ходов не осталось, кроме одного проигрышного, вмещающегося в три-четыре слова вроде: НАМ ВСЕМ ПРИШЕЛ КОНЕЦ. Будь это строка плохого трехстопного ямба или название очередной антиутопии — никто не прочтет и не заметит. Даже если «конец» заменить более крепким словом на «ец» — видали мы и это типографским шрифтом, бумага и не такое довольно равнодушно терпит.

Дети подземелья вышли наружу — и на бумаге их тексты сравнивались с литературой разрешенной и канонизированной. Зачастую мастеров андерграунда не отличить от мастеров истеблишмента, если не читать анкетных врезов и предисловий, акцентирующих и педалирующих, что автор имярек в Союз писателей вступил только вчера, что в нашей стране он начал печататься позавчера, а за границей все-таки пораньше. Грех, конечно, корить выходцев из подземелья за бледность и желтоватость творческого лица, но трудно согласиться с теми, кто пытается худосочность возвести в достоинство или даже художественный принцип.

Наш литературный андерграунд оказался на удивление традиционен, а порою даже нетерпим к новаторству и изобретательству. Немного накоплено им эстетических идей, гипотез и проектов; которые можно было бы широко развернуть по выходе на свободу. Негусто и с крупными индивидуальностями: характерно, что дети подземелья и сегодня предпочитают работать «творческими бригадами», беря числом, а не умением. Можно сколько угодно кокетничать словами «тусовка» и «тусовочность», но ведь в будущем словаре синонимов русского языка они неизбежно попадут в статью «стадо, стадность».

Все же свою историческую роль андерграунд сыграл. И состоит она, по-моему, в десакрализации творчества, в опровержении тягостного принципа «поэт в России больше, чем поэт». Творчество двух лидирующих представителей поэтического подземелья — концептуалиста Д. А. Пригова и метаметафориста К. А. Кедрова — основано на убеждении, что можно быть и меньше, чем поэтом, что стихи может писать каждый. Как ни раздражал бы подобный взгляд — он уже раскрепостил некоторые таланты, в том числе и значительные. Ведь те, кому много дано, терпеть не могут, когда с них много спрашивается: невыносимо

писать «по мандату долга», политического ли, нравственного или еще какого-нибудь.

Хуже оказалось у андерграунда с прозой: она выросла и не то чтобы элитарной, и уж совсем не читательской. Я рад бы согласиться с недавней известинской статьей К. Кедрова «Расцвет, о котором никто не знает», но, во-первых, «расцвет» — какое-то уж очень докладное и союзписательское словечко, во-вторых, конструкция чересчур оксюморонна: настоящий расцвет все же не утаить, в-третьих, именно цветения недостает прозе, изначально испытывавшей дефицит хлорофилла.

И тут не помогут ни репутации, выработанные в надменно узких кругах, ни скучновато снобистские альманахи, ни аттестации, выданные западными профессорами. Знаем мы, как это делается: вы же сами им предварительно такие отзывы надиктовали!

Вообще-то я высоко ценю некоторых зарубежных славистов и русистов, изучавших и защищавших нашу непризнанную литературу. Но сегодня она нуждается не только в специализированно-славистическом взгляде. Надеюсь, текущая отечественная словесность еще завоеует внимание мировой эстетики и компаративистики. У нас таких исследовательских попыток еще нет, за исключением анекдотических: некогда один бесшабашный автор «Молодой гвардии» провел параллель между латиноамериканским и сибирским романом, между Гарсиа Маркесом и Георгием Марковым. Но смех смехом, а мировое литературное пространство объективно существует...

...Жарко, однако! Не отправиться ли в дом творчества: эти заведения скоро прикроют, а я так и не успел ни разу в Переделкине потворить. Написал заявление, жду, звоню в Литфонд. Отвечают: не дала мне путевку комиссия во главе с одной литдамой, известной главным образом тем, что когда-то посадила писателя Домбровского. Но мне же нужно не десять лет без права переписки, а всего-то навсего двадцать четыре дня с возможностью кое-что написать... А, ладно, продолжим творчество у себя на дому.

Быть может, не так уж и плохо, что литература становится непрестижным, неудобным, ненадежным и невыгодным занятием. Скоро из нее поразбегутся все, кто хотел не быть, а казаться писателем, гордясь членским билетом или принадлежностью к тусовке. Меньше

народу — больше кислороду! Хорошо, что нам не удастся скрыть написанное, что жизнь снова вытаскивает нас с нашими текстами из подземелий, домов творчества, кабинетов — за ушко да на солнышко!

«РАСТАЩИЛИ МЕНЯ, НО Я СЧАСТЛИВ...»

ВЛАДИМИР ВЫСОЦКИЙ СЕГОДНЯ И ЗАВТРА

«А так как мне бумаги не хватило, //Я на твоём пишу черновике». Бумага сегодня жутко подорожала, и все равно достать нелегко. Хорошо, что сохранились третьи экземпляры давно изданных рукописей, можно использовать их оборотную сторону. Сейчас расходую машинописную копию одностраничника Высоцкого, который мы с Андреем Крыловым выпустили в «Книжной палате». Невольно чувствуешь: все, что мы пишем, есть палимпсест, текст, нанесенный на поверхность другого текста. И просто стыдно пускаться в суетное многословие, когда над строками твоими возвышается:

Он взял да умер от любви —
На взлете умер он, на верхней ноте.

Двенадцать лет посмертной судьбы Высоцкого. Что произошло за это время с ним и с нами?

Нет нужды долго останавливаться на внешне очевидной, тематической актуальности творчества Высоцкого. Ее свидетельства — на каждом шагу. Едешь в метро — напротив тебя разворачивают газету с очередным цитатным «высоцким» заголовком. Переходишь с кольцевой на радиальную — у эскалатора активист рабочего движения сует тебе листовку, весь пафос которой можно передать словами: «У них денег — куры не клюют, //А у нас — на водку не хватает». Выходишь на Арбат — там толпа, разинув рты, внимает кришнаитам: «Хорошую религию придумали индусы!» Ну, а «жертвы телевидения», которым коммунисты вовремя налили по стопарику, боролись в Останкине за свои права в полном соответствии с текстом, написанным двадцать лет назад: «Есть телевизор — подайте трибуну, — //Так проору — разнесется на мили!»

Важнее другое. Все отчетливее видится философская глубина произведений Высоцкого, семантическая многоплановость и словесная изощренность его текстов. Сегодня даже не стоит спорить с недальновидными снобами, третировавшими Высоцкого за «массовость» и «примитивность» либо принимавшими его с высокомерной снисходительностью. Думаю, культурный статус Высоцкого меняется во времени примерно так же, как менялся статус Зощенко: от массовой популярности, от моды, в чем-то поверхностной, — до надежного и бесспорного места в литературе самой высокой. Примечательно, что голос Высоцкого чаще всего звучит сегодня не по «Маяку», не «По вашим письмам», а в передачах довольно элитарного «Эха Москвы».

Диалог Высоцкого с современниками и потомками продолжается. Но нельзя сказать, что наше слово в этом диалоге достаточно весомо и убедительно. Профессиональная литературная критика в основном отмалчивается, не продолжая работу, начатую Ю. Андреевым, Ю. Карякиным, Н. Крымовой. Когда вышел двухтомник «Сочинений» Высоцкого — безусловно лучшее его издание, с основательной текстологической подготовкой А. Крылова, с отличными иллюстрациями М. Златковского, — я надеялся, что это вызовет оригинальные трактовки наследия поэта. Страшно любопытно было бы узнать, что о нем думают Л. Аннинский, Ст. Рассадин, Б. Сарнов или же А. Архангельский, Б. Кузьминский, А. Немзер. Но, видно, им не до того.

Что же касается нынешнего состояния «высоцковедения», то здесь налицо две крайности. Одни авторы искренне любят Высоцкого, но знают в основном только его творчество, а этого, согласитесь, мало. Другие авторы более подготовлены в широком плане, но напрасно считают, что Высоцкого не обязательно изучать, что о нем можно рассуждать и с высоты птичьего полета, не вникая в подробности. Так или иначе, много «холостых» писаний — и занудно-эмпирических, и поверхностно-эссеистических. Никогда не думал, что о Высоцком можно писать скучно, но у некоторых это вполне получается.

Об «энциклопедизме» Высоцкого впервые завел я речь в статье «Смысл плюс смысл» (дважды стояла она в сверке «Нового мира» в 1983 году, но была запрещена женщиной-цензором, недурно знавшей творчест-

во поэта; три года спустя статья вошла в мою книгу «Диалог»). Потом это, как и многие другие свои наблюдения, встречал я уже в статьях и выступлениях иных авторов, естественно, без каких-либо указаний на предшественников. Ладно, не будем мелочиться. В общем, сошлись мы все на том, что творчество Высоцкого — энциклопедия нашей жизни. Но значит ли это, что нужна «Энциклопедия Высоцкого»?

Приходила ко мне Людмила Владимировна Абрамова советоваться насчет этого грандиозного проекта, показывала словник, первые статьи. Свои сомнения и опасения высказывал я ей тогда слишком сдержанно и теперь жалею, что был так нерешителен. Правда, не знал я, что во главе начинания станет Д. Галковский, одна из «энциклопедических» статей которого недавно украсила страницы «Нового мира». Когда этот юный мастер интеллектуальной мастурбации печатает что-то там на трансцендентные темы в «Нашем современнике» — не жалко. Но когда он берется определить место Высоцкого в «советской поэзии», обнаруживая элементарное незнание и Высоцкого, и поэзии в целом... Поражает, что напечатано это журналом, который всегда стремился вести свою критику в русле интеллигентности, а тут публикует такую провинциальную претенциозность!

Явно несостоятельным было намерение «под знаком Высоцкого» выстроить энциклопедию шестидесятничества. О радикальной разнице между художественным сознанием Высоцкого и шестидесятническим менталитетом мне приходилось столько говорить и в книге своей, и в статьях, что нет уже сил повторяться. Примерно о том же убедительно писал четыре года назад в знаменской статье «Вакансия поэта» С. Чупринин. Вообще-то стремление шестидесятников задним числом записать Высоцкого в свои славные ряды тоже было пророчески предсказано в песне про золотую середину: «Они напишут толстые труды //И будут гибнуть в рамах, на картине...» (Высоцкий В. С. Соч. в 2-х т. Т. 1. М., 1990. С. 372—373). Очень стоит перечитать и поразмыслить.

Но подумаем в принципе о целесообразности «толстых трудов» в ситуации, когда культурный слой «высоцковедения» еще очень и очень тонок. Не полезнее ли сейчас скромные и деловитые сборники материалов

и исследований? Лермонтовская энциклопедия вышла через сто сорок лет после смерти поэта. Ну, сто, может быть, много, а сорок лет точно надо подождать. Не пассивно, конечно, а неутомимо и бережно, с предельной полнотой собирая «показания» всех, кто видел и слышал Высоцкого, кто общался с ним, любя его или втайне ненавидя. Объективность и нейтральность, для энциклопедии необходимые, придут потом.

Скажем, Л. В. Абрамова недавно выступила по «Эху Москвы» с замечательным эссе о Высоцком и Любимове, предложив биографическую трактовку стихотворения «Мой Гамлет»: действительно, Гамлет Высоцкого-поэта и Гамлет Любимова, сыгранный Высоцким-актером, — это нравственные антиподы. Но готов ли кто-нибудь уже сегодня написать точную, свободную от пристрастий статью «Любимов» для «Энциклопедии Высоцкого»? Нет, конечно. И не нужна пока такая статья, гораздо полезнее была бы работа интервьюера, который сумел бы выпытать у Любимова как можно больше фактов и, в частности, выяснить, какие песни и стихи Высоцкого он знал до 1980 года, а какие — нет.

Воля ваша, но мне кажется, что помпезная «энциклопедия» совсем не в духе Высоцкого, что он там окажется «обужен». Ну, а кроме того сотня-другая ошибок у начинающих «энциклопедистов» неизбежна, и такое справочное издание в целом принесет больше вреда, чем пользы. ■

Не будем спешить с синтезом, пока не проделана необходимая аналитическая работа. Сегодня важнее не соединять, а разделять — в частности, разные ипостаси творческой деятельности Высоцкого. Долго искал я для своей книги «Писатель Владимир Высоцкий» подходящую фотографию — не Гамлета, не фон Корена, не даже Высоцкого — исполнителя своих песен с гитарой на сцене, а именно писателя. Не оказалось нигде такого фото (вспомнились тыняновские слова: «Пишут, как любят, без свидетелей»). Зато нашелся замечательный графический портрет пишущего Высоцкого, сделанный Вадимом Елиным. Нина Максимовна любезно разрешила снять его на пленку, но поместить на обложке издательство почему-то не смогло, остался он только на форзаце: висит там над таировско-высоцким письменным столом. По-моему, очень похож на себя.

Многоликость Высоцкого зачастую провоцирует на

мифотворчество: вот, дескать, незадолго до смерти сыграл Дон Гуана, что имело значение символическое... Я же, грешный, вижу только приклеенные усы и слышу, как неповторимый голос тщетно пытается оббубнить пушкинским текстом холодную Белохвостикову, назвать которую донной Анной язык не поворачивается. А вот из Жеглова, персонажа отнюдь не пушкинского, Высоцкий с Говорухиным слепили характер с удивительной энергетикой и автономной значимостью. Да, в искусстве все решает не материал, не тема...

О Говорухине говорят и пишут сегодня, может быть, даже чересчур часто, и все же не удержусь от небольшого апарта в его сторону, чтобы поспорить с обличителями, инкриминирующими режиссеру отход от демократических идеалов. Дело совсем в другом. У Говорухина уникальный дар режиссера-беллетриста, а вот в области неигрового кино у него, по-моему, просто нет ни малейших данных. Когда два года назад я смотрел «Так жить нельзя», в душу закралось подозрение, что вещь в художественном отношении беспомощна, что нет здесь ни одного настоящего кадра. Но прогрессивные кинематографисты тут же закидали фильм всеми возможными «Никами», и пришлось подчиниться их авторитетному мнению. А сейчас снова думаю: нынешняя беда с Говорухиным в том и только в том, что он изнасиловал свой талант. И все-таки, вспоминая слова Высоцкого «а я верю «Верю в друзей», перечитав воспоминания Говорухина в сборнике «Четыре четверти пути», надеюсь, что перед нами талант, который мы не навсегда еще потеряли.

Надо нам наконец понять, что «поправение» — один из возможных симптомов творческого недуга, но не причина его и не суть. Если на то пошло, и восседающий на черносотенном соборе Распутин, и читающий с танка прогрессивные, но бездарные стихи Евтушенко — оба они творческие самоубийцы, оба растратили «святые крупички». Откуда эта тяга к зарыванию в землю дара Божьего? Вот сейчас я с ужасом и болью смотрю, как высоко мною ценимый Андрей Вознесенский играет сам с собой, без партнеров в скучные крестики-нолики, как изображает он портрет Прокофьева, при помощи кофейных зерен, а Северянина — посредством бюстгальтера... Но опять-таки верю, что автор «Реквиема оптимистического» еще вернется от

суетных забав к высокой поэтической архитектуре, к возведению достойного свода над своим стиховым миром.

Вроде бы в сторону ушел от предмета. Но на самом деле подхожу к самой его сердцевине. Проблема выбора существует в этике и в повседневной нравственной практике, в науке и в хозяйстве, в политике и в религии. Но нет ее в искусстве, где различаются только талант и бездарность, живое и мертвое, энергия и пустота. И нет у художника иного долга, кроме верности природе своего дара. Именно в этом главный и единственный урок Высоцкого, высказанный им с самоотверженной простотой и не сразу понятной глубиной: «Мой путь один, всего один, ребята — «Мне выбора, по счастью, не дано».

СУМЕРКИ ПРОСВЕЩЕНИЯ

ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ЭЛЕГИЯ

«Ваша эта «Алэксия» или «Алексія»... Кстати, что вообще это слово означает?»

Услышав такое не раз и не два и возвращаясь после каникул к своей рубрике, должен вновь прокомментировать ее название: алэксія — слово греческое, медицинский термин, означающий потерю способности читать. Я, конечно же, использую его не в буквально-психиатрическом, а в переносном смысле — как знак некоторого духовного недуга, охватившего наше сознание и нашу культуру.

Осенней порой советской цивилизации осыпаются с нагих ее ветвей, как пожелтевшие листья, имперские мифы. Вот увял и упал еще один — «самая читающая страна». Это говорило о себе государство, где интимный процесс чтения был извращен и проституирован! Страна, столько лет притворявшаяся, что читает сочинения Маркса и Ленина. Страна, где целые поколения были изнасилованы «Кратким курсом»: вспомним веселый, но и жуткий вместе с тем рассказ Ростроповича, как они с Рихтером, учась в консерватории, ночью мордовали себя, чтобы не заснуть над этой библией

идиотизма, — два гения принуждены были читать, стоя, пардон, раком. Страна, где чтение «по любви» долгое время было уголовно наказуемым деянием. Страна, библиотеки которой заполнены по большей части пустопорожней макулатурой.

Спросим по-школьному: читающая — кого, что? Как-то в сердцах случилось мне письменно сказануть о «самой читающей Пикуля и Ю. Семенова стране». Выражение это повторил в «Огоньке» Ст. Рассадин, за что тут же подвергся анафеме со стороны В. Максимова: дескать, страна и другие книги читает! Приходится задним числом пояснять, что имена Пикуля и Ю. Семенова в данной полемической конструкции употреблены по принципу синекдохи (извините еще один грецизм), что на их месте могли быть иные.

Куда точнее был Гоголь, на много лет вперед обозначивший весь спектр наших пристрастий: «Кто читал Карамзина, кто «Московские ведомости», кто даже и совсем ничего не читал». Вот эта третья — и чрезвычайно многочисленная — категория «читателей» занимает меня сегодня больше, чем выставочные экземпляры неистовых книгочеев. Ведь наврано столько, что еще долго не разгрести. У нас якобы всеобщее среднее образование — а есть ли на деле у каждого хотя бы начальное? У нас любой выпускник школы якобы делает в сочинении или диктанте ошибок не более чем «четыре на четыре», хотя такой уровень грамотности доступен, конечно, меньшинству. У нас якобы всё читали. Глядя на лица отроков и отроковиц, недавно получивших аттестаты, слыша их неандертальскую речь да и наблюдая за их совсем нестарыми мрачными родителями, иной раз задумаешься: а помнят ли эти люди хотя бы пару онегинских строф, ведают ли, кто там, где, в каком белом венчике из роз? Куды! — как сказали бы в старину. Давайте, черт возьми, перестанем дурачить друг друга и честно признаемся, что мы страна сплошной неуспеваемости, что остаемся мы на второй век по всем предметам, в том числе и по литературе.

Бедную школу не виню — виновато скорее правившее страной литературоведение. Оно присвоило себе монополию на чтение, сопровождая каждый текст надлежащей резолюцией: «луч света в темном царстве», «матерый человечище», «любовь побеждает смерть». Оно подменило чтение идеологическим истол-

кованием, единым и обязательным для каждого. Оно заставило всех граждан стать литературоведами-догматиками: абитуриент ветеринарного или текстильного института должен был написать стандартное сочинение, маленькую диссертацию, не смея высказывать свои собственные мысли о Пушкине или о Чехове. Мудрено ли, что после этого людей тянуло уже к совсем другим книгам!

Вспоминаю, как двадцать с небольшим лет назад в школьную программу был включен условно реабилитированный Достоевский. Тогда я преподавал на каких-то подготовительных курсах, и коллега-словесница радостно похвалилась раздобытой ею ксерокопической разработкой: без нее просто не знала бы, что об этом Достоевском говорить. Может быть, и теперь размножают новые шпаргалки для учителей, где вместо «критики капитализма» значится «критика социализма».

У меня вполне конкретное предложение ко всем, кто преподает литературу: давайте выбросим шпаргалки и не будем изготавливать новых. Давайте заново учиться читать — только тогда можно этому научить других. Именно сейчас возник благоприятный момент, чтобы избавиться от всяких подмен, понять, что реальность текста первична, а все его трактовки вторичны, что первым делом Достоевский, а все его интерпретаторы — уже потом. Что не бывает «истинных» истолкований — все они приблизительны и условны.

Если школьник просто смог прочесть и понять вторую часть эпилога «Войны и мира», я готов считать его отличником по Л. Толстому. Впрочем, этому критерию для начала должны соответствовать учителя. А у нас и учителя учителей порою грешат алексией. Известный критик и литературовед, неистовый ревнитель классических традиций, однажды не постыдился печатно признаться, что к своему почтенному возрасту не успел прочесть Сухово-Кобылина. По-моему, нельзя вообразить большего культурного нигилизма, более циничного поругания классики, чем ее нечтение!

Больше всего боюсь смены одного идеологического стандарта другим. Раньше русская литература грубо использовалась как иллюстрация к революционной истории, теперь дело клонится к тому, чтобы превратить ее в служанку православной моралистики. Не много будет толку, если на смену учителю-начетчику придет

учитель-проповедник. Я уповаю на учителя-эстета, не притворно любящего литературу как литературу, умеющего извлекать из текста удовольствие и способного передать свои гедонистические навыки другим. Естественно, эстетизм предполагает (в отличие от проповедничества) широкую историко-культурную эрудицию, вкус, самостоятельное владение словом, интерес к лучшему в современном литературном потоке.

Мечтания мои имеют под собой некоторую почву: в филологических классах московской школы-гимназии № 1567 (директором которой был замечательный словесник Евгений Семенович Топалер), известные учителя-литературоведы Лев Соболев и Эдуард Безновос уже много лет занимаются со школьниками литературой прежде всего под эстетическим углом зрения, «деидеологизация» преподавания здесь без громогласных деклараций подготовлена многолетним трудом и постоянством. Конечно, такой уровень достижим не для всех, не сразу, но нельзя сегодня дать отряду учителей-словесников иного «указания», чем быть самостоятельными.

Новой концепции истории русской литературы пока нет, и явится она нескоро: нужны рабочие гипотезы, споры. Отечественная филологическая наука в свое время разработала путь к подлинно универсальному постижению литературы, дала мощное «ноу-хау», не примененное потом ни у нас, ни за рубежом. Всех уговариваю перечитать статьи Ю. Тынянова «О литературной эволюции» и Б. Эйхенбаума «Литературный быт» (обе — 1927 г.), они не длинные, а там намечена увлекательная программа работы. Не погружаться в мутную эклектику, а выявлять внутренние закономерности эстетического развития литературы и уже потом соотносить их с закономерностями общественно-политической истории, с путями религиозно-философской мысли.

Кстати, и социальная история нуждается в строгом изучении, свободном от беллетристических представлений. Русская классика как исторический источник более чем сомнительна: жизненная действительность ею весьма субъективно трансформирована. Иначе почему при такой ужасной жизни мы имеем такую прекрасную словесность? Русская история с ее трагическими законами, едиными для времен Ивана Грозного и Петра

Великого, Ленина и Сталина, Горбачева и Ельцина, — это одна система, а судьба русского художественного слова — система другая. Надо изучить их порознь и только потом сопоставлять. Трудно? Не то слово: тяжесть почти неподъемная. Но коли не сдюжим, опять уйдем в идеологическое вранье, в профанацию литературы. Снова выработаем казенные штампы, надежно отвращающие юношество от классического наследия.

И еще о Гоголе. Что-то подельывают сегодня его вечные персонажи? Павел Иванович Чичиков преуспел в деле приватизации, сейчас готовится скупать у нас ваучеры за бесценок. Петрушка собирает барина в дорогу, почитывая «Анжелику», супругов Голон сочинение. А Иван Александрович Хлестаков, натурально, блещет на ниве культуры. Организует новые журналы и издательства, набрал статей у Добчинского и Бобчинского, с Земляникой заключил договор на трехтомник. Городничего подбил отдать дочку в новое, частное и платное учебное заведение, посулил «конвертируемый» диплом: сказывает, есть о том договоренность с английским и французским посланниками. Сам он читает там лекции про Загоскина и барона Брамбеуса, излагает новое прочтение Пушкина. Смотритель училищ Хлопов из своего кабинета взирает на все это в страхе и ужасе, но у самого-то и кадров острая нехватка, и помещения к началу года не готовы. Скучно на этом свете, господа!

ИМПЕРИЯ ЧУВСТВ

ЭСТЕТИЧЕСКОЕ И ЧЕЛОВЕЧЕСКОЕ

Почти два года прошло, а конференцию «Постмодернизм и мы» продолжают вспоминать. Вот недавно В. Курицын в «Литгазете» поведал о том, как перед открытием сего действия объявился некий майор, присланный райкомом, и попросил выступить по поводу предстоящего референдума о сохранении обновленного союза республик. Курицын сетует: не допустили

майора в постмодернистское собрание — и тем самым лишили публику грандиозного события.

Поскольку режиссура данной акции была моих рук делом и майора деликатно отговорил от выступления именно я, то хочу объясниться с молодым коллегой без экивоков. Майор при всей его идейной замшелости — человек, стоило ли топтать его человеческое достоинство ради сомнительного соцартовского хэппенинга? Не событие бы это было, дорогой Слава, а дешевка. Дразнить недалекого военрука — забава для прыщавых подростков периода полового созревания, но отнюдь не для взрослых мужчин, хотя бы и постмодернистской ориентации.

Я не о нравственности говорю, не о морали. Речь о той самой художественной энергетике, про которую постоянно трактует и В. Курицын в своих статьях, к сожалению, несколько вялых в последнее время. Ощущение и переживание чужой боли — это ведь, помимо прочего, энергетический источник, незаменимый материал художника. «Чувствую — стало быть, существую» — сформулировал Вознесенский в пору своего высшего взлета. И когда в левую часть этого поэтического уравнения коварно вползает частица «не», она неминуемо отразится и в правой половине.

«Красота спасет мир» — так назвали недавно двадцатичетырех часовой радиомарафон. По бездорожью и разгильдяйству теперь ударяют красотой и культурой, но Достоевскому по-прежнему, невзирая на Бахтина и полифонию, приписывают полемические суждения персонажей. «Господа,— закричал он громко всем,— князь утверждает, что мир спасет красота!» Кричал Ипполит, утверждал Мышкин, а в итоге почему-то получается категорический афоризм от имени Достоевского, который того и гляди начнут писать белой краской по красному кумачу. Но, переведенная в бодрячески-утопический лозунг, фраза эта далеко уходит от истинно «достоевского» контекста: «Так вы такую-то красоту цените? — обратилась она вдруг к князю. <...> — Именно такую. — За что? — В этом лице... страдания много...»

Лично я всю жизнь был эстетом и поборником искусства для искусства. И теперь продолжаю считать, что любые идеи и идеалы — нравственные, философские, религиозные — не более чем материал творчества,

а не суть его и не содержание. Но подлинный эстетизм, проистекающий из страстной любви к искусству как таковому, вовсе не предполагает равнодушия к жизни и к людям. Самоценное художество требует силы и — никуда не деться — страдания. Потому с неприятным изумлением наблюдаю, как идея автономности искусства начинает сегодня профанироваться иными прохладными обладателями скромных дарований, страхующими себя от эмоциональных перегрузок и излишней ответственности.

«Быть может, все в мире лишь средство для ярко-певучих стихов». Да, но для ярко-певучих, а не бледно-трескучих, сочинители которых, как и производители нудной прозы, норовят ныне взобраться на треножник, уверяя, что именно они красотой мир спасают!

Спору нет, трудно сегодня пишущему человеку. В глухие годы он был на виду уже потому, что художественное творчество оставалось единственной сферой проявления свободной личной инициативы. Ведь не только в президенты и в депутаты, но и в старшие дворники себя самого выдвигать было нельзя. А вот в писатели предлагаться все-таки не запрещалось. Был читательский интерес, было и внимание властей, которые кнута из рук не выпускали, но и пряника порой давали куснуть. Культивируя в себе чувство противоречия, оттачивая бойцовские качества и искусство разумного тактического компромисса, писатель мог добиться своего.

Теперь пришли новые трудности, по-своему интересные. И дело не только в том, что литература «в загоне», что культуре кем-то там придается недостаточное значение. Идет честная и беспощадная проверка индивидуальных душевных капиталов, испытание эмоциональной мобильности и человеческой отзывчивости писателя.

Был недавно вечер одного замечательного зарубежного издательства, чрезвычайно много сделавшего для свободной русской литературы. На сцене людей — хоть отбавляй, в зале — наоборот. Один из участников не нашел ничего лучшего, как отчитать народ в лице немногих пришедших за черную неблагодарность. Слушатели, а это были в основном близкие знакомые выступавших, смиренно потупились.

Но вот из зала приходит записка с вопросом, что

называется, против шерсти: кругом льется кровь, а вы пустяками занимаетесь, не потому ли на вечерах «патриотов» залы переполнены, а у вас шаром покати? Автора записки, как школьника, заставили встать, но ответить ему просто и по-человечески никто из блестящих литераторов не смог. Очень сердилась на ехидного чужака прекрасная поэтесса, та самая, что сложила некогда строки: «позади паренька удалого и старушки в пуховом платке, слившись с ними, как слово и слово на моем и на их языке». И вот вырос этот паренек удалой и подался, конечно, к «памятникам», среди которых немало умелых «ловцов человеков» и вообще работа с массами хорошо поставлена. Но ведь думает читатель, сомневается. Пришел, чтобы в своих мыслях и чувствах разобраться, к певцам свободы, а те с ним на его языке говорить не захотели...

«Нам свежесть слов и чувства простоту терять не то ль, что живописцу — зренье...» Эти строки раньше казались мне красивым трюизмом, и только теперь я задумался над их нетривиальным смыслом. «Простота чувства», то есть владение основными и вечными человеческими эмоциями, делается необходимым условием обретения нового, свежего художественного слова. Кстати, и само греческое слово «эстетикос» означает «чувствующий», что приходится все чаще вспоминать, размышляя о новых свободных путях искусства.

Ну а для нашего брата-критика чувствительность — это просто рабочий инструмент, способ оценки анализируемых произведений. И этот эмоциональный метр-эталон, «ценностей незыблемую скалу» требуется сохранить в душе в условиях бездушной ликвидации критики как класса! Борьба за существование исключает сантименты, и «типический характер» современного критика — это образ волевой, бескомпромиссный, хотя при этом, пожалуй, образ женский, поскольку коллеги-мужчины как-то менее активны. Блок обращался к Зинаиде Гиппиус со словами: «Женщина, безумная гордячка!», до этого была у него строчка «Женщины с безумными очами...» Если б я писал послание к коллегам в постмодернистском центонном стиле, то оно могло бы начинаться так:

Женщины с железными локтями...

Вспоминаются разговоры с одной особенно ригористичной коллегой, неустанно напоминающей каждому, чем он занимался до девяносто первого года. Ежели кто сам в партии не был, так она ему родственников партийных припомнит (прямо как «патриоты», вычисляющие, у кого бабушка, у кого жена еврейка). Все разоблаченные, натурально, перед ригористкой на цыпочках ходят. Но я как-то задумался: а в Союзе-то писателей она же и сама состояла в годы, когда оттуда исключали достойных людей. Так ли уж велика разница между членством в КПСС и в СП СССР? Поделился своими сомнениями с А. Д. Синявским. «Невелика разница, — согласился он. — Ведь устав писательского союза предписывал творить по законам партийности и соцреализма». В общем, все мы в СССР состояли, а конкретные оттенки не так уж важны. Но к чему я это вспомнил?

А к тому, что у нас и крупнейших художников века все еще продолжают по анкетной линии проверять. Вот прошли юбилеи столетние нескольких поэтических гениев. Эстетическая мысль за это время не сильно продвинулась, зато сколько было разборок: как и почему гении оступались, Сталину оды слагали или по телефону с ним говорили. Будто это самое важное! Впрочем, о таком, наверное, тоже можно и нужно писать, но только учитывая всю эмоциональную сложность, тонкость и хрупкость великих поэтов. Ведь Ахматова — Пастернак — Мандельштам — Цветаева — это, по сути говоря, почти исчерпывающий каталог наших чувств. То у нас ахматовское настроение, то цветаевское, то мир видится в пастернаковском свете, то в мандельштамовском. Кто из ныне живущих поэтов сможет вписать свою полоску в этот эмоциональный спектр? Страшный вопрос!

...Только что вернулся с «Лолиты» Виктюка. Пусть театральные критики разбирают и оценивают этот спектакль, а я пока все о том же — о таинственной связи чистого чувства с чистым искусством.

Виктюк эту тему исследует давно — с конца 70-х, с «Уроков музыки». Независимо от политической погоды и театральной конъюнктуры строится сценический роман о свойствах страсти. «Лолита» — кульминация, здесь развернут весь спектр. Гумберт Гумберт — страсть как таковая, с ее жутковатой бездонностью и

непреодолимой трагической гримасой. Шарлотта — не тронутое рефлексией животное начало. Куилти — пошлая потуга на духовность. А надо всем и рядом со всем этим — персонаж, обозначенный как Неизвестный Джентльмен, — персонификация набоковского стиля и слова, идеальный образ чисто эстетического начала. И начало это питается всеми без исключения эмоциональными источниками. Нет на земле чувств, недостойных внимания художника.

Так освобождается и раскрепощается зритель, которому дано интимное право отождествить себя с любым из персонажей и через него войти в сложную структуру зрелища. Искусство Виктюка открыто с двух сторон, оно отважно соединяет элитарное с элементарным. Целый мир может вписаться между этими двумя полюсами — жаром страсти и холодом точного конструктивного расчета. Не могу говорить о Виктюке в контексте современного драматического театра (высидеть хотя бы один спектакль кого-либо из других режиссеров я просто не в состоянии), поэтому сразу выбираюсь в контекст общекультурный.

В современной прозе и поэзии, к сожалению, не обнаруживается каких-либо аналогов театральному роману Виктюка. Вроде бы каждый уважающий себя литератор сегодня заботится в первую очередь о стилистическом престиже, но когда стилю недостает свежей эмоциональной пищи, он хиреет, останавливается в своем росте на карликовой стадии. Отсюда характерный парадокс нашей, так сказать, практической эстетики: да, этот прозаик (поэт) пишет хорошо... но не настолько, чтобы его хотелось прочесть. Сидит он в тесной каморке своего маленького стиля: самому-то там тесно, а для читателя уж тем более места нет.

К работе Виктюка очень приложим тыняновский тезис об «империализме конструктивного принципа», о постоянном выходе стиля в быт, в нехудожественную реальность. Откуда берутся силы, чтобы с такой беспощадной тщательностью осваивать каждый сантиметр сцены, каждую секунду театрального времени, каждую частицу актера? Из бездонного пространства человеческой души с ее скрытыми сокровищами и ее «неправедными изгибами». Виктюк не борец, он — победитель. Созданная им театральная империя чувств —

результат преодоления все новых и новых пластов жизненного материала.

Но пора из волшебного царства Мельпомены опять возвращаться в родную литературу и вновь горестно констатировать: «На Парнасе было скучно... Чтой-то новенького никого нет...» И ждать, пока словесность спустится с Парнаса в пучину живых чувств и невыдуманных страстей, в которых, кажется, нет недостатка.

БУКЕРИАДА

ДЕКАБРЬСКАЯ СКАЗКА В ШЕСТИ ЧАСТЯХ С ЭПИЛОГОМ

Вот такую я сценку написала с полным критицизмом в свой адрес и с полной объективностью...

Людмила Петрушевская.

«Время ночь»

Умоляю вас, не читайте этого никогда, никогда! Меня звали на брэнной земле Анна, я никому не желала зла, всех любила и вела себя, как английская королева.

Но четыре аборта на полставки исключительно по причине безумных и чистых надежд плюс два стакана чая с сахаром и с мордобоем плюс солнышко мое с ненаглядной попкой плюс отчаянье на продавленном диване плюс два гонорара к майским и октябрьским, которые тут же ушли на такси,— это же сумасшедшая цифра!

А тут еще в мою святая святых входит без спросу один хмырь, кодовое название — читатель. После признаний в любви, коварных комплиментов и клятв в верности до гроба этот типичный искатель московской прописки с гнилыми зубами и задатками педераста оскорбительно намекает, что весь этот ад, этот кошмар, эта пытка душевная становятся под моим пером устойчивым литературным приемом. Я спорить не стала, потихоньку позвонила от дуры соседки и сдала негодя прямо в Кащенко, где ему самое место.

— Господи! — возопила я. — Годами не видеть в жизни ничего, кроме крошечного ужаса! Должна же, должна, должна быть за это какая-то награда!

...Мне уготована иная судьба — жениться на России, на этой тысячелетней изнасилованной вдове.

Фридрих Горенштейн. «Место»

Зовут меня Гоша Иудышев, и для начала я должен, по-видимому, подробно и обстоятельно рассказать, когда и в каких исторических условиях я родился. Если быть совершенно точным, родился я еще в прошлом веке, и жизнь мне дал известный в ту пору беллетрист Ф. Д., вытащивший меня на свет из моего подполья. События, тогда со мною происшедшие, хорошо известны, и напоминать о них здесь я не считаю нужным. Однако для полного осуществления и разрешения идеи мне, признаюсь, все-таки не хватало места, которое я получил лишь сто лет спустя после того, как благодетель мой писатель Ф. Г. с присущей ему щедростью предоставил в полное мое распоряжение около восьмисот пятидесяти страниц романного текста.

Из своей петербургской каморки я перебрался в провинциальное общежитие, где, живя экономно, избегая мясных и рыбных консервов, воздерживаясь до поры от покупки черного двубортного костюма, стал терпеливо ждать, когда мир завертится вокруг меня, как вокруг своей оси. К этому, однако, не было никаких видимых оснований, и мне пришлось изрядно помаяться, пока великодушный автор не перевел меня в столицу, где я сделался осведомителем компетентных органов. Свою деятельность я осуществлял в тайных кружках, которые специально для меня были переброшены из времен «Бесов» во времена хрущевской оттепели. Впрочем, впоследствии события, к коим я оказался причастен, были оценены как художественное пророчество, неважно чье — Ф. Д. или Ф. Г.

Между тем мне стали на каждом шагу плевать в лицо, и в соответствии со своим литературным архетипом (Иуда, Свидригайлов, Смердяков) я вознамерился свести счеты с жизнью путем самоубийства. Но автор отговорил меня от подобного шага и убедительно попросил дотянуть в качестве зловеще-символического художественного образа хотя бы до того времени, когда будет учреждена Букеровская премия.

«Для объема надо копать в сторону». — «В какую?» — «В какую хочешь. Это все равно. Но не вглубь...»

Владимир Маканин. «Лаз»

Было время, когда лаз расширился, и туда полезли все кому не лень. Но потом дыра снова стала узкой, и в нее теперь попадают только по персональным приглашениям оттуда. С оплатой пролаза в обе стороны.

Ключарев заполняет таможенную декларацию и кладет ее в нагрудный карман рядом со списком покупок, которые необходимо сделать там.

Ключарев лезет. Ему трудно. Грунт твердый. Столько сочинителей уже пользовались этим сюжетным ходом, но он по-прежнему остается негладким. И фразы идут такие шершавые, царапающие — читателю тоже нелегко будет пробираться.

Наверху сейчас худо. Телефоны-автоматы выведены из строя, в магазинах ничего не купишь, транспорт ходит нерегулярно. Да еще в автобус может ворваться внезапно группа людей и разуть всех, кто в «Саламандре». У Кабакова в «Невозвращенце», правда, было еще покруче: там уже по Москве никто без собственного «калашников» не ходил. Но Ключарев об этом не слышал: с кабаковским персонажем там он не встречался, а в Москве кто кого когда видит? В общем, наверху царит типичная антиутопическая картина темного будущего.

А внизу — и врачи приличные, и лекарства, и магазинчиков полно, и все открыты.

Ключарев лезет.

Но на этот раз внизу его ждет неприятная неожиданность. Никто не говорит по-русски. С витрин книжных магазинов исчезли книги о Ключареве.

Наверное, это сон. Ключарев пытается себя ущипнуть и вдруг понимает свою ошибку. Он лез туда, а премия теперь присуждается здесь. Он устал, он может опоздать. Но, собрав последние силы, он лезет наверх.

Лида Черновол. Ее отцу Емельяну был пожалован заячий тулупчик. Ее мать Марина наложила на себя руки в Елабуге. Ее дед умер на станции Астапово.

*Александр Иванченко.
«Монограмма»*

«Спасибо автору, снабдившему меня такой развешенной литературной генеалогией,— подумала Лида.— Без этого на премию нечего было бы и рассчитывать».

Хорошая девушка Лида работает в библиотеке. Судьба у нее нелегкая. Однажды, в чистый понедельник, соблазнил ее среди темных аллей некий Иштван, которого она называла Степой. Потом Степа захотел снова стать Иштваном и отбыл в Ужгород. Поехала Лида его искать, но угодила в объятия лесбиянки Юли. Потом, правда, вышла замуж, стала растить ребенка, но счастья нет.

Нелегкая у нее и работа. Ведь Лида не просто библиотекарем служит, а сюжетной функцией. Ее обязанность — соединять душераздирающие сцены эпохи раскулачивания с буддийскими медитациями. Поначалу-то Лида больше к отеческой религии тяготела и даже спорила с начальницей библиотеки, говоря: «Христа никогда много не бывает». Но автор решил, что бывает, что все евангельские цитаты уже Горенштейном использованы. И велел Лиде осваивать Майтри-Бхавану.

И всем читателям предписал очищать разум свой до полной Пустоты. Большинству испытуемых для этого достаточно пары абзацев буддийской премудрости.

*Вырастало ощущение месива... Есть имя оскомине — скука.
Марк Харитонов. «Линии судьбы,
или Сундучок Милашевича»*

Так уж получилось, что повествование строится по престижной и практически беспроблемной схеме «текст в тексте», когда литературовед Лизавин якобы пишет диссертацию про якобы проживавшего некогда в провинции писателя Милашевича, что дает возможность подменять органическое развитие сюжета декларативным пересказом, щедро сдобренным множеством решительно не идущих к делу подробностей, как-то: малиновое варенье, травяные экстракты, запах лампового керосина, мухоловка с часовым механизмом, засохший кусочек навоза etc. etc., причем этот бесконечный ряд позволительно пополнять неограниченным количеством придаточных присоединительных, в путанице которых автор может не обинуясь сам сказать о своей несомненной талантливости, а критикам останется только присоединиться к сему суждению, и тут уже Немзер носа не подточит и вынужден будет признать длину фразы гоголевской, а курсивные

фантики Милашевича, исписанные случайными либо банальными сочетаниями и употребленные в советское время для разных целей (палимпсест!), сравнить с Розановым, поскольку место для интерпретатора здесь заранее определено, а для читателя не предусмотрено вовсе, но это не совсем приятное обстоятельство опять-таки утонет в безмерной фразе, уходящей в метафизический туман.

— *Друзья, без паники, без паники!* — Ребров встал, погосел к Александре Олеговне. — *Мама, у нас для тебя есть подарок, который ты должна успеть получить в уходящем 1990 году.*

— *Что же это за подарок?*

— *Это очень серьезно, Александра Олеговна!* — Ольга встала. — *Надо успеть!*

— *Без суеты!* — Ребров встал позади старушки. — *Мама, закрой глаза.*

Старушка закрыла глаза. Ольга взяла ее за левую руку, Штаубе за правую, Ребров вынул из кармана удавку, надел петлю на шею Александры Олеговны.

*Владимир Сорокин.
«Сердца четырех»*

Над русским лесом и поднятой целиной плыли облака заре навстречу. Позади остались клятва, жатва и битва в пути, но беспокойные сердца бились до конца. Иудышев не спеша достал из кармана белого халата пачку концептов, распечатал ее, нажал на гашетку и перевел структуру в режим соцарта.

— Были, конечно, неувязки, но все-таки мы астафьевских обставили, — с веселой хитринкой в усталых глазах проговорил он. — Верной оказалась установка на яросвет, перемат и капиталистическое. Премия Букера будет за нами.

Сидевшие у костра Анна, Лида, Ключарев и Лизавин дружно зааплодировали. Решено было по такому случаю устроить сабантуй. Открыли сундучок с Милашевичем, нацедили из старика литр крови, чокнулись. Закусили неприличным.

Дожевывая копченый орган, Иудышев вдруг помрачнел и судорожно выпалил:

— Но есть информация, что засевшие в сферах вредители намереваются сдернуть с романа «Сердца четырех» завесу легендарности и таинственности.

— Как? — растерянно пролепетала Лида.

— А так. Опубликуют его — и все.

— Это гадко!— воскликнула Анна.— Надо же все-таки быть порядочными людьми.

Ключарев заплясал вокруг костра, выкрикивая:

— Мене, альфа, текел, бета, фарес, си-бемоль, бирманат, пуэр, веспер, твою мать!

— Тешип охолп отсорп никорос!— вторил ему Лизавин.

Из леса показался читатель.

— Хватайте его! — приказал Иудышев.— Знаешь, сволочь, что мы сейчас с тобой сделаем?

— Опять публично испражняться станете? — грустно спросил читатель.

— Хуже! Мы тебе дырку в голове просверлим и туда...

— Да не боюсь я,— с неожиданной дерзостью отпарировал читатель.— Я боюсь только одного: когда мне скучным чтением все мозги заси... загрязняют. А ваши чернушные надуманные кошмары все равно бледнеют перед простой уголовной хроникой.

— Огонь! — скомандовал Иудышев.

Автоматными очередями были скошены сотня читателей, три десятка номинаторов и жюри во главе с Латуниной.

А персонажи сами собой растворились в зимнем воздухе: 6, 5, 4, 3, 2, 1, 0.

ЭПИЛОГ

Все кончилось, конечно, не так, а по-хорошему.

Собрались в красивом зале, где висел портрет Латуниной, а под ним восседало жюри.

Торжественно объявили, что всем шести претендентам присуждается поровну фунтов (автору «Монограммы», правда, премия выплачивается в рупиях).

Потом был пир, как у нас принято считать,— на весь мир. Все хорошо сидели, были довольны, счастливы, одарены... милостями заморских спонсоров.

И только читатель оставался один на морозе. Для него на этом празднике подарка не нашлось.

КОНЬЮНКТУРА

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ВИДЫ НА 1993 ГОД И ДО КОНЦА ВЕКА

«Знаю, на место сетей крепостных люди придумали много иных...» На место советской идеологической конъюнктуры пришла другая — рыночная, издательская, мафиозно-тусовочная... Надо в ней честно и пристально разбираться, надо учиться произносить само это неприятное и громоздкое слово «конъ-юнк-тура», не пропуская отдельных звуков, как малодушно делают некоторые.

Начнем с конъюнктуры издательской. В былые времена мы открывали по пятницам «Книжное обозрение» так, как гурман открывает меню в хорошем ресторане: в столбцах со списками сигнальных экземпляров всегда находилась парочка блюд, возбуждающих читательский аппетит. Сегодня эту газету читаешь с чувством обреченности: снова пять дрюонов на неделе, а раздел «Художественная литература народов России» сжимается, подобно шагреновой коже: помимо классиков и покойников какие-то малотиражные книжечки безвестных сочинителей, вышедшие то за счет авторов, то по недоразумению. Современное писательство неуклонно ликвидируется как класс. Есть, однако, исключения, являющие собой некоторый аналог забытой «секретарской» литературы. Кому же живется весело-вольготно на Руси, кроме милорда, то бишь Дрюона глупого?

Станиславу Гагарину и Петру Алешкину, роскошно рекламируемым тем же «Книжным обозрением» (отнюдь не упрекаю редакцию: без доходов от рекламы газета давно бы ноги протянула и пересох бы наш последний библиографический источник). Ст. Гагарин сервирован как «мастер забойных детективов» и «известный отечестволюб» (все без иронии, Евгений Сазонов здесь ни при чем), а Петр Алешкин, создатель сочинений «Заросли», «Судороги» и «Зыбкая тень» (я опять-таки не пародирую, а привожу названия а ля лэтр), — как автор «Континента» и «Граней». Может быть, вы не поверите, но Алешкина я читал. И уже писал о том, как низко уронили себя два эмигрантских

журнала в моих читательских глазах. Еще Алешкин — президент акционерного общества «Голос» и после своего собрания сочинений грозит выпустить одиннадцать томов Петра Проскурина. Кто там справлял поминки по советской литературе? Вы не бойтесь, господа, что красные опять придут, причем покоричневевшие от святой злобы?

И все-таки я верю в великого русского читателя, которого не надуют расторопные конъюнктурщики, перехватившие в суматохе и бардаке печатные станки и тонны бумаги. Будем надеяться, что все эти ТОО благополучно разорятся либо продолжат издавать только Монтеня да Бальзака (тогда к ним и у меня никаких претензий не будет). А что делать пока настоящим писателям? Слушайте, придумал: в ожидании реанимации издательского дела не спеша усовершенствовать плоды любимых дум, переписывать свои опусы по-гоголевски восемь раз — словом, «тщательнее» работать, как Жванецкий говорит. А критике бы не худо подумать о своей просветительской и утилитарно-информационной функции: нужен же какой-то противовес бесстыдной саморекламе литературных «забойщиков»!

Какова ныне журнальная конъюнктура? Кого, за что и почему печатали в последние год-два наши прогрессивные интеллигентные ежемесячники? Ключевой, моделирующей фигурой тут безусловно может служить Марк Харитонов. Сразу выношу за скобки и премиальные мотивы: очень хорошо, что награжден человек, а в его лице, как говорит, современная наша словесность. И вообще, пусть будет всяких Букеров и «Триумфов» штук сто в год, как в цивилизованных странах. Я же сейчас думаю о романе Харитонова как новом типе литературного события. События не в прежнем примитивном смысле, когда все читают, извещают друг друга о появлении новой вещи, выхватывают журнал из рук. Нет, это событие можно назвать своеобразной защитой диссертации на звание писателя. Читают в отделе прозы (апробация на кафедре), передают в ученый совет (главный редактор и его заместители), пара критиков откликается вежливыми рецензиями (официальные оппоненты). Большинство же знает о тексте с чужих авторитетных слов, а если кто и берется читать, то исключительно для работы, только потому,

что «надо». О гедонистическом чтении тут речи быть не может.

«Диссертационная» проза отличается, как ей и положено, высокой степенью защищенности, порой достигая, как у Харитоновы, подлинной безупречности. Она пишется «культурненько», безошибочно внушая почтение редакторам, твердо заучившим, что культура — это хорошо. Стилистически и композиционно проза эта держится на диктатуре авторской речи, персонажи в ней индивидуализированы слабо и являют собой пропечатанные через плохую копирку вторые и третьи экземпляры «себя любимого». Фабульность минимальна, перипетии и кульминация отсутствуют, поэтому из большого опуса легко изготовить журнальный вариант любого размера: несложно резать по живому, когда оно не очень живое.

Диапазон «диссертационной» словесности широк: от прозаических рефератов М. Кураева, продемонстрировавших, что и короткие вещи могут быть скучными, до огромного сочинения, фамилию автора забыл, квазиэссеистическая тягомотина такая, считающаяся почему-то скандальной — столько критиков клюнуло на сию дешевку, и лишь Андрей Немзер осуществил блестящую квалифицированную экспертизу, четко доказав тривиальность и вторичность упорного соискателя звания «русского философа».

Интеллектуальная проза, говорите? Но кто сказал, что интеллектуальность есть однообразие? Существует один абсолютный критерий художественного качества для поэзии, прозы, эссеистики — это динамика. Текст хорош, когда «лишь на собственной тяге зажмурившись, держится сам». Но, увы, к абсолютному большинству наших прозаических «событий» хочется применить двойную цитату из непопулярных сегодня поэтов: «Голубчик, мало тяги...»

И потом, интеллектуальность, если на то пошло, предполагает наличие качественно новых мыслительных абстракций, способных компенсировать бесфабульность. Наши же прозаики-диссертанты лишь декларируют — в беседах, интервью, речах — присущую их опусам «новизну» содержания. А попробуйте вычленить из их вязких текстов парочку настоящих философских афоризмов, остроумных парадоксов — не получится!

Закрадывается коварная мысль, что прозе данного типа довлеет не многотиражная суэта, а чинные четыре диссертационных экземпляра в коленкоровых переплетах. Но это проблема уже не моя, а журнальных редакторов. Пусть у них голова болит — может быть, тогда читателю полегчает.

Перейдем от диагнозов к прогнозам. На основании многолетних наблюдений можно предположить, что устоявшаяся литературная конъюнктура в 1993 году существенных изменений не претерпит. Сила инерции велика и несокрушима. Никогда, пожалуй, не было в наличии стольких живых классиков. Хорошо теперь фотографам: натуры навалом, знай увековечивай!

Но роль классиков обязывает и сковывает, не позволяет делать глупостей. Начнем с вершины, с того, кого мы еще в 70-е годы Классиком называли — отчасти в целях конспиративно-эвфемистических, но притом совершенно серьезно. Можно ли представить, что Он вдруг снизойдет с пророческого пьедестала да напишет что-нибудь вроде «Случая на станции Кречетовка»?

Вспоминаю авторское размышление из романа «В круге первом»: о писателе Галахове (прототип его, как помните, Симонов) говорится, что славы он добился, но с бессмертием ничего не получилось. И надо же: сам автор шагнул от своих бессмертных вещей к простой славе. Во всяком случае, с «Апрелем семнадцатого» (конечно же, читаю, и вообще миф об алексии — иронический прием!) слово «бессмертие» как-то не согласуется.

...Выхожу на «Молодежной». Вижу симпатичного человека, из кармана пальто «День» торчит: читает ее все-таки народ! Батюшки, да это же не народ, а лично Василий Иванович Белов! Видать, тут у него на Рублевке депутатская квартира. (А несколько дней назад самое Сажу Умалатову узреть удостоился!) Так что сказать о тех, кого полагается именовать «прекрасными русскими писателями»? Не жду сюрпризов ни от Белова, ни от Распутина. Сомневаюсь, что вторая книга нового романа Астафьева окажется сильнее первой, написанной расхлябанным языком на грани технического брака.

Но стилевая традиция деревенской прозы не умерла. Легче пишется Борису Екимову, не обремененному регалиями классика. Непременно прочту его рассказы,

анонсированные «Новым миром» и — даже — «Нашим современником».

Вообще же анонсы журналов жидковаты, портфели тощи. Конечно, каждый охотник, то есть главный редактор, желал бы заполучить новый роман В. Богомолова. Боюсь, что в этом году такой приз еще не достанется никому (автор не выпустит рукописи из рук, пока не сочтет ее готовой), но верю: до конца столетия роман будет напечатан.

Непросто Фазилю Искандеру и Андрею Битову: в историю литературы они вошли, а оттуда, оказывается, нет свободного выхода в современность. Меня беспокоит, конечно, что издательство «Молодая гвардия» зажало очередные тома их собраний, и жду я их примерно так же, как Гофмана и Гамсуна. Не сомневаюсь, что и новые вещи прозаиков будут хороши — как пристройки к Пушкинскому дому и к Чегему. Но рискнут ли Битов и Искандер затеять новостройки?

Может удивить Василий Аксенов: после двух скучных романов, благополучно напечатанных на родине, в пору ему выкинуть неожиданный номер.

Свои проблемы у классиков «другой прозы». Надеюсь дожить до новых произведений Татьяны Толстой. Владимир Сорокин, напротив, монументально плодovit: если не «Красное колесо», то «Красный унитаз» уже сваял. Желая ему напечатать здесь это романное многопудье, но больше ценю его новеллистику.

Между прочим, чего-то жду от Виктора Ерофеева, считаю неслучайным его бунт против критики. Сам же бунтарь нуждается в соединении фабульной изобретательности «Жизни с идиотом» и речевой естественности, присущей его статьям. За раздвоенностью Ерофеева стоит существенная общелитературная драма.

Туго с сатирой и юмором, острить будут многие, но натужно и неметко. Нечего ждать любителям пародии: Александр Иванов, по-видимому, продолжит писание несмешных нудных трактатов о капитализме как светлом будущем человечества. Можно будет, правда, использовать для смеха непреднамеренные пародии — роман Евтушенко о президентах или новую нетленку Ю. В. Бондарева, если таковая появится.

С поэзией, как говорится, кранты. Сами поэты пришли к выводу, что стихи сейчас «не идут». Слово «поэт» становится званием, а не профессией. Кто произносит

гневные публицистические филиппики на радио, как Юнна Мориц, кто, как Андрей Вознесенский, о веществе поэзии в «Видеомах»: и по телевизору можно показать, и на аукцион выставить...

Но наряду с сегодняшней конъюнктурой есть еще и другая. Заметили, что век кончается? Идет уже не конкурс «Песня-93», а высокое состязание «Песнь-XX». Крупная пошла игра. Блок, Хлебников, Пастернак, Мандельштам, Вознесенский, Бродский, Парщиков, Кибилов — все в одной номинации. А «шортлист» классиков может таким коротким оказаться, что из ныне живущих, чего доброго, в него никто не попадет (прозаики пусть произведут аналогичные расчеты).

Счетчик щелкает: скоро три десятки поползут наверх и утянут за собой единицу. Какое, милые, у нас тысячелетие на дворе? Никто не понял этого вопроса, а понять его надо было совершенно буквально. Оно у нас второе, но вот-вот будет третье. Смыкается золотое тысячелетнее кольцо русской литературы, нашими перьями дописывается сверхтекст, начавшийся словами «Не лепо ли ны бяшет...» И, говоря уже прозаически, средний возраст современных сложившихся литераторов таков, что вписаться в эстетику XXI века и третьего тысячелетия вряд ли кому удастся. Вот ведь конъюнктура какая!

Все — здесь, в этом веке, но еще остался его кусочек. За семь лет вообще-то «Война и мир» пишется. Так что можно все еще поправить, можно начать и кончить.

У немногих получится, но я всех честно и своевременно предупредил.

РУСОФОНА

Сумма
эссе



НЕУМЕСТНОЕ

В России зло живет и множится в социальных формах, а добро всегда индивидуально. Может быть, это не только в России — не знаю.

В индивидуализме признаваться неприятно, да и не принято у нас. А взять бы да и посчитать отдельно, что сделано индивидуалистами и что — общественниками. Любопытная бы вышла статистика.

«Индивидуум» означает «неделимое». Неделимый организм скептика, затворника, узкого специалиста живет себе для себя, крутит свой перпетуум-мобиле, глядишь — к моторчику этому уж и подключили систему, и какой ни на есть ток идет по проводам. А общественник — он, сердешный, всего себя людям отдает на корню, идет на расхват, рвут его на части — иной раз самому себя ему жалко станет, и тогда он из своего многократно разделенного существа ну хоть одну частицу для личных целей и припрячет, сэкономит. А частица та — это чаще всего амбиция и законная гордость — потихоньку взбунтуется и начинает понемногу все остальное к себе стягивать. Ведь, что ни говори, без царя в голове умного человека не бывает. Индивидуалист своему внутреннему царю откровенно подчиняется, а общественник его держит, так сказать, инкогнито. Вот такие два мира существуют, такие две системы — иных не встречал.

Пишу в ваш «Синтаксис», дорогая Марья Васильевна, поскольку к нему у меня душа лежит, а перед другими изданиями она как-то вскакивает и ежится. Сейчас по сути не стало разницы между тамиздатом и тутиздатом, и в «Литгазету» можно что угодно прокричать,

но хочется не прокричать, а спокойно поговорить. Мне «Синтаксис» нравится тем, что он так невелик, человеческой пропорции соразмерен — как домик ваш в Фонтене-о-Роз. И мне гораздо приятнее в приватном доме, как говорил один замечательный персонаж, чем в журнале-небоскребе с миллионным тиражом, в журнале-конторе, где у самых хороших людей поневоле делается служебное выражение лица.

Я бы еще сравнил наши московские журналы с коммунальными квартирами, где живешь, избегая общенья с соседями. Ну, заходите вы, к примеру, в «Знамя». Дверь, то бишь обложку, откроет вам Умывакина. И запоет:

Над родимой землей, над Рассеею,
— будет этому край или нет? —
лишь затянут: «А мы просто сеяли...»,
«А мы вытопчем!» — грянут в ответ.
Или, правду, беспамятным лыком мы
шиты вкривь, на авось, абы как?
Или мало позора помыкали
по судилищам да кабакам?

Мысль, может быть, и справедливая, хотя плоская, но звуки-то, звуки — язык сломаешь от этой артикуляционной пытки, этой какофонии! И вот нате вам — транслируется в мильон экземпляров, хотя тут и одного, по-моему, много.

— А, вы к этому...— говорит вам соседка моя по журналу и показывает в самый конец коридора.

Что за эстетизм, неуместный в наше время? — строго спросит кто-нибудь, услышав мои безответственные речи. А что, я забыл сказать, что я вообще эстет? И потом это время еще немножко и мое, можно мне его прожить сообразно с моею природою? Где найти своему оскорбленному эстетическому чувству уголок? И многопартийность долгожданная мне не в жилу, ибо навсегда останусь не кадетом, не эсдеком — эстетом. А такой партии даже за границей нет.

Оно, конечно, брызгать по адресу прогрессивной прессы — это рубить сук, на котором сидишь. Но может быть, и не стоит нам так уютно сидеть на суках одного и того же дерева прогрессивной культуры, которое вот-

вот лопнет от тяжести? Может быть, надо спуститься вниз и сажать новые деревья?

В России прогрессисты всегда спорили друг с другом, были друг другом недовольны — и я не вижу оснований для отказа от этой славной традиции. А черную прессу просто не читаю, нет сил. Никакой там почвы не нахожу для полемической мысли, хотя по весьма странному недоразумению нынешних сторонников военноправославного коммунизма «почвенниками» называют (бедные братья Достоевские, бедные Ап. Григорьев со Страховым!). Другое дело — на своей прогрессивной почве, в своей либеральной тарелке.

Ну, вот, например... Как историк литературы я знаю, конечно, что всякого рода эпитафии и стихотворные поминки — жанр по преимуществу безнадежный. Но история повторяется вновь и вновь. Умер Сахаров. Человек века — его право на это звание уже не оспорят ни Ленин, ни Сталин, ни Гитлер. И вот стихи, причем очень достойного, заслуженно уважаемого поэта:

Смертельной бомбы водородной
Он был страдающим отцом...

Тут просто само собой напрашивается начало типа:

Служил Гаврила в институте,
Гаврила бомбу создавал.

Ладно, а что дальше?

Бессмертной думы всенародной
Он был твореньем и творцом.

Нет, тайну Сахарова не разгадать таким образом. И пресловутая бомба, и надуманная «всенародная дума» — слишком элементарны. Тут что-то гораздо более индивидуальное. Тут человек, проникший в самую глубину себя, и эта глубина диктовала все его поступки. Это — если всерьез.

Читаю другого очень уважаемого прогрессивного поэта, рассказывающего нам о европейских впечатлениях:

Крест белый на кровавом поле —
 Швейцарский флаг.
 Прекрасный флаг, но в главной роли
 Не флаг, а франк.

И вывод соответствующий:

И только равенства и братства,
 Как всюду, нет...

С такими чеканно-глобальными суждениями разве поспоришь? Это социальное мышление, едва ли автор снисходил до разговора с отдельными частными лицами. С какой-нибудь женщиной, собирающей свои франки для того, чтобы поехать в Армению помогать пострадавшим от землетрясения. Это ведь все индивидуальные случаи, с поэтической точки зрения нетипичные...

Николай Николаевич Евреинов всю человеческую деятельность считал театральной. Его идеи точно ложатся и на наше время. Только театральность нашего времени — неоткровенная, скрытая, уверяющая всех, что маска насупленной серьезности — это и есть лицо.

Выступает по телевизору Валентин Распутин, защищает Байкал. Но телезрители-то Байкалу кроме добра ничего не желают. Неужели член президентского совета не может там, наверху, добиться закрытия целлюлозного комбината? Поставить ультиматум в конце концов. Да нет, борьба важна и ценна как процесс, бесконечный. Театр, театр...

И справа театр, и слева... Громогласные резолюции нашего «Апреля»... Шестидесятничество доигрывает свою роль, собирая последние силенки, чтобы успеть получить причитающуюся порцию аплодисментов. Новых деревьев оно не сажает.

Но — не осуждаю никого. Такова уж специфика нашей жизни. Все чего-то требуют, ждут друг от друга, жаждут чего-то глобального. Вот тебе трибуна, микрофон — и тут уж просто невозможно не сказать пошлость.

В чем сила сегодняшних «правых»? Они сплотили в своих рядах людей, которым страшно, просто невоз-

можно остаться наедине с собою. Есть тут и поэты, не написавшие за всю свою жизнь ни одного талантливого стихотворения, есть и критики, не знающие литературной грамоты даже в школьном объеме... Эти не дрогнут, им отступать некуда (отступить ведь можно только в себя, в свою внутреннюю жизнь).

А если
в партию
сгрудились малые —
сдайся, враг,
замри
и ляг!

Недооцениваем мы все-таки невольные пророчества Маяковского! Партия «малых», как она там ни назовется — РКП (расистская коммунистическая партия) или по-другому, еще себя покажет! Может быть, мы еще настоящего коммунизма не видели: все прошедшее было только призраком и присказкой, а страшная сказка — впереди?

Но разрушительному коллективизму можно реально противопоставить только созидательный индивидуализм.

С годами все больше склоняешься к лев-толстовскому фатализму: «Царь есть раб истории». И для меня все эти постоянные склоняемые имена — только суффиксы: — -ов, -ев, -ын, -ин. Все же наши споры о том, кто голова, а кто нет, сильно напоминают разговоры о футболе. И опять же — театральная условность, неглубокий игровой азарт при погружении в видеосъезды и телесессии...

Родина переворотов, родина переименований... Нигде в мире так не фетишизировалось слово, имя. Переименовали когда-то все — лучше не стало. Сейчас балдеем от обратного процесса: ах, Остоженка, ах, Рождественка. А пройдешься по этим улицам — ничего подобного. Жданова была, Жданова и осталась.

А город бедный опять назовут Петербургом. Я, конечно, не против. Только, боюсь, он на самом деле Ленинградом останется — в силу вечного нашего

унынья и лени (у Маяковского случайных рифм не бывает!). Пожелает ли святой Петр вернуться туда, где все превращается в прах?

И еще все твердят: надо разрушать систему (уже сама система это повсюду кричит) и создать новые структуры. Да, все переименовываем бегемота в гиппопотама и наоборот. Но системы структурны, а структуры системны — и все идет по кругу. Толковые карьеристы спешно меняют номенклатурный партбилет на депутатский мандат. Не успеем оглянуться и та же номенклатура (по-русски: роспись имен!) благополучно переименуется.

Что до меня, то я номиналист и, как Фауст Маргарите, повторю: Name ist Shall und Rauch. Никогда не пойму, например, этого многотомного теоретизирования насчет социализма и коммунизма, всех их разновидностей и оттенков. Смотрю в корень слов, перевожу, получается в обоих случаях: общественщина. Это мне не подходит: я элемент антиобщественный.

Включишь приемник, телевизор — сразу слышишь: «крынку», «крынку». Что это за «крынка» такая? Нет, это не парного молока предлагают, это сочетание такое самое частотное: «к рынку» — в устойчивом дательно-стремительно-недосягаемом падеже. В отличие от Центрального и Черемушкинского этот таинственный рынок, как я понимаю, — эвфемизм пресловутого изруганного капитализма. Что бы там ни писали приближенные к престолу экономисты: мол, не подумайте, ребята, что мы вас к капитализму ведем. Рынок — да, но капитализма не допустим. Такое табуирование, кстати, напомнило мне замечательную реплику из транспортного разговора двух женщин: «А она, такая-сякая, говорит, что у меня с ним флирт. Ну, уж чего-чего, а флирта не было. Все было, а этого не было». Капитализм — тоже слово. Капитальный — главный, от «капут» — голова. Что за грех — работать с головой? Да главное-то, что бояться особенно нечего: угроза капитализма не столь уж велика, наверное. Просто не получится у нас этот флирт. У слова «капитальный» в языке анатомов есть, между прочим, антоним: «каудальный», то есть тот, что ближе не к голове, а к хвосту. Вот у нас очень много «каудализма», когда все идет не через голову, а через... Шучу, конечно.

А вообще-то, вдохновленные многолетней экономической безграмотностью нашего режима, мы все стали большими знатоками в этом деле. Вот уж и сам чувствую, что заговорил, как «великий эконом» и запросто сужу «о том, как государство богатеет» (в нашем случае: беднеет). Откуда мне знать, какая улица ведет к заветному рынку? И что я могу думать по этому поводу? Думаю я примерно то же, многие, только сам, конечно, ни черта в этом не понимаю. Каверин любил повторять: «У меня не политическая голова, у меня литературная голова». Теперь так никто не говорит. Впрочем, литературные головы у нас всегда летели не хуже политических.

Под гнетом власти роковой... А она у нас всегда была, есть и будет роковой. Рокократия. Впрочем, на терминологическую новинку не претендую: все ведь только звук и дым.

И что еще за нелепая терминологическая игра: дескать есть интеллигенты, а есть всего-навсего интеллектуалы! Это в наших-то условиях повальной неграмотности и некомпетентности! Лично мне ни одного ограниченного «интеллектуала», не дотягивающего до высот «интеллигентности», встречать просто не доводилось. А вот претендентов на звание интеллигента в высшем нравственном смысле, при этом не обремененных лишним умом и лишними познаниями, — теперь немало. Особенно в литературной среде.

Ни один страстный русский разговор не обходится без вечного мотива: антисемитизм, его итоги и перспективы. И уж весь «Синтаксис» № 26 был этому посвящен, и уж мой однофамилец Владимир Новиков в журнале «Век XX и мир» (1990, № 3) выступил с острой заметкой «Русский миф». Вадим Козовой даже написал мне из Парижа в полной уверенности, что заметка — моя), во многом переключаясь со статьей Андрея Донатовича «Русский национализм», — а тема все неисчерпаема. Поделюсь с вами свежими впечатлениями на этот счет.

Рассказывают, на недавней конференции, посвященной Булгакову, зашла речь о том, что не стоит, публикуя дневники писателя, купировать его нелестные

высказывания о евреях. С текстологической точки зрения приводились аргументы весьма своеобразные (поскольку передаю с чужих слов, то имени не привожу). Дескать, с позиций демократизма и плюрализма мы должны антисемитизм воспринимать так же непредвзято, как нелюбовь человека к рыжим или толстым.

Мне это показалось чересчур оригинальным, о чем перекинулся словом с двумя участниками той конференции — очень квалифицированными и эрудированными литературоведами (среди которых, замечу для полноты картины, не менее полутора евреев, то есть 75%). Оба высказались за экологически бережное отношение к антисемитизму как литературному феномену.

— Пойми, старик, субстрат антисемитизма входит как необходимый элемент в русскую литературу девятнадцатого века, — сказал один из них.

Что ж, кажется, понял. Пснял заодно, почему я прохладно отношусь, скажем, к творчеству Куприна: тут необходим, наверное, субстрат алкоголизма. И к музыке Чайковского я равнодушен, по-видимому, ввиду отсутствия голубого субстрата...

Да, широк русский человек — я имею в виду русскость не анкетную, а духовную, культурную. И все же — я немножко бы сузил. Говоря без шуток, разрушительные инстинкты в защите не нуждаются: «на их стороне хоть и нету законов, поддержка и энтузиазм миллионов». Национализм и расизм — могучий стадный инстинкт, который может пробудиться в любом человеке, будь то даже Гоголь, или Достоевский. И с позиций социальных с этим «вечным злом» спорить довольно трудно. Веской антитезой тут может быть только этика индивидуальности. Только индивидуум может подняться над стадным, в том числе и в самом себе. А Гоголь, Достоевский, Булгаков, простите за трюизм — это все-таки индивидуумы прежде всего.

Так что, может быть закрыл наконец этот вопрос простым ответом? Надо, надо умываться по утрам и вечерам. Надо, надо видеть в человеке его уникальную личность независимо от этнической природы.

Не лучше ль о литературе?

В застойные годы возник глагол «остоюбилеело». Тогда мы жили от юбилея до юбилея, паузы не допус-

кались. Недавно идеологический аппарат решил тряхнуть стариной и высосал из пальца юбилей Шолохова — 85-летие. Наверное, чтобы отвлечь массы от настоящего круглого «полтинника» другого нобельца — Бродского. Герой одной чеховской новеллы так усердно всем доказывал, что не целовал кухарку, что в конце концов схлопотал по физиономии от супруги: дескать, грешить грехи, но зачем же всех об этом оповещать? Ораторы в Большом театре так усердно атрибутировали «Тихий Дон» Шолохову, что смотревшие этот вечер по телевизору зрители, доселе не ведавшие сомнений, могли подумать недоброе. О «Поднятой целине» почти ни слова не было сказано: может быть, не Шолохов ее написал? А что, можно сбачать сенсационную книгу с такой установкой!

Шолохов — суперзвезда отечественной пропаганды и хорошо поставленной рекламы. Столько раз мы читали конструкции типа «Ахилл и Гамлет, Фауст и Григорий Мелехов», — что они начали казаться бесспорными. Пусть «Тихий Дон» и шедевр, но зачем присваивать ему какое-то чемпионское место? В русской литературе двадцатого века — десятки шедевров, и каждый занимает первое и единственное место в своем уникальном разряде.

И вообще: система художественных ценностей выстраивается не по вертикали, а по горизонтали. Скажем, Даниил Хармс гениален, и нет никого ни выше, ни ниже, ни над, ни под. Всякие вертикальные иерархии — перенесение тоталитаризма в эстетику.

С эстетической точки зрения противоестественны все регалии и премии — Сталинские, Ленинские, Нобелевские. Да, да, и Нобелевские — тоже.

Непостижимый парадокс. Нам досталась страна с такой роскошной горизонталью! Какой плюрализм здесь можно развернуть, сколько маленьких и не похожих друг на друга домиков выстроить! А мы все громоздим нелепые непрерывно рушащиеся вертикальные вавилоны...

И зачем у нас все время говорят, что индивидуалист — это тот, кто на всех плюет? Это общество наше на всех плюет, на каждого в отдельности. Поэтому так

опасно быть общественником: на всех времени и сил не хватит, кого-то неизбежно оттолкнуть придется.

У меня всегда есть время для человека, который хочет поговорить о себе со мной. Но именно о себе и именно со мной. Только не в утренние часы, которые лучше проводить в своем внутреннем мире.

Я верю только в глубину, которая есть в каждом человеке. Даже в литераторах «правой» ориентации. Немногие талантливые из них губят себя болезненной амбицией, остальные могли стать добрыми и хорошими людьми, если бы избрали другую профессию. Писательство ведь портит характер — даже в одаренном человеке, а уж при отсутствии дара...

Время пристает к нам все с одним и тем же бессмысленным вопросом: какая нам нужна система, какой нужен социальный строй? А можно так, чтобы это был строй не социальный? Строй, при котором все пребывали бы главным образом в своих внутренних мирах. Поменьше тереться бы друг о друга — меньше будет трещин, надломов, не вспыхнет искра и не разгорится из нее всепожирающее пламя. Чтобы каждая встреча моя с другим человеком, со всеми людьми была нечаянной радостью, чудным мгновением, напряженным без враждебности взаимодействием миров. Чтобы не было ненужных, пустых, разрушающих прикосновений душ, умов, рук и губ. Вот такой строй — мой.

И я не хочу давать ему имени.

1990

ДЕТСКИЙ МИР

Закончил рукопись — случается такое. Отнес, как всегда, в «Совиздат». Люди там хорошие, отношение чуткое:

— Все отлично, ставим вам прямо в план 2222 года. Если будет бумага.

Да, думаю, может быть, тогда уже сразу в «Литера-

турные памятники»? По срокам как раз подойдет. Но тут друзья мне рассказали, что в «Литпамятниках» с бумагой тоже туго. Вся бумага — у СП. Не у Союза писателей, а у совместных предприятий, лучшие из которых — «Интерхрен» и «Интерфиг».

После некоторых раздумий выбираю «Интерфиг» — советско-византийское заведение. Иду по темным коридорам, забитым бумажными рулонами: офсетная, книжно-газетная, туалетная. Вот это фирма! Пробираюсь в комнатку, сплошь уставленную компьютерами. Между ними мальчик сидит.

— Не скажете, где здесь директор?— спрашиваю.

Я даже к собачке незнакомой не могу на «ты» обратиться, и это, оказывается, не так уж плохо, потому что мальчик отвечает:

— Я директор. Генеральный.

Это уже потом я узнал, что в Москве сейчас каждый второй подросток — генеральный директор чего-нибудь.

— Книгу мою можете издать?

— Можем.

— А когда?

— Завтра.

И смотрит на меня так серьезно — как Станкевич из телевизора. Ну, и что такого, думаю. Марья Васильевна вот тоже быстро издает. А тут столько компьютеров!

— Ладно,— говорю,— согласен на завтра.

— А какой вам гонорар нужен?— генеральный директор спрашивает.— Сколько вам в других издательствах платят?

— Ну, за лист — триста...

— Нет, триста тысяч мы дать не можем. Сто тысяч за лист подойдет?

...Всю ночь заснуть не мог. Ведь такие деньги истратить за оставшуюся жизнь практически невозможно. Буду их, как Настасья Филипповна, пачками в печку...

...На следующий день прихожу в назначенное время, а там уже никакого «Интерфига» нет. На его месте — кооперативная шашлычная «Анус». Рукопись, где рукопись моя? А, вот она: шашлык в нее заворачивают.

Да, такие вот детские дела. Все здесь понарошке.

И еще я заметил одну особенность: у нас люди как-то не успевают побыть взрослыми, стадию ответственной зрелости все быстро проскакивают. Ребенок вмиг обрачивается старичком, Володя Ульянов — дедушкой Лениным. То он еще не отвечает за свои слова и поступки, то уже не отвечает.

Была у нас такая игра: выискивать в томах классиков, что они написали в нашем теперешнем возрасте. Вполне невинная забава, да и поэзия на нее в какой-то мере рассчитана, она свое «я» щедро дарит каждому.

Теперь уже не обратишься ни к Пушкину, ни к Блоку, ни к Хлебникову. Они все уже значительно меня моложе. Правда, еще можно Пастернака запросить. Что он там?

Когда я устаю от пустозвонства...

Кстати, ахматовского «вечного детства» в применении к Пастернаку не понимаю. О бытовой личности поэта не сужу, не знаю, но что меня, например, в «Сестре моей — жизни» всегда удивляло — это взрослость взгляда, умение столько увидеть и назвать. К двадцати семи годам он уже так жизнь распробовал, как большинству людей и за десятки лет не удастся.

Честно говоря, завидую настоящей взрослости, когда ее где-нибудь и в ком-нибудь вдруг замечу.

И не люблю детскости. В нас всех слишком много инфантилизма, чтобы его еще оправдывать и поощрять. Конечно, это удобная позиция, форма самозащиты — придуряться, притворяться ребенком. Но ведь никому на самом деле не хочется, чтобы с ним другие вели себя как дети. Потому что взрослая «детскость» — это несамокритичность, безответственное отношение к жизни и смерти, нечувствительность к чужой боли. «Страна вечного детства» — это в конечном счете страна малолетних преступников, диктатура шпаны. У нас это уже было и еще может быть.

Было у нас такое кино — «Семнадцать мгновений весны» — неиссякаемый источник смеха, постоянный объект анекдотического пародирования. Когда этот фильм показывался впервые, я работал в школе. Детишки, игнорируя слащавого Штирлица, обожали обая-

тельного Мюллера и на уроках писали друг на друга характеристики: «Миша Петров, истинный ариец, характер нордический, предан рейху, порочащих связей не имел...»

Смех смехом, но когда, сколько-то лет спустя, в Москве прошли первые митинги юных гитлеровцев со свастиками, я прикинул: это ведь как раз ровесники моих школьников.

А вот несколько месяцев назад по телевизору выступал главный редактор «Военно-исторического журнала» — такой миленький мальчик-генеральчик, пришел не в мундире, а в свитерочке, улыбался застенчиво. Потом напечатал «Майн кампф»: сбылась мечта кое-кого из наших соотечественников, в том числе, конечно, и литераторов.

А у нас опять неологизм — «приватизация». Люблю слово «приватный», но оно убито суффиксом. «Изация» — это суффикс разрушительной бессмысленности («коллективизация») либо заведомой невозможности («демократизация»). У нас ведь у всех детское отношение к собственности, мы всегда готовы часы на трусы поменять. Признаюсь откровенно, что каким-нибудь красивым фломастером дорожу гораздо больше, чем автомобилем, и потерю любимого пустычка переживаю сильнее, чем настоящие убытки. А почему другие должны быть умнее меня? Нет, владеть — это слишком взрослое дело!

Читаю в прогрессивном журнале длинную прогрессивную статью на тему «Коммунисты в жизни и литературе». Хорошее такое школьное сочинение. Только раньше, чтобы получить пятерку, надо было коммунистов хвалить, а теперь, естественно, наоборот. Спорить не приходится, но насколько бы интереснее это читалось, если поотчетливее был бы прорисован образ автора статьи, вступившего в КПСС с целью занять небольшую журнальную должность, а теперь выбывшего из рядов, чтобы избавиться от членских взносов и моральных неудобств. Тоже детская такая позиция: я — это одно, а они все — другое.

Но не нравится мне и новая мода, когда в биографиях лиц, претендующих на популярность, пишут: в КПСС не вступал(а). Сам я вот ни в какой партии не

состоял, но ни малейшей заслуги в этом не вижу. Так же и о других думаю. Иной, знаете ли, вроде и б/п, а на самом деле — и бэ, и пэ...

Ну, не были мы в партии. Некоторые не были и в комсомоле. Кто-то, может быть, даже миновал пионерскую организацию. Но покажите мне того, кто не вступал в октябрята или выбыл из них по идейным соображениям. Ему я поверю. А так — нечего изображать невинность.

А еще есть такая детская хитрость: я, мол, ни с левыми, ни с правыми. На взрослый язык это переводится просто: значит, с правыми. Более развернуто: ладить с правыми, но быть защищенными от критики и недовольства слева. Ведь «правизна» у нас означает не консерватизм, а нечто иное.

Евтушенко в каком-то интервью с детской непосредственностью хвастается, что побывал в девяносто двух странах. Думается, давно уже пора присудить ему значок «Юный турист».

Помните, у Жванецкого: «Ну, прэсса. От прэсса!» Так вот у нас новость: «прэсса» кончилась. Иссякла.

Ничего страшного! Это все закономерное. Четыре-пять лет «прэсса» открывала всем на все глаза. И открыла-таки! А теперь уже надо что-то придумать и сделать, чтобы не сливаться всем прогрессивным изданиям в одно, не выглядеть одинаковыми мальчиками-журнальчиками и девочками-газетками. К тому же «анти-прэсса» действует хитро: повтором, подражанием. Загляните хоть разок в «Правду»: она тащит то, о чем «Огонек» писал три года назад. Теперь она признает дефицит продовольствия, с удивлением отмечает, что на Западе простые люди живут неплохо...

Но, черт возьми, сколько все-таки настоящей правды, без кавычек, распечатано и какими тиражами! Этого уже ни в какой спецхран не запихнешь. С этим можно справиться уже разве что кострами на площадях... (Типун мне на язык!)

Прощай, «прэсса»!

До следующей перестройки!

Мучительное ощущение зрелости. Каждый день отбрасываешь какие-нибудь второстепенные мелкие мечты, расстаешься с наивными желаниями. Всех детских ошибок уже не исправить, да что там — и половины не исправить. И о том, чтобы получить что-нибудь, уже не может быть речи — успеть бы отдать... Не знаю, сколько там и каких лет впереди, но вот это время очень дорого:

Неужто вправду, кроме шуток,
Весь этот всплеск, разбег, разлет —
Всего лишь краткий промежуток,
Из детства в старость переход?

Жестокий инфантильный век уходит в историю. Уходит под аккомпанемент вздохов и нытья. Опять люди свой естественный и неизбежный конец малодушно принимают за конец света. И при этом лицемерят еще: «Мы-то что, детей жалко!..»

Пожалейте лучше себя, бывшие октябрюта и постаревшие пионеры! А у детей, как бы ни было все кругом ужасно, все же остается еще шанс созреть и повзрослеть.

1990

К ВОПРОСУ ОБ АДРЕСАТЕ ОДНОЙ ПУШКИНСКОЙ ЭПИГРАММЫ

(ПОДРАЖАНИЕ ЛЮБИТЕЛЯМ ЛИТЕРАТУРНОЙ
ТОПОНИМИКИ И ОНОМАСТИКИ)

В настоящем исследовании мы проникаем в тайну одного из самых глубоких шедевров Пушкина, совершенно не понятого его ненастоящими исследователями.

В 1828 году наша национальная гордость написала много стихов: «Друзьям», «Воспоминание», «Дар напрасный, дар случайный...», «Анчар» и др. Так много, что мы можем некоторые стихотворения отсюда

исключить. Например, «Поэт и толпа», цитируемое в книге Абрама Терца «Прогулки с Пушкиным», на самом деле Пушкину не принадлежит. Ну разве мог вскормленный Ариной Родионовной поэт написать: «Молчи, бессмысленный народ...»? Такие безнравственные и беспомощные в техническом отношении строки (чего стоит рифма «народ» — «забот»!) могли быть сочинены разве что самим А. Терцем (как и приписываемые М. Ю. Лермонтову вирши «Прощай, немытая Россия...»). Рано прощаетесь с нами, господа! Мыться мы и дальше не собираемся.

Но вершина пушкинского духовного подвига в 1828 году — чеканные строки:

Amour, exil —
Какая гиль!

Так называемые пушкинисты упорно замалчивают это произведение, скрывают его от народа. Оно даже не входит в школьную программу, и, как убедимся, не случайно.

Традиционно считается, что «amour» по-французски означает «любовь». Но, если подойти к этому слову как к русскому (а какое еще может быть у русского поэта?), то оно напоминает нам о могучей реке Амур. Амур же влечет за собой целый ряд названий сибирских рек:

АМУР
ЛЕНА
ЕНИСЕЙ

Возникает единый гидронимический фон. От слова «Лена» у Пушкина произведена фамилия Ленского, а у Бестужева-Марлинского есть персонаж по фамилии Ленин. Остается только вспомнить, кто отбывал ссылку (exil) в районе реки Енисей, в селе Шушенском.

Наша догадка блестяще подтверждается при обращении ко второй строке шедевра, причем на уровне не только гидронимическом, но и антропонимическом. Здесь мы в результате многолетних разысканий обнаружили фамилию шофера В. И. Ленина — Гиль, написанную с малой буквы и переведенную поэтом в женский род, по-видимому в целях маскировки (ср. зашифрованные фрагменты десятой главы «Евгения Онегина»).

Итак, в стихотворении «Amoug, exil» идет речь не о ком ином, как о В. И. Ленине (1870—1924). Пора вернуть всеобъемлющему пушкинскому гению приоритет в творческом освоении и этой темы.

1990

РУСОФОНИЯ

О великий, могучий, правдивый, свободный... заик!..
В. Соснора

И вот опять мы с ним одни во дни тягостных раздумий... Опечатка, но ничего: так даже точнее получается. Немного — языком о языке.

Французы сильно пекутся о «франкофонии»: хотят хорошо звучать. А мы что же — опять отстали?

Предлагаю понятие русофонии. С ним многое становится яснее. В частности, нейтрализуется оппозиция «русофилия — русофобия», разом два зайца убивается. Русофония — это, извините за выражение, архисема; и русофилов и русофобов она с материнской нежностью охватывает и обнимает.

Как звучим?

На краю Цюриха, около станции Тифенбруннен (Глубокие Колодцы по-нашему), какой-то полиглот начертал краской на бетонной стене подземного перехода приветствия: вилькоммен, уэлкам, бьенвеню, бенвенуто и так далее штук десять. Есть тут и одна кириллическая надпись: добро путованье. Но, позвольте, где же родимое наше «добро пожаловать», с которым мы всегда встречали посланцев далеких широт, открывая им двери, ворота и сердца от Москвы до самых до окраин, то есть до колымских лагерей?

Нету. Мудрым познанием отозвалось слово британца, легким щеголем подлетело недолговечное слово француза, вставил свое умно-худощавое слово немец, подсели к ним за хорошо сервированный стол поляк, болгарин и венгр, а русское слово вырвалось из-под

самого сердца, кипело, животрепетало, да так никуда и не попало: осталось за дверью.

В витринах всяких заграничных агентств часто видишь аккуратный контур Европы с разноцветными странами, кружочками столиц. А справа от Польши и Чехословакии — ничего. Пустое место, обрыв, провал. Посторонились, дали нам дорогу другие народы и государства — дорогу в пропасть.

В странах бывшего лагеря сильный романо-германский бум. Учителя иностранных языков процветают. И только русисты на мели.

Бывшие товарищи и нынешние господа! Мы понимаем и разделяем вашу любовь к языкам Шекспира, Мольера и Петрарки. Но за что Толстого и Чехова так вы обижаете? Нет, ребята-демократы, вы не совсем правы. Не учить русский язык только за то, что им разговаривал... Не все же мы оккупанты!

Не слушают. Оказывается, жизнь развивается не по законам художественной литературы. А мы-то думали...

На улицах Цюриха русофония невелика. За пределами университета родную речь не услышишь. Разве что у главного вокзала вдруг раз в сто лет прорежет тишину и спокойствие парочка нервно-восклицательных предложений:

— А еще паспорта сдавать надо! На черта мне все это нужно!

Сказывают, однако, цюрихчане, что этим летом шустрят по городу молодчики из СССР. Позвонят в дверь, предлагают купить какой-нибудь хлам или просто попрошайничают. В крайнем случае согласны жениться. Щедро предлагают свою нечистую руку и корыстолюбивое сердце. Нехорошей русофонией потянуло...

Включил телевизор, французскую программу. Идет передача вроде нашего бывшего «Голубого огонька». Пожилая актриса с большим чувством спела: «Давай пожмем друг другу руки...» А молодой ведущий ей говорит: мерси, дескать, мадам, за исполненный вами шансон слав.

«Славянская песня»! Это уже совсем как невзоровское «лицо кавказской национальности»! Что же, в нашей, можно сказать, почти родной Франции уже забыли, что такое романс рюс?

Может, не ехать в этот Париж?

В маленьком Кюснахте все жители здороваются друг с другом на улицах. Идем как-то вечером, русофоним во весь голос, как у себя дома. Спешит на поезд девушка и вместо обычного «Грюёци» бросает нам на ходу «буонасэру». За итальянцев приняла.

А вот еще в магазине, услышав непонятный разговор, продавец обращается к нашей приятельнице: «Хорошо вы говорите по-испански!» — «Нет, это по-русски». — «О, даст ист феномен!»

Неужели мы из феномена (явления, сущности) действительно превратимся в феномен (диковинку, редкий случай)?

В языке Виктора Сосноры, стихи которого я так часто и охотно беру в собеседники, особенное значение имеет слово «латынь»:

...Лишь сталь лица
и палец-бумеранг...
Листается
латынь моих бумаг!

Или:

Будь ты проклят, птиц-заика, Nevermore есть слово знака,
из латыни льдинка звука,— испаряется вода.

Я раньше думал, что это только стилистическая автохарактеристика поэта: твердость звучания и синтаксическая свобода. А тут вот задумался: что если язык великой нашей поэзии и прозы окажется лишь объектом филологического изучения, своего рода латынью, античностью? Ведь Третий Рим-то лопнул по всем швам, империя тронулась в порядке — и необратимо. Сменится наш язык каким-нибудь упрощенным диалектом, а самодовольным литераторам, гордящимся случайным национальным родством с классиками, человечество скажет по-латыни: non omnis грекулус Гомерус, т. е. не всякий, ребята, грек — Гомер.

Оно конечно, мы все идеалисты, верим в чудо, а не в экономический базис. Но история как-то не знает примеров, чтобы великий язык был надолго дан отсталому в хозяйственном и культурном отношении народу.

Русофония утихает. Отзвучали идеологические иероглифы «perestroika» и «glasnost», а непосредственно-деловая нужда в русском языке невелика. Что на нем можно прочесть, кроме литературных шедевров? А литературные шедевры и на своих языках не каждый иностранец читает. Что же касается совместных всяких хозяйственных предприятий, то в них советская сторона почему-то представлена бывает Чичиковым или Хлестаковым. И иностранный пайщик прибегает к услугам переводчика-русиста разве для того, чтобы составить такой примерно текст: «Неуважаемые советские партнеры! Год назад вложил я в ваше дело свою трудовую валюту. Вы обещали прибыль и вообще тридцать пять тысяч курьеров. Между тем за год ничего не сделано, и сдается мне, что плакали мои денежки. Верните, супостаты, хотя бы половину, а то судиться с вами себе дороже станет».

Естественно, такое письмо оказывается последним, и престиж русского языка...

Старые, лежалые слова «перестройка» и «гласность», выданные за неологизмы, продержались недолго. Облупились положенные на них румяна, и отбывают сии лексемы в разряд устарелых.

Горбачевская «перестройка» утасла тихо, как подпоручик Кижэ: перестройКИ ЖЕ не было. Из этого слова ненароком выпал один звук, и получилась не перестройка, а перестойка. Так бывает, когда человек очень долго хочет, а вместо удовлетворения желанья получает одни обещания. Симптомы перестройки: раздражение, усталость, невосприимчивость к новым посулам. Преодолеть это состояние можно только одним способом — отвлечься, забыть и заснуть.

Так или иначе, команде Ельцина предстоит придумать что-то другое, отличиться по части словотворчества. Правда, с лингвистическим обеспечением и у демократов не все в порядке. Кто придумал для книги Ельцина чудовищно-неуклюжее название «Исповедь на заданную тему»? И Собчаку литпомощники тоже удружили — «Хождение во власть». Слова топорщатся,

не хотят сочетаться. А за неблагозвучием, может быть, и смысловое неблагополучие таится. Как исповедаться «на тему», да еще «заданную»? Можно подумать, что другие, неприятные темы здесь обойдены, что полной искренности нет. А «Хождение во власть», задуманное, очевидно, по аналогии с хождением Богородицы по мукам, невольно звучит как непринужденная прогулка: сходим во власть, а не понравится — так и уйдем.

Свежие газеты из Москвы. Но если бы свежие! Статьи по большей части какие-то запыхавшиеся, потные, раздраженно-говорливые и глуховатые к собеседнику. Монотонный монолог все о том же: без Бога ни до порога, без Ленина со Сталиным ни одного номера ни одного издания. Выдумки на грош, остроумие по большей части с истекшим сроком годности.

Опять своих обижаю? Да нет же, я занимаюсь грамматическим разбором. А «Молодая гвардия» или альманах «Кубань» для этого не годятся как неуспевающие по русскому письменному. Итак, почему же перестроечная речь так слабо кристаллизуется в язык, почему она полностью вытекает в никуда? Почему из блестящих наших прогрессивных публицистов ни один не умеет хорошо писать? Говорить — да, питаюсь электричеством массы, произнося то, что все заранее готовы услышать... Но попробуйте перечитать недавние вольнодумные сенсации: никакой энергетика. Согласен, что язык публицистики весь в презенсе, что на будущее время он не претендует. Но почему бы и на конвейер злободневной речи не поставить иной раз словечко подолговечнее? Чтобы впились в память и в душу если не афоризмы, то хоть какие-нибудь словосочетания, пригодные для отважного познания жизни, для еще более решительного преодоления идейного идиотизма.

Не скрывается ли за языковой бесхарактерностью недостаток умственной и душевной смелости? Не свелась ли роль публицистического слова к обозначению новых границ разрешенной свободы?

Иногда подозрение закрадывается, что наше прогрессивное слово как бы запрограммировано изначально на провал прогресса, его поражение. Дескать, я вам, дуракам, говорил, а вы не послушались. Мазохистский

характер всех предыдущих периодов освободительного движения дает себя знать.

Ну, а если вдруг действительно получится в России демократия? Тогда ведь уже не отделаться однообразными филиппиками по адресу бездарных властителей. Или опять будем изображать невинность, как в случае с Горбачевым? Дескать, полюбили мы его (Ельцина, Попова, Собчака...), а он оказался нехорошим. Ведь пока у нас навыков честной и конструктивной критики демократии (то есть не только кратии, но и демоса, но и самих себя) просто нет. Нет языка такого, когда слово уже есть дело, а не обещание его.

Вообще я выделяю в современном русском языке две основные разновидности: АПЛОМБ и НАИВ.

Апломб — это язык, подразумевающий, что говорящий знает и понимает нечто такое, чего не знают и не понимают другие. Апломб встречается в политике, в поэзии, в быту — везде. Овладеть этим языком нетрудно, поскольку требуется только подразумевать нечто, но не высказывать его. Чтобы тебя зауважали, крайне нежелательно изрекать что-то непривычно-царапающее, выходя за пределы действующего в данный момент набора удобных общих мест.

Порою я думаю: может, и мне перейти на апломб? Ведь лексику и морфологию этого языка знаю вдоль и поперек. Но нет, не хочется. Слишком чувствую в этой солидной речи привкус омертвляющего свинца (à plomb), зависимость от чужого слова и взгляда. Мне как-то природнее беседовать на наиве. «Наивный» — от слова «nativus», естественный. Ничего не подразумеваю и не обещаю. Здесь, на этой странице, мой Родос, здесь я и прыгаю от слова к слову, со строки на строку.

Апломб предполагает усвоение готовой роли, функции. Тирана-притеснителя или царя (президента) — освободителя, выразителя чего-нибудь там, совести эпохи, любимца публики или скандальной «бьяки», властителя дум, борца или борца с борцами. Наив же есть функция неизвестного. Наивна новизна, наивны Хлебников и Айги. Мне кажется, существует и своего рода научная наивность, когда кто-то позволяет себе отсебятину, порождает утверждения, не выдвигавшиеся ранее. Очень ее мало, этой наивности, в моем

родном литературоведении, которое сегодня сплошь запломбировано апломбом.

Апломб надежнее: из него складываются вечные окаменелые слои культуры. Наив всегда сопряжен с риском: живое невесомое слово может улетучиться, непонятое и нерасслышанное.

Наиву нужно только свое место. Пусть его сочтут последним, я и на последнее согласен.

Всякая дихотомия условна и схематична. Я, конечно, опять забыл про «Наш современник». Тут тоже апломб, но совершенно лишенный интеллигентности и артистизма и по этой причине сугубо сердитый. Его можно обозначить как ОЗЛОБ.

Сдается мне, что значительный перевес апломба над наивом сильно отяжеляет и приглушает русофонию. В нашей текущей литературе и журналистике господствует какой-то странный гибрид невнятицы и широковежательности, косноязычия и позерства. Варимся в собственном соку, и довольно жиденьком притом. Отъедешь же немного в сторону, посмотришь оттуда: ну просто черт знает что такое.

С одной стороны — потуги на глобальность и всемирность, которые день ото дня и век от века все смешнее становятся. Ведь у нас, пожалуй, нет ни одного пишущего, который совершенно был бы свободен от иллюзии, что он человечество своей духовностью спасает. Пусть не один, а за компанию с Достоевским и Пастернаком, но спасает всенепременно.

С другой стороны — мелочность коммунальная, тусовка, междусобойчик. Русские журналисты — и в СССР, и за рубежом — становятся все более провинциальными. Не столько перед лицом Запада, сколько перед лицом русского языка и литературы. Где наша столичность, столикость, блеск, изобретательность, состязание умов? Все осмысляем отечественный маразм, считая его самым маразматическим в мире — амбиция сомнительная.

Комплекс неполноценности и комплекс превосходства растут, как известно, из одного корня. И вот ведь какое странное дело: наши прогрессисты, очутившись в Европе, вдруг начинают высокомерно третировать «буржуазность», изъясняться с акцентом чуть ли не

молодогвардейским. И стихов таких пишется множество, а вот и прозаик Виктория Токарева авторитетно заявляет на страницах «Огонька»: «Запад более однороден. И более скучен. Разговаривать «по душам» считается признаком дурного тона».

У меня на этот счет совсем другой опыт, но не обобщаю, а просто невольно задумываюсь: на каком языке говорила писательница с бездушными представителями однородного Запада? Я даже не собственно лингвистическую сторону проблемы имею в виду, а степень человечности общения. Придет ли время, когда мы станем смотреть на иностранца не как на высшее и не как на низшее, а как на нормальное, равноправное нам существо? Не теоретически (теории здесь ничего не стоят), а практически, при каждой встрече, в каждой мысли и в каждом душевном движении?

Один из отличительных признаков советского писателя — незнание иностранных языков. Точнее — невладение ими в творческих целях: если кто и выучил какой-нибудь иняз, то как чужой, меж тем как для писателя настоящего все языки — свои. Так было в русской литературе со времен Тредиаковского и Ломоносова до времен Пастернака и Набокова. Когда Блок провозглашал: «Нам внятно все: и острый галльский смысл, и сумрачный германский гений», — то под «нами» он имел в виду не СП РСФСР, а тех, кто свободно читает и по-галльски, и по-сумрачному.

Все-таки не случайно, что бесспорные классики уходящего века, те, кого мы по случаю столетних юбилеев чествуем скучноватыми спичами: и те двое, что с Рильке вели эпистолярные беседы, и авторы «Анно Домини» и «Тристий», и романтический мастер, не получивший ни одной творческой командировки за рубеж и для забавы писавший своей жене по-итальянски, — все они были полиглотами. Может быть даже, что их культурная широта в какой-то степени передалась лучшим мастерам современной словесности, не державшим в руках оригиналов «Гамлета» и «Фауста».

Но лингвистическая ограниченность нашей литературы порой сказывается — и в незнании реальной западной жизни, и в недостаточной гибкости языкового сознания, непривычного к глубоким сопоставлениям с иными сознаниями. Отсюда — фетишистический

трепет перед иноязычными лексемами, неважно, с каким знаком, положительным или отрицательным. Борьба с засильем чужеземных слов — ровно такая же нелепость, как бездумное ими кокетничанье без понимания корней и внутренней формы.

Занятна эволюция лингвистических взглядов Солженицына. Вспомни Солодина из романа «В круге первом», с тонким остроумием переводившего иностранного «инженера» в славянского «зиждителя». Или приводимые в «Архипелаге» остроты соловецких ссыльных, вроде «à lager come à lager»: русский язык становится полем межъязыкового францужско-немецкого каламбура; при всей горькости этой шутки, сколько в ней внутренней свободы!

И вот — тот же самый писатель убоился невинных словечек вроде «истеблишмента» и зовет «расширять» язык при помощи компьютерного набора выписок из Даля. Самое парадоксальное в этом, что автор «Ленина в Цюрихе» по существу сходится со своим персонажем, заявлявшим: «Русский язык мы портим» и призывавшим, если не путаю, заменять слово «дефект» словом «недочет».

В чем же главный дефект и недочет подобной позиции? Знаю, что многие отъявленные «западники», подшучивая над нею, сами все же побаиваются непонятных иноязычных словес. В непомерной гордыне, в преувеличенном представлении о нашей власти над языком, который мы якобы можем испортить или улучшить. Меж тем испортить язык можно только пошлостью и бездарностью говорящего или пишущего. И то — испорченным окажется его собственный язык, язык группы, клана, но не русский язык в целом. Если мы верим в то, что слово — это Бог, — так давайте оставим Богу Богово, а сами будем кесарями только своих индивидуальных текстов. Русский язык лучше нас знает и чувствует, что ему нужно взять в других языках и чего не надобно.

И вообще, почему многие писатели убеждены, что «работа над языком» пролегает прежде всего в русле лексикологии? Разве Пушкин или Достоевский отдавали предпочтение каким-нибудь лексическим группам? Нет, не за Далем — даль, не в слове, выписанном

из словаря на карточку. В языке поэзии и прозы неизмеримо большее значение имеют фоника (включая интонацию), игра грамматических форм и, конечно, синтаксис*. Между прочим, у большинства нынешних русских модернистов по-школьному правильная и скучная грамматика (маловато смелых трансформаций), а синтаксис развивается только в одну сторону — непомерного наращивания фразы в длину. Все-таки боятся русский язык «исказить» и сказать тем самым по-настоящему новое и свое.

«Языковое расширение» возможно только в одном направлении — все большей раскованности и естественности. Расшевелить свой единственный грешный язык — вот задача, решение которой целую жизнь может заполнить и сделать нескучной. А что до лексики — так любые ее слои суть равноценные материалы, будь то славянизмы, диалектизмы, экзотизмы, варваризмы, жаргонизмы, изысканные литературные обороты или матерщина.

Кстати, о последней. Минули те времена, когда сильные выражения можно было встретить только на стенах общественных павильонов да на страницах зарубежных изданий. Энергичное слово возвращается под родную сень, обретает понемногу советское гражданство. Правда, редакторы, чтобы как-то оправдать целесообразность своей профессии, норовят натывать в текст многоточий или принудить литературных репатриантов к изобретению стыдливых эвфемизмов. Обедняют русофонию! Где же мера и где предел, сколько мата допустимо употребить на страницу, на печатный лист?

Столько, сколько сможет автор освоить, преодолеть, растворить в собственной речи. Проблема исключительно интонационная: эвфония получается или какофония. У фразы есть свое благоухание, и неблагоприятная лексика нуждается в санобработке. Одному удастся отбить дурной запах саркастическим гекзаметром (поэма В. Сосноры «Мой милый»), другому — четырехстопным хореем позднего Баратынского (Тимур Кибиров), третьему же не удастся это сделать ничем: не хватает естественности, и матюгается он,

* Конечно, конечно же «Синтаксис»! (Прим. М. В. Розановой)

как мальчик из приличной семьи, попавший в дурную компанию и притворяющийся там своим.

В современной прозе лучше других удавалось справиться с матом, как и с эротической сюжетной темой, Э. Лимонову: я имею в виду «Эдичку», «Подростка Савенко» и «Молодого негодяя». Сейчас Лимонов как-то неудачно анфантериблит в советской прессе, немного заигрался он на фальшиво-идеологических струнах. Но все равно — лучшие его вещи продолжают звучать. Особенно это чувствуется, когда вечером в одиночестве открываешь книгу в комнате, не оглашавшейся ранее русской речью. Тут русофонию ощущаешь просто физически: одни книги музыкально звенят, другие — молчат или производят какофонические потуги.

Все хорошо знают речевые особенности наших президентов. (Кстати, сколько их теперь? Мне уже кажется: вернешься в Москву, и там все до одного человека — президенты.) А как звучала, скажем, речь Петра Первого? Хотя магнитофонных записей петровского времени не сохранилось, речь инициатора первой перестройки довольно точно описана в книге М. В. Панова о русском произношении XVIII—XX веков. Но не это главное в книге и во всей работе Панова, а мысль о том, что стабильность языка поддерживается постоянным изменением его норм. Языку свойственно шевелиться.

Когда Михаил Викторович Панов работал в Институте русского языка, он основал целую школу изучения живой жизни русского слова. Но — написал Брежневу письмо в защиту Синявского и Даниэля, причем сделал это в индивидуальном порядке, так что зафиксирован данный факт только компетентными органами. Они же в лице директора института Филина вытеснили тогда Панова из академической системы и порушили его большие начинания. Вот все говорят и пишут об ущербе, нанесенном генетике, кибернетике. А между прочим, в науке под названием «русистика» не меньше дров было наломано. И сейчас — сколько серых филинят сидят в академических гнездах! Языковеды, которые язык «ведают», но не владеют им, не могут членораздельную фразу написать. Но — пишут, и иностранцев учат, и составляют для них учебники

какого-то явно не того языка. Заглянул тут в эти идеологизированные и дистиллированные буквари — ужаснулся. Да, не просто все с русофонией!

Слава Богу, есть еще в Европе идеалисты и романтики, за что-то наш язык любящие, мечтающие о путешествии в Россию еще сильнее, чем соотечественники наши рвутся за рубежи. Поговоришь со здешними «русофилами» — и уже не так отчаиваешься при виде того, что делается дома.

Столько лишнего говорим, а главное сказать не успеваем. Русофония отягощена многословием. Чтобы нас слушали и слышали, надо научиться отбрасывать лишнее.

Сколько слов нужно для мысли? Пятьсот страниц, или пятьдесят, или пять? А может быть, и пяти строк хватит?

Как-то говорили мы с М. В. Пановым об одной литературоведческой книге. Я сказал, что все в ней верно и правильно, но если бы о том же самом писал Тыняков, то он не целую книгу написал бы, а всего одну фразу, вот такую примерно...

— А я думаю, что Тынянов эту фразу еще бы и вычеркнул,— добавил Михаил Викторович.

Ладно, и я вычеркиваю много разных фраз, объединяя их в последующий пробел.

Так что же делать с русофонией?

Опять полагаюсь на индивидов, на одиночек. И привожу еще тройку строк процитированного в эпиграфе поэта «с лицом несоциальным»:

Я, блюститель фразы, Муза! здесь на чердаке маразма,
где в оконце из мороза
лавр!

Будем блюсти фразу. Как начинающий говорить ребенок. Как постигающий наше кому-то чудное и для кого-то чуждое слово чуткий чужеземец. Как выходящий из берегов речи поэт.

Мы долго еще будем связаны по рукам, по ногам. Так, может быть, попытаемся все-таки развязать язык?

ДОЯРЫ И ДОЯРКИ

The time is out of joint — и уже не в ноябре, а в сентябре «весь народ — и млад и стар — празднует свободу, и летит мой красный шар прямо к небосводу!»

Мой шар, правда, если не лопнул еще, то постепенно выпускает воздух и скукоживается. Поднимаю взгляд к небосводу, а вижу почему-то несвободу: путч туч продолжается, и победа опять будет за темно-серыми.

Поэтому я молчу. Молчу и извиняюсь. И никак не в силах, дорогая Марья Васильевна, представить в «Синтаксис» «передовую статью»: чувствую себя для этого недостаточно передовым. Примите пустячок для конца номера — личное письмо, переходящее в маленький физиологический очерк на мелкую житейскую тему.

В нашей бездарной и прокисшей «Литгазете» с радостью прочел вашу веселую заметку «Звезда над схваткой» (1991, № 33), где вы точно и честно спорите с «лукавой полуправдой» и показываете, что есть эмиграция и эмиграция, метрополия и метрополия. Но понимаете ли вы, что тем самым от читателей и писателей требуете умения считать аж до четырех!

Почти никто не владеет этой простой и в то же время высшей математикой. В основном люди умеют считать до одного и считают, что правда одна (коммунистическая, православная, русская, азербайджанская и т. п.). К умам однонаправленным я отношу также апатиков и циников, которым *один хер*. (Будь я Лев Толстой, рискнул бы заявить в духе очаровательной математической риторики «Войны и мира», что эта-то циническая «партия» составляет 9/10 всех людей).

Далее следуют умельцы считать до двух (наши — не наши; кто не с нами — против нас). До этой цифры наконец добрался союз писателей: раскололся он на днях. Надо теперь регистрироваться и записываться либо в прогрессисты, либо в супостаты. Мудрствовать лукаво не приходится: предпочитаю быть в одном союзе с Окуджавой и Битовым, а не с Кухановым и Проняевым. Хотя в прогрессивной половине пре-

достаточно будет людей совсем неблизких и весьма недалеких.

Лично мне мало деления на две политчасти. Поскольку помимо оппозиции «демократы — реакционеры» мне не менее важна антитеза «эстетизм — утилитаризм». Будь при разделе союза не две стороны, а все четыре, я выбрал бы тот угол, где соединились бы прогрессизм и эстетизм. Условно говоря, группа эстетов-антифашистов.

Но ничего, авось дробление пойдет дальше: из полсоюза родится четверть, потом $1/8$... Где-нибудь в $1/512$ или в $1/1024$, может быть, и появятся единомышленники.

Да, заветное «4» недосыгаемо, как квадрига на коньке Большого театра. Всю жизнь учительствую, преподаю и буду счастлив, если хотя бы одному живому помогу считать до четырех, как самому мне, тугодуму, помог заочно, из вечности Юрий Николаевич Тынянов.

Может быть, надо начинать с младшей группы детского сада? Пишу сейчас книгу-игру под названием «Ура!», где все кратно четырем. Надеюсь, детский язык доведет до уразумения нашей истории. То мы с криком «Ура!», то с криком «Мура!» А что есть в жизни третье, четвертое?

Не знаю, правда, как буду печатать: замысел мой лучше всего лег бы на раскладное картонное поле с четырьмя цветными фишками-персонажами, кубиком судьбы и множеством приключений на пути от пролога к финалу. Ладно, что-нибудь придумаем, а пока еще можно пожить с рукописью.

Впрочем, это все личное. Я хотел рассказать о доярах и доярках как явлении международной культурной жизни и одном из фактов *русофонии*.

Лет двенадцать-тринадцать тому назад стояли мы с ленинградским другом у окна его ленинградского дома и смотрели на мрачный ленинградский пейзаж. Во двор вкатился «Форд» и подрулил к соседнему подъезду.

— Опять не ко мне приехали,— задумчиво констатировал хозяин дома.

Тут я по-новому взглянул на него, на себя и на жизнь в целом. Друг был до неприличия талантлив, к тому же все им написанное довольно благополучно печата-

лось здесь: цензоры (как и прогрессивные критики) не могли уловить опасные семантические оттенки его нестандартного юмора. Но всего этого оказывается мало для настоящей удачи: надо, чтобы иностранцы приезжали — таков признак успеха не мнимого, а истинного!

И вот первый звонок такого рода: итальянская журналистка (с переводчиком на параллельном телефоне) просит меня как специалиста по русскому смеху рассказать ей, с чем этот смех едят.

«Вот так,— думаю,— зря дразнили меня друзья и коллеги, что, мол, какими-то смехуечками занимаешься. А мы тут с этими смехуечками, между прочим, на евроуровень уже выходим».

— Ладно,— говорю,— садитесь в свой «Форд» и едите сюда. Все сокровища отечественного юмора перед вами разложу.

— Да нет,— отвечает донна,— мне уже через час уезжать навсегда в Италию. Вы мне коротко по телефону расскажите, как написать статью о русском смехе. Кто там у вас самый остроумный?

Называю Жванецкого, но чувствую, что ей это имя не по вкусу. Действительно, даже непонятно, как итальянскими буквами записать это «жв»!

— А анекдоты вы собираете? — спрашивает.— Расскажите какой-нибудь.

Слушать анекдоты я и сам люблю, а вот рассказывать — нож острый. Особенно по телефону, да еще в присутствии сотрудника-переводчика, который ведь может понять все правильно. А на дворе-то еще не то застой, не то первые перестроечные лужи.

Ну, рассказал так вяло про Андропова, который анекдоты коллекционирует и уже два лагеря собрал. На том и ариведедри.

Потом с шестнадцатой полосы «Литгазеты», где я иногда бываю, звонит коллега-пародист:

— Я вывел вас на Англию, а Англию на вас.

Назначаю Англии свидание в ЦДЛ. Приходит режиссер документального кино:

— Хочу снять фильм о русском смехе. Как мне его сделать?

Такой интимный вопрос, по моим понятиям, может

задавать только Ильф Петрову, Гонкур Гонкуру или брат Васильев другому брату. С солидарной, как говорится, ответственностью за результаты работы. Ну, ладно, у нас не принято, а у них принято. Хоть мы вгиков и не кончали, можем и фильм посочинять...

Еще один звонок из «Литгазеты»:

— Сейчас к вам придет лапландская корреспондентка брать интервью.

Приходит, магнитофон включает и задает довольно толковые и трудные вопросы все о том же русском юморе. Выложилась за два часа до основанья. К концу разговора понял, что собеседница моя не какая-то там заурядная корреспондентка, более того — газета ее не при чем, это только повод был для интересной встречи. Просто нужна еще одна глава для книги о России.

А знакомая из «ЛГ» потом спрашивает:

— Ну, где же ваше интервью в лапландской газете?

А я даже не знаю, что ответить, и почему-то чувствую себя как-то неудобно.

Это потом уже, гуляя по Женеве, наткнулись мы на большое голубое стеклянное здание, а на вывеске: международная организация по охране интеллектуальной собственности.

«Э,— думаю,— вот как у вас! А на нас, конечно, никакая охрана не распространяется. Нас, дурачков, можно доить, пока доится».

Поймите правильно: я говорю не о тех классных специалистах по России и русской литературе, которых немало на Западе и с которыми мне доводилось беседовать и в Москве, и в Париже, и в Женеве, и в Цюрихе. Я имею в виду массовый тип вральманов и бопре, которые спекулируют самым высоким в России званием — званием *иностранца*.

Они действуют методом опроса и при этом ухитряются сами не видеть ничего. Поразительны по слепоте телефильны об СССР: как правило, сидит режиссер с микрофоном и выдает какие-то словесные показания из разных людей. Не представляю иностранного зрителя, который из двадцати девяти программ выберет эту тягомотину.

Или вот корреспондент Си-эн-эн купил на доллар

рубль, а потом показывает полную авоську продуктов, которые на доллар можно приобрести. Но ведь надо же еще при этом объяснить, что большинство наших граждан получает не более десяти долларов в месяц! Иначе ничего же не понятно.

А филологические дояры и доярки ходят по Москве, опросят десяток-другой наших критиков и литературоведов и таким вот фольклорным методом составляют потом свои диссертации. Соответствующего методу качества. Иные зарубежные слависты очень напоминают худшую разновидность советских литературоведов — «специалистов» по так называемой «многонациональной» литературе народов СССР.

Не потому ли так скудны и приблизительны знания о нашей литературе в широких, так сказать, кругах иностранцев? Ведь как сообщает о наших литературных акциях массовая, неспециализированная зарубежная пресса? Примерно так: «В России много поэтов: Пушкин, Пастернак, Парциков. Некоторые из них приехали в наш город на фестиваль русской поэзии...» И т. п.

Раньше у зарубежной славистики был в руках крупный козырь: качество нашей литературы она измеряла степенью антикоммунизма и антисоветизма. Критерий неплохой, довольно верный. Но теперь и им, и нам приходится искать что-то более точное и сложное — ввиду полного отсутствия литературы советской и коммунистической. От эстетики слова не уйти. А ее нет пока — ни у нас, ни за рубежом.

...Пора заканчивать. О чем это у нас речь шла? О доярах и доярках? Да черт с ними, я о них совсем уже забыл.

Я вот сейчас думаю: где пролегает сегодня передний фронт свободной мысли? Что значит быть смелым теперь, когда отрублена голова у нашего любимого оппонента — тоталитаризма? Голова у Тотоши, впрочем, еще вырастет, только называться будет иначе, не по-коммунистически. Как бы нам ее потом опознать, не обмануться?

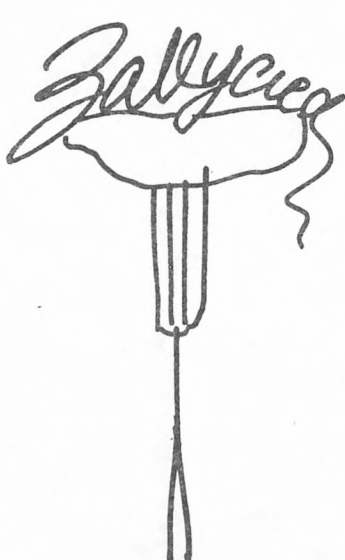
Лучше, наверное, смотреть с разных сторон. И смелость нужна не общая, а каждому своя. Я, например,

свободу мысли вижу в том, чтобы забраться поглубже в собственную душу, увидеть в ней очертания беспутной нашей страны, углядеть в своем нутре все факторы, образующие русскую структуру, все органы — и руководящие, и карательные.

Ведь после того, как стрелка подошла к двенадцати, всего-навсего начинается новый круг.

13 сентября 1991

ТРИ СТАКАНА
ТЕРЦОВКИ



ВЫДУМАННЫЙ ПИСАТЕЛЬ

(О ВЕНЕДИКТЕ ЕРОФЕЕВЕ)

«За последние годы все те, кто хоть сколько-нибудь следит за движением отечественной словесности, столкнулись с явлением столь же невероятным, сколь и неизбежным: Венедикт Ерофеев стал признанным классиком русской литературы».

«Были уже верующие, еще не было Евангелия. Но оно должно было появиться, и оно было написано. «Москва — Петушки», автор Венедикт Ерофеев, текст с начала и до конца поэтический и эзотерический».

«Я бы назвала поэму «Москва — Петушки» гениальным русским романом второй половины XX века».

«Венедикт Ерофеев — гениальный писатель счастливой участи, не часто выпадающей на долю творцов такого калибра. Он сумел впрессовать в свою небольшую поэму национальный характер и историческую судьбу народа...»

Ну, кто больше?

Гений — раз, гений — два, гений — три! Продано!

Вы давно перечитывали «Москву — Петушки»? Только честно.

А я вот только что закончил чтение — и не помню уж в который раз. Пока вы развлекались, без труда накручивая развесистые комплименты, я работал с текстом. Нелегкая работа, должен сказать. Текст в тяжелом состоянии: до летального исхода еще не дошло, но композиционная динамика почти отсутствует, главы-близнецы механически сменяют друг друга. За двадцать с небольшим лет сильно износился язык, обветшал, индивидуальных авторских словосочетаний и конструкций не сохранилось: уходят в прошлое вместе со временем написания. Что-то еще говорили про смех.

Может быть, и была смеховая пульсация когда-то, но сегодня комический эффект отсутствует.

В общем, чтобы проехать вместе с автором этот недлинный маршрут, периодически приходилось делать тексту искусственное дыхание, отдавая свои последние силы. Должен со всей ответственностью предупредить: долго он не протянет.

Понимаю, что жуткую непристойность ляпнул. Разом всем настроение испортил. Никто теперь водиться со мной не станет. Эх, Собакевич я, Михайло Семенович! Поднял свою недостойную руку на единственную, быть может, литературную святыню своего же собственного круга.

Конечно, сделав над своей совестью усилие, я тоже мог бы попробовать играть вместе со всеми в культ Венички Ерофеева. Поднатужившись, можно родить еще большую похвалу его поэме. Но нужно ли это кому-нибудь? Уверен: когда мы честно обмениваемся эстетическими оценками, на какой-то миллиметр к истине приближаемся. А там, глядишь, не только в литературной области, но и в сопредельных сферах врать станут меньше.

Обращаясь к тексту, стараюсь соблюдать принцип, что называется, презумпции невиновности. То есть исхожу из приоритета положительной оценки, читаю любовно, перевоплощаясь в автора, как в близкого мне человека. И, если полюбить не удастся, я испытываю боль, поскольку ответственность авторскую принял на себя.

Я, конечно, вникал в оценки и высказывания апологетов, пытаюсь путем вживания в чужую точку зрения согласиться с нею. Что же ставилось Ерофееву и «Москве — Петушкам» в плюс?

1) Жанр поэмы; 2) библейские мотивы; 3) Веничка; 4) водка; 5) смеховая культура. Аргументы все интересные, давайте в них разбираться.

Действительно, поэмой «Москва — Петушки» названы с вескими основаниями. Произведение разворачивается не фабульно, а интонационно. Абзац эквивалентен строфе, фраза — стиху. Для конца шестидесятых — начала семидесятых годов это было достаточно экстравагантно. Но кто сказал, что поэзия лучше прозы, а поэма — лучше повести или новеллы? Всякий синтез

прозаичности и поэтичности, всякое построение на грани прозы и стиха должно оцениваться по тому, какой эффект автор из этого смог извлечь. Мне кажется, в «Москве — Петушках» «поэдность» и «поэтичность» выполняют по отношению к прозаической структуре примерно такую же функцию, какую в футболе — игра руками. Поскольку связь между эпизодами, картинками, сценками чисто механическая, не более сложная и богатая, чем последовательность железнодорожных станций, — все композиционные проблемы решаются время от времени чисто волевыми поворотами на себя, на лирического героя.

А тот в свою очередь удивительно верен себе: каким был в начале, таким остается к моменту своей литературной гибели. Движения в глубину, к большей открытости и откровенности в «лирическом» сюжете — нет.

В «Москве — Петушках» образ автора задан сразу, и в процессе чтения о нем как о человеке нового не узнаешь, а изобразительный план небогат просто потому, что у автора отсутствует такое качество прозаика, как наблюдательность. Но на нет и суда нет.

Что и говорить, «Москва — Петушки» включают в себя богатую и разнообразную цитатную мозаику. Текст противостоял тоталитарному режиму не только политически, но и культурно: советская государственная литература к цитатности отнюдь не тяготела. «Чукча не читатель, чукча писатель». Писателей-читателей режим не любил.

Венедикт Ерофеев — читатель безусловно серьезный. В «Москву — Петушки» вмонтирована маленькая цитатная энциклопедия, и совершенно закономерно, что она стала предметом филологического изучения в западной славистике: много читал интересного на сей счет. Но цитатность произведения подлежит еще и оценке с точки зрения ее собственно художественной эффективности. Как же работает цитатный материал у Ерофеева?

Цитата здесь ни на минуту не забывает, что она цитата. Она не подвергается переосмыслению, ее невозможно принять за собственное слово автора. Каждый цитатный камешек в мозаике оценен в единицах престижности, причастности к культурным контекстам.

Никакой забывчивости или небрежности. Очень, я бы сказал, трезвое отношение к цитатам. Они являются в нужный момент, чтобы автора-героя вдруг не приняли за кого-то не того.

Читая это первый раз, проникаешься необходимым почтением: да, автор не алкаш какой-нибудь, а носитель культуры. Но возникает ли в результате этой игры новая смысловая перспектива? Нет, при повторном чтении травестирование уже выглядит плоским, уныло-заданным. Дальше разгадывать нечего, потому что не было загадки, многозначности. Цитаты в «Москве — Петушках» — не цикады, а, скорее, коллекция умерщвленных насекомых.

Это относится и к ветхозаветным, и к евангельским подтекстам поэмы. Конечно, она писалась в те времена, когда религиозность в атеистическом советском обществе и государстве являлась криминалом, когда даже передовая вольнодумная интеллигенция была очень слабо охвачена христианским просвещением и число людей, знающих, что такое «лама савахфани», составляло ничтожный процент населения нашей необъятной страны. Тут нельзя не отдать должное Ерофееву и его библейской подкованности, и его нонконформизму. Но, отдав это должное, тут же уместно поставить два вопроса: что нового и ценного содержит религиозная рефлексия автора и насколько она оказалась эффективной в собственно художественном плане? Отечественная критика просто сменила опознавательные идеологические знаки, и само наличие в тексте религиозных мотивов гарантирует ему вхождение в самый престижный литературный контекст.

И вот уже отличник политической и литературной учебы М. Липовецкий предлагает такую гипотезу: «Герой Ерофеева, отождествляющий себя с Христом, объективно вызван к жизни великой традицией русского реализма XX века»...

«Объективно» — и все тут. Да еще разрядкой — против разрядки, как говорится, нет приема. И под «идейное содержание» подводятся все необходимые художественные особенности: «цельность и осязаемость авторского взгляда», «богатство смысловых потенциалов» и даже «слово Венички, самоценное и самодостаточное». Примечательно, что в качестве самоценного слова приводится следующий пассаж: «Я остаюсь внизу и

снизу плюю на всю вашу общественную лестницу... Чтобы по ней подыматься, надо быть жидовской мордой, без страха и упрека, надо быть пидорасом, выкованным из чистой стали с головы до пят. А я — не такой». Критик убежден, что «ерофеевская фраза не потеряет блеска и парадоксальности, если даже все позабудут, как звали по имени-отчеству главного большевика». Если же не впадать в экстаз, то особенного блеска в этой фразе и сейчас не ощутишь. Амбициозно-эгоцентрический напор есть, но довольно хаотичный: швыряется автор грубыми словами, однако точный эмоциональный удар нанести не умеет — бьет в пустоту.

Ну ладно. Речь о другом, и прежде всего о том, что для художественной литературы как искусства религиозные мотивы — материал, подлежащий претворению. И евангельская фабула — материал, который не просто вплести в новый сюжет, и «лама савахфани» — материал, который в новую речевую структуру надо ввести органично. Большая (а может быть и большая) часть литературных «евангелий» суть произведения посредственные или слабые. Можно даже привести пример бездарного евангелия — «Мать» Горького. Там ведь Ниловна явно спроецирована на Богородицу. Павел Власов — на Христа, и — пересчитайте-ка число его соратников на суде — их ровно двенадцать!

Конструктивный стержень «Москвы — Петушков» — сравнение молитвы с алкогольным бредом (или бреда с молитвой). Прием сам по себе парадоксален, хотя не исключительно нов: не говоря уж об архаических корнях, у Венички есть такой предшественник, как Семен Мармеладов (не без резона, замечу, отодвинутый Достоевским на второй план, а то своим трагическим монологом он рисковал надоест читателю — при всем гуманном сочувствии и т. д.). Прием нормальный, но разворачивается он уж больно монотонно и безоттеночно. Разве что розовое крепкое сменяется кубанской. В своем назойливо педальируемом молитвенно-алкогольном экстазе Веничка ни на минуту не забывает о производимом впечатлении. Вот он поддразнивает читателя «стигматами святой Терезы»: непосвященных это призвано ошеломить, но, если знать, что такое стигматы, то апелляция к ним кажется довольно нарочитой, и особенно — когда она в итоге выводит все на тот же стакан и «бутерброд, чтоб не стошнило».

О степени искренности и глубины религиозного чувства Венедикта Ерофеева судить не нам. Но о степени мотивированности и композиционной прочности сравнения «Веничка/Христос» говорить очень даже можно. И, по-моему, оно просто не подготовлено композиционным движением поэмы, в которой вообще маловато драматизма, а без него и евангелие не евангелие: у этого жанра тоже есть непреременные признаки. На свое «распятие» Веничка выходит *ex machina*, из той самой «махины-машины», которой обозначается с давних времен художественная немотивированность финала произведения. Нет, это не полная гибель всерьез, очень даже понарошку.

А был ли Веничка, существует ли он? Не без удивления читаю я некоторых зарубежных коллег, что в России народ чтит Веничку как пророка, сотворяя из него такую же легенду, как из Есенина и Высоцкого. Не знаю, откуда они это взяли. По моим наблюдениям, в электричках и метро «Москву — Петушки» не читают: для нашего транспорта и нашей жизни нужно что-то более сюжетное. Сомневаюсь также, что имя Ерофеева что-либо говорит абсолютному большинству настоящих потребителей кубанской и зверобоя. Поймите правильно: известность в народе для меня вовсе не является позитивно-оценочным критерием, но я за точность социологическую. «Москва — Петушки» — произведение, корнями связанное не с массово-демократической культурой, а с культурным сознанием образованного слоя. И образ Венички надо оценивать в рамках этой культуры, не приписывая ему несуществующего фольклорного колорита.

Человек, вышедший на Савеловском вокзале, выпивший стакан зубровки, а потом на Каляевской стакан кориандровой, вызывает интерес своими относительно парадоксальными раздумьями: «царь Борис убил цареви́ча Дмитрия или наоборот?», несколько необычными в устах простого советского алкоголика словами «тщета» и «эфемерность», а также употреблением совершенно элитарного междометия «о». Задана некоторая таинственность образа повествователя. И это смещение, это расхождение между автором и героем могло бы сработать — при определенном условии. А именно — как средство конфликтного вторжения в жизнь других лю-

дей. Так работает двойственный образ Гоголь/Чичиков у одного из предшественников Ерофеева в жанре прозаической поэмы. Да и в Евангелии с точки зрения структурной большую роль играет динамическое противоречие в образе Христа: сын человеческий/сын Божий.

В «Москве — Петушках» контраст «алкоголик/интеллектуал» никаких сюжетных пружин не заводит. Просто едут вместе автор и герой, примерно одинаково воспринимающие, так сказать, окружающую действительность. Одинаково не интересующиеся другими людьми. Все собеседники, собутыльники и попутчики Венички — однообразный человеческий материал, и для него самого и для автора. Я отнюдь не инкриминирую ни автору, ни герою безразличие к людям. Эти люди у меня самого порой вот где сидят — ни видеть, ни слышать никого не хочется. И такое настроение тоже может быть литературной темой. Особенно если свой эгоцентризм и равнодушие к другим подать броско и гиперболизированно.

Но тогда — при чем тут Христос? За что ангелы Господни, обернувшись демонами, втыкают ему в горло не то шило, не то отвертку? Не за что было Веничку убивать, если исходить из внутренней логики сюжета.

...Вопрос о художественной роли водки в ерофеевской поэме решался по-разному. Одни исследователи подходили к нему примитивно-социологически: мол, широкая трагическая картина народного пьянства в условиях бесчеловечного советского строя. Другие интерпретаторы копали глубже, усматривая в водке некую метафизическую сущность, исходящую из самых глубин бытия, которые никогда не откроются трезвенникам и умеренно пьющим.

Мне трудно присоединиться к какой-либо из этих точек зрения, поскольку сам не испытываю к алкоголю ни большой любви, ни большой ненависти. Для меня водка — всего-навсего один из фабульных мотивов «Москвы — Петушков». Мотив, претворенный довольно прямолинейно, а местами просто занудно.

«Смеховая культура»... Употребляя такое красивое выражение, мы как бы имеем в виду, что это нечто более ценное и высокое, чем просто смех, Между тем

дело обстоит несколько сложнее. Бывают смеховые культуры очень локальные и примитивные, состоящие из шуточек небольшого кружка, компании, где все хорошо понимают друг друга, много смеются, но ни одного настоящего остроумца там нет, как нет ни одной остроты, пригодной для выхода в более широкий контекст.

Ерофеееды чуть что сразу вспоминают книгу Бахтина о Рабле. Действительно, некоторые комические конструкции «Москвы — Петушков» восходят к архаическим структурам. Скажем, Веничкины рецепты коктейлей: «Ханаанский бальзам», «Слеза комсомолки», «Сучий потрох» и прочее. Здесь явно просвечивают пародийный принцип древнерусских «лечебников», комических рецептов итальянских и французских ренессансных поэтов, где соединялись компоненты реальные и явно несуразные. В общем, корни хорошие, благородные, но плоды... Коктейли Ерофеева удивительно натуралистичны и однородны: пиво, шампунь, тормозная жидкость. Грешный человек, сам я ни шампуня, ни тормозной жидкости не пробовал, но, кажется, это все действительно пьют наши соотечественники. В чем же, извините, гротескность?

Может быть, я скучаю, потому что читаю один на один с текстом, а для этой книги нужна компания. Я ведь и до Электроуглей зевал, слушая исследование об икоте как доказательстве Божьего величия, с привлечением Канта и вождей мирового пролетариата. «Мы — дрожащие твари, а она всесильна», икота то есть. Многие смеются. А по-моему, икота и Божье величие пришиты друг к другу совершенно механически, без новых смысловых оттенков. Архаические смеховые структуры ведь могут возобновляться в разном качестве — под знаком возрождения и под знаком вырождения.

Нет, Венедикт Ерофеев — не Рабле, он другой. Он типичный остроумец соцарта. Его смеховая культура держится за контекст, сотканный из информационного потока второй половины шестидесятых годов: с Моше Даяном и Ольгой Эрдели, Евтушенко (Евтюшкиным) и Луи Арагоном, Гомулкой и легкой-енкой. У автора хватило изобретательности подклеить к этому коллажу царя Соломона и Гете, Достоевского и Булгакова, но это тоже культурные этикетки, бумажки, выцветавшие со временем.

Пафос ерофеевского остроумия у меня спора не вызывает, выбор объектов тоже. Вызывает сомнение степень таланта и творческого остроумия. Вот автор, скажем, издевается над Солоухиным, пробуждающим и у меня тоже исключительно негативные эмоции. Посмеемся вместе? «Мой глупый земляк Солоухин зовет вас в лес солёные рыжики собирать. Да плюньте вы ему в его солёные рыжики!» Увы, просто грубо и — плоско. Ерофеевское слово не крылато, оно крепко привязано к ситуативному контексту.

Вот мы и подошли к разговору о «ситуации Ерофеева».

Ситуации Ерофеева — это щи из топора. Вокруг «Москвы — Петушков», послуживших топором, заварилась густая литературные щи — и теперь уже неважно, что было вначале, важен итог, результат. Так?

Нет, не так. Поскольку щи оказались жидкие. Открытые Венедиктом Ерофеевым пути обратили прозу к творческой расслабленности и вялости. После «Москвы — Петушков» многим стало легко писать. Оказывается, можно обойтись без мук и прозрений фабульного изобретательства, а долдонить на десятки и сотни страниц квазилирический монолог, подверстывая в него все что ни попадя: анекдоты с бородой, услышанные по телевизору новости, случайные цитаты из лежащей на столе книжки. Оказывается, можно обойтись без деталей и красок, навязывая читателю свое настроение жесткой диктатурой авторской речи и не очень заботясь о том, насколько настроение передано. Оказывается, можно выглядеть остроумным, не давая читателю ни разу от души рассмеяться.

Широкое распространение получили и интертекстуальные коктейли ерофеевского изобретения. Парочка евангельских цитат (самых ходовых, ни в коем случае не неожиданных), одна-другая бесконечно избитая реминисценция из «Гамлета» или «Фауста», Маркс с Лениным, «Правда» с «Известиями», Гоголь с Булгаковым — и все это читатель должен пить большими глотками. Если у Ерофеева в начале семидесятых годов слияние подобных жидкостей несло в себе некоторую горечь и остроту, то двадцать лет спустя такая цитатность — это унылая и безвкусная бурда.

А главное в пост-ерофеевской прозе — взаимоуни-

чтожение автора и героя. Пытаясь по-своему еще раз сыграть в Веничку, нагружают прозаики тексты своими паспортными именами-отчествами-фамилиями, пытаются придать видимость сюжета своим бедным и однообразным биографиям, но при этом крепко хранят в тайне свои жесткие жизненные установки, глубокое безразличие к окружающим и к миру. Самораскрытия не происходит, поскольку нет честной исповеди. Нет и перевоплощения в другого человека, сотворения живого персонажа, для чего требуется самоотверженное творческое усилие. В итоге получается эдакий обобщенный «совок»: не то придуряющийся интеллигент, не то амбициозничающий бомж.

Образ автора, построенный по модели люмпен-интеллигента, изначально несет на себе печать фальши. Это хитрая уловка — взять на себя все права интеллигента, а обязанности — люмпена. Причем если у Ерофеева люмпен-интеллигентство было литературно-игровой утопией, то у нынешних его эпигонов — это не более чем спекулятивная поза, неоконъюнктурный штамп.

Культ Венедикта Ерофеева, культурный образ Венички отразили нашу глубокую духовную усталость, опасность творческой немощи, в которую мы все охотно и часто впадаем, но которую, по-моему, нет резона оправдывать, а тем более эстетизировать.

НОРМАЛЬНЫЙ ПОЭТ

ОБ ИОСИФЕ БРОДСКОМ)

Иосиф Бродский — единственный русский поэт, получивший при жизни полную меру признания.

И это очень хорошо и правильно. Без этого положительного примера, без такого прелестного прецедента никогда бы мы не узнали, как следует обходиться со своими выдающимися современниками.

Тут все чисто и честно — комар носа не подточит. Есть тексты, написанные точно Бродским, и никем иным. Личность автора тоже налицо — и, в общем, безупречная: с режимом в компромиссы не вступал, мученичеством и изгнанничеством не кичился и не

торговал, держался всегда с достоинством, не суетился, не «мелькал» где попало, наконец, из своего далека отчизну жить не учил. Есть непритворная любовь культурного и разборчивого читателя. Есть естественная, не организованная инстанциями известность. Есть множество «статей о» — нудных и не очень, есть даже крепкая монография Крепса — не банально-биографическая, а с разбором поэтики и приемов.

Что же — остается только почтительно молчать, многозначительно кивать и констатировать: «Бродский есть Бродский»?

Нет, Бродский не есть Бродский. Иначе говоря, есть зазор между стихами и надстиховыми надстройками, между реальностью и репутацией. В этот зазор и попытаемся просунуть аналитический скальпель.

Кому в первую голову возразить хочется — так это хулителям и ругателям Бродского (наиболее значительны тут Лимонов, Аксенов, Коржавин и Карабчиевский). Начну прямо с беспощадного аргумента *ad hominem*: вся эта четверка в большей или меньшей степени причастна к стихотворству, причем как версификаторы все четверо — вместе и порознь — Бродскому вчистую проигрывают, так что странно было бы от них ожидать другого. Второй аргумент, тоже *ad hominem*: эмигрантская коммуналка. Хоть и протянулась она от Мюнхена с Парижем до Нью-Йорка, а все тесно русскому изгнаннику. Кухня на всех одна, и не плюнуть в суп соседу очень трудно.

А *ad rem*-то уже и разбивать почти нечего. Претензии, предъявляемые собственно к стихам Бродского, легко переадресовать, скажем, Мандельштаму, более того — поэзии в целом. Броская лимоновская формула «поэт-бухгалтер», если ее освободить от негативного внелитературного пафоса, не несет в себе ничего оскорбительного. Поэзия — это действительно своего рода бухгалтерия, где все подлежит зоркому учету, где посредством метафор-сравнений все суммируется, приводится в стройную и законченную систему. В общем, темпераментные нападки на Бродского в конечном счете работают на ругаемого, давая выразительный материал будущим комментаторам собраний его сочинений. Нормальный ход историко-литературного процесса.

Теперь разберемся с таким важным внелитературным обстоятельством, как Нобелевская премия. С точки

зрения «дальнейших видов России» это был факт безусловно положительный: еще раз внимание мира было привлечено к русской словесности, копилка нашей литературной сборной пополнилась еще одной высокой наградой. Где-то под это дело выделили тыщу-другую, чтобы принять группу русских поэтов (а не, скажем, тайландских колдунов).

Но, конечно же, Нобелевская премия — категория не эстетическая, а товарно-престижная и политико-бюрократическая. Ее присудили люди, Бродского не читавшие и, может быть, стихов не читающие вовсе. Во внетекстовом пространстве вообще правят не дела, а мнения, не стихи, а репутации. Как давались у нас премии сталинско-ленинские? По четкой, научно выверенной разрядке. Мол, пора нам на этот раз отметить солнечный Узбекистан. Прозаиков у нас много, давайте-ка поэта. Нет, товарищи, поэтессу, а то пока у нас одни мужики шли. И сидит себе какая-нибудь Зульфия в своем Ташкенте, пьет зеленый чай, а ее уже тем временем лавры обвивают.

И Нобелевскому комитету, конечно, без разрядки никак не обойтись: столько стран и народов кругом! Если компьютер в восемьдесят седьмом году вычислил русского поэта, то в дальнейшем жди арабского прозаика. На русских теперь разрядки долго не будет, потому и обидно наиболее амбициозным писателям нашим, что в обозримом времени даже теоретический шанс на чествование в Стокгольме утрачен. Но можно же рассуждать так, как некоторые петербуржцы: дескать, в лице Бродского премировали нашу ленинградскую тусовку конца пятидесятых — начала шестидесятых, а значит, один лавровый листок мне лично принадлежит. Логических оснований, конечно, никаких, зато нервную систему очень успокаивает.

Это с одной стороны. А с другой — даже самая «важнейшая» премия не означает, что удостоенный ее поэт заведомо превосходит других, как звание «мисс Вселенная» не означает, что не может быть где-то де-вушки еще прелестнее.

Все! Больше к этому мотиву не возвращаемся.

...«Крупнейший из ныне живущих русских поэтов» — какой сталин сказал это первым? Чем глубже входишь в историю вопроса, тем более древней предстает формулировка — может быть, она родилась еще до

того, как поэт сложил свое первое стихотворение? Я, во всяком случае, первые сам- и тамиздатские тексты Бродского получал для чтения в качестве «лучших и и талантливейших». Тогда такие эпитеты воспринимались, говоря лингвистически, как нормальные элативы («любезнейший» не означает чемпиона по любезности). Даешь другу книгу со словами «лучшее, что я читал» — с целью передать энергетический заряд, сосредоточить внимание. С такой точки зрения «крупнейших» может быть и десять, и двадцать. Однако неформальный титул короля поэтов все настойчивее сопровождал репутацию Бродского, и во мне рождались наивные вопросы: да, очень хорошо пишет, но почему уж так надо возвышать его, скажем, над Тарковским или Самойловым (которые тогда были живы), над Юнной Моризц или над Беллой Ахмадулиной?

В искусстве всегда идет борьба за первенство, но с точки зрения стратегии искусства как такового эта борьба — не цель, а средство. Финиш здесь иллюзорен, на самом деле конкуренция — лишь способ завести свой внутренний мотор: как говорится, не догоню, так согреюсь. Никто никого не побеждает, но творческая кровь разогревается. Творчество строится как противопоставление: себя — другому или всем остальным, наших — ненашим. Без драчки, без взаимных оскорблений, без возвышения за счет принижения противников здесь никогда не обходится. Это закон литературного процесса. Посему спокойно читаю, как Бродский уничтожающе оценивает могучего Геннадия Айги и в то же время похваливает довольно хилого версификатора Кублановского, ни слова публично не говорит о Сосноре (к которому так применима замечательная формула Бродского «лингвистическое неповиновение») и в то же время превозносит добропорядочного в своей посредственности Евгения Рейна. Каждый поэт, в особенности большой, подобен гордой красавице: она никогда не похвалит другую красавицу, приберегая лучшие слова для некрасивой подружки. Такова природа человеческая и творческая.

А вот эстетика, критика, наука о литературе обязаны идти путем со-поставления. На вопрос: «Кто сегодня лучший?» — они скучно и занудно отвечают: «Извините, ваш вопрос некорректен».

Ни один поэт не может творить в вакууме, он со-

существует с поэтами-современниками, сходясь и различаясь с ними по ритмическим, образным, композиционным и языковым параметрам. Пушкин только для профанов является единственным солнцем («То-то был поэт! — пародировал он сам своих будущих «фанатов»), для компетентного филологического глаза сияние Пушкина заключает в себе множество световых взаимотражений, оно немислимо вне системных связей с Батюшковым, Жуковским, Баратынским etc, etc.

Бродсковеды же, зарубежные, а потом и российские, расчищая пространство для любимого поэта, рисуют его единственным жителем необитаемого острова — или же единственным посетителем кладбища классиков. Так, конечно, проще, но и в той и другой картинках слишком недостает жизни. Неизменной моветонностью отдает мотив «Бродский и Пушкин», характерный для многих писаний, особенно ленинградских, где бытовые мемуары тесно сплетаются с ретроспективными фантазиями. Мне уже иной раз видится такой монумент на берегах Невы: сидит Пушкин и читает Бродского.

«Когда Пушкин приобрел всероссийскую славу «Русланом и Людмилой», ему был 21 год. В 21 год Бродский написал «Рождественский романс», привлекая к нему внимание страны. Пушкина вскоре сослали — Бродского тоже».

Это из одной статьи сборника «Поэтика Бродского», вышедшего под редакцией Л. Лосева в 1986 году. Да, графомания встречается не только в поэзии и прозе, в литературоведении она тоже представлена.

Ободрав внешне-репутационную шелуху и скорлупу, подбираемся к Бродскому как к таковому. Что есть у Бродского и чего нет ни у одного другого русского поэта? В чем его единое слово о мире, о человеке, о себе?

К Бродскому решительно неприменим метод выколупывания афористических цитат, строк «попроще» с целью представить «позицию» поэта как набор прописных истин, пригодных для тех или иных внепоэтических целей. Бродский как поэт отнюдь не склонен к «оформлению» априорно заданных «идей», пусть самых глубоких и благородных. Он поэт принципиальный, отчетливо ведающий, что творит, считающий язык не средством, а целью: «...мое отношение к действительности продиктовано языком». Стало быть, способ

говорения в системе Бродского есть «содержание» (если уж пользоваться такой категорией), а элементарное «что» лишь материал, сырье. Это даже при том, что Бродский ввел в русскую поэзию немало нового идейного материала, выступил активным поставщиком свежего интеллектуального сырья.

Я слышу слово Бродского как весть о вязкости мироздания. Предметы, люди, понятия, звуки, слова, кем-то изначально поставленные рядом, и эту смежность, это принудительное соседство преодолеть мы не в силах. Как человек, поэт является ячейкой этой плотной структуры. Как поэт, он из нее вырывается, но платит невозможностью вернуться, войти туда, где все перетекает друг в друга и для свободного передвижения нет ни простора, ни даже просвета.

В этом мире даже полет птицы — метафора несвободы:

...Он опять
низвергается. Но как стенка — мяч,
как паденье грешника — снова в веру,
его выталкивает назад.

Сравнения Бродского заведомо нерадостны. Они всегда продуманы, мотивированы, соотнесены с культурной традицией, но никогда не бывают вызывающе-парадоксальными, не имеющими аналога в жизненной действительности — так же как не бывают они меткими, внезапно открывающими изначальною связь между предметами, внезапно высвеченную. Потому сравнения поэта все чаще переходили в своего рода дефиниции: не «как», («будто», «словно»), — а «есть»:

Жизнь есть товар навынос
торса, пениса, лба.
И географии примесь
к времени есть судьба.
Нехотя, из-под палки
признаешь эту власть...

Бродский с неизменной самоиронией берется сравнивать даже то, что в сравнении как бы и не нуждается, что лежит рядом друг с другом (смежность — предмет метонимии, а не метафоры):

Голландия есть плоская страна,
 переходящая в конечном счете в море,
 которое и есть, в конечном счете,
 Голландия.

Внутренняя тема Бродского — бесплодность метафорического усилия в мире, организованном Творцом на метонимических основаниях.

Диалог душ в этом мире невозможен. Для Бродского нет человека другого, второго, все его собеседники условны, равноценны вещам, неодушевленным предметам, с которыми точно так же можно разговаривать, выстраивая свой бесконечный монолог. Тут нет и быть не может эгоцентрического упоения — автор слишком умен, чтобы собой любоваться, самоирония никогда его не покидает. И она же, эта ирония, крепко удерживает от бесплодных попыток сближения с другими людьми.

Вот такой «изгиб сердец людских» (Баратынский) обнажила, открыла поэзия Бродского. И это немало. Я часто чувствую в себе такой изгиб, переживаю такие настроения, и поэтому мне нужен Бродский — наряду с еще многими другими изгибами и другими поэтами. Кто-то, может быть, живет такими настроениями всегда, и потому ему из всех поэтов нужен один Бродский. Говоря же о современной русской поэзии как синхронной системе, я не могу не видеть, что стих, стиль и мир Бродского — это одна полоска спектра, что цвет ее доподлинно виден только в соотношении с соседними. Назову хотя бы основные поэтические цвета конца XX века, акцентировав в них то, чем «цвет Бродского» не обладает, и перечислив их — во избежание ненужной иерархичности — в алфавитном порядке.

Айги: предельная свобода стиха от «памяти метра», от ритмической цитатности; детская чистота слова, звучащего как будто впервые; полное приятие жизни.

Мориц: упругость ритмического напряжения, дерзость усилительного повтора, магия рефрена, культ творческого усилия.

Окуджава: отвага в обращении к элементарным эмоциям, воскрешение истины в банальности, небоязнь постороннего иронического взгляда.

Соснора: максимализм гордого одиночества, предельная трансформированность языка, пересмотр основ

грамматики и синтаксиса, полная ставка на самодостаточность слова.

Мне захотелось назвать именно эти звезды — на полноту и объективность, естественно, не претендую. Важен сам принцип: поэзия отнюдь не вращается вокруг Бродского, он сам — часть общего движения.

Бродский подверг русский стих серьезному испытанию. Он не позволяет своей строке покоиться между двумя берегами белых бумажных полей, он погоняет ее, мучает утомительными перебросами. Здесь таился огромный риск НЕСВОБОДЫ СТИХА, когда строчка становится не полноправной представительницей авторского мира, а лишь вынужденным стыком фразы предыдущей с фразой последующей. У Бродского этот прием — трагическое напряжение сердечной мышцы. Эпигоны вульгаризовали «бродский» перенос, превратив его в поворот рычажка пишущей машинки.

Другое испытание состояло в неуклонном удлинении стиха, здесь возникал риск НЕСВОБОДЫ СЛОВА, не успевающего установить связь с соседями по строчке. В подспудном споре с авангардно-футуристической традицией выделенности каждого слова — Бродский запрещал слову вспоминать весь спектр значений и побочных оттенков, требуя от него только верности своему, «бродскому» индивидуальному контексту. Но слово — существо упрямое, оно соглашается нести тяжесть авторской мысли только при том, что ему дают поработать и на себя, на свою самодовлеющую выразительность. В длинном стихе Бродского, ритмически ломком, да еще то и дело прикованном переносами к соседним стихам, слово порой становится бесправным слугой, слишком нагруженным служебными функциями и потому немного равнодушным — к себе и автору с его смысловыми задачами:

Цветы! Наконец вы дома. В вашем лишенном фальши будущем, в пресном стекле пузатых ваз, где впору краснеть, потому что дальше только распад молекул по кличке запах, или — белеть, шепча «пестик, тычинка, стебель», сводя с ума штукатурку, опережая мебель.

Очень красиво и логически чрезвычайно изощренно, использовано много красок, но меньше всего — красок языковых. Каждое словечко стоит по стойке «смирно»,

не позволяя себе двусмысленных взглядов и функционируя только в одном значении. Тематически-смысловые категории «смерть», «жизнь», «бессмертие» полностью контролируют ситуацию. Это владение словом — очень высокого уровня, но ведь Бродский как теоретик и эссеист замахивался на большее — на то, чтобы слово владело им: «Испытав это ускорение единожды, человек уже не в состоянии отказаться от повторения этого опыта, он впадает в зависимость от этого процесса, как впадают в зависимость от наркотиков или алкоголя. Человек, находящийся в подобной зависимости от языка, я полагаю, и называется поэтом» (финал его «Нобелевской лекции»).

Пример с цветами (а он, полагаю, достаточно характерен для поэтики Бродского) свидетельствует как раз не об «ускорении», а о замедленности словесного движения. Автор четко знает, какую картину он рисует, и слово у него не забегает вперед, не уводит от образно-смысловой магистрали. Не знаю, что лучше, что хуже, но «зависимости от языка» я здесь не ощущаю и заявление о «наркотиках» считаю самооговором. Словесное безумие — это не о Бродском, он очень нормален и абсолютно вменяем. И эта нормальность Бродского, подчиненность его слова образно-смысловым задачам — факт не только творческой судьбы поэта, но и интересный изгиб в истории русской поэзии XX столетия.

Вулканический взрыв творческой активности языка в 10—20-е годы энергетически обеспечил поэзию на целое столетие. Бродскому выпал путь канонизации и адаптации художественных открытий первой половины века. Роль эта сама по себе не гениальная, не первооткрывательская. До сих пор я воздерживался от затасканного слова «постмодернизм», пора его произнести и подумать о пределах возможностей «нормального классицизма», наследующего «ненормальные» традиции и избегающего их крайностей.

Возникло противоречие между смысловой изошренностью, обилием мыслительных поворотов — и нормальной температурой языка, не разогретого настолько, чтобы править мыслями. Может быть, это исторически необходимое противоречие самой русской поэзии, возжаждавшей новых интеллектуальных построений, небывалых парадоксов, нуждающейся в пополнении

суммы идей и готовой постоять на месте в языковом развитии? Возможно. Но тогда интеллектуальные заготовки Бродского еще ждут более «горячей» словесной обработки поэтами последующих поколений. Слишком у Бродского тесно мыслям и просторно словам в стихе: придется кому-то эту систему перестраивать, переделывать все наоборот.

Пока, правда, у Бродского оригинальных продолжателей, способных с ним спорить, незаметно. Зато механических подражателей уйма: раскатывают строку, как тесто, за анжанбеман держатся, как за костыль, перифрастичность и говорливость довели до абсурда: на один образ — десять слов, на простейшую мысль — двадцать. Во всех журналах печатается как бы Бродский под псевдонимом Олеся Николаева, Виталий Кальпиди и т. п.

Определенная попытка выйти за пределы привычной и эксплуатируемой эпигонами манеры ощутима в новомировской подборке Бродского (май 1994 г.). Критики уже похваливают и вдохновенно цитируют очередное идейно беспроектное стихотворение на рождественскую тему:

А если ты дом покидаешь — включи
звезду на прощанье в четыре свечи,
чтоб мир без вещей освещала она,
вослед тебе глядя, во все времена.

Хотел бы тоже восхищаться, да ритмическая триальность не дает. Интонация заглушается множеством звуковых помех: на ту же стиховую волну попадает и баллада Жуковского, и шуршание бальмонтских камышей, и даже «и яблочко-песню держали в зубах». Музыка заигранная, изношенная. Другие критики, стебового толка, балдеют от пустоватых квазиафоризмов вроде «В провинции тоже никто никому не дает» и от употребленного в одном из стихотворений слова «бздо». На мой взгляд, словечко воткнуто совершенно всуе и не к месту, что, впрочем, относится ко всем опытам Бродского со сквернословием. Брань у него всегда отдает книжной пылью или нарочитостью, с языком «улицы» ничего общего не имеет. Строки типа «А моя, как та мадонна, не желает без гондона» в на удивление неостроумном «Представлении» отталкивают не дерзостью, а вымученностью. Впрочем, неумение

естественно ругаться большим недостатком для поэзии не считаю. А в новых стихах Бродского вижу обострение его конфликта с языком. Взаимное недоверие растет.

XX век получился, может быть, даже более поэтическим, чем предыдущий. (Кто не согласен — поспорим потом.) И теперь идет очень строгий пересчет лучших поэтов и произведений 1900—1999 гг. Опять скажу: не «Песня —94», а «Песнь —XX» — вот такая пошла игра. И не о «крупнейшем из ныне живущих», нынче начинается спор, а о крупнейших и навсегда живых поэтах нашего столетия.

Сам Бродский начал об этом разговор раньше, чем другие. Вот важное его признание в одном из интервью: «Дело в том, как это ни странно, что нация, народ, культура во всякий определенный период не могут себе позволить почему-то иметь более чем одного великого поэта. Я думаю, это происходит потому, что человек все время пытается упростить свою духовную задачу. Ему приятнее иметь одного поэта, признавать его великим, потому что тогда, в общем, с него снимаются те обязательства, которые искусство на него накладывает».

Слова «упростить духовную задачу» и «снимаются обязательства» так и тянет применить к мономанам Бродского. Но послушаем его далее: «В России произошла довольно фантастическая вещь в XX веке: русская литература дала народу, ну, примерно десять равновеликих фигур, выбрать из которых одну-единственную совершенно невозможно. То есть все эти десять, скажем — шесть, скажем — четыре, являются, на мой взгляд, метафорами индивидуального пути человека в этом мире».

Совершенно правильно сказано, тут я расхожусь с Бродским только в количественных параметрах. Считаю, что «метафор индивидуального пути человека в этом мире» русский двадцатый век дал больше, чем десять. Анненский, Сологуб, Кузмин, Андрей Белый, Блок, Хлебников, Ходасевич, Игорь Северянин, Ахматова, Пастернак, Мандельштам, Цветаева, Маяковский, Есенин, Заболоцкий, Хармс — это еще с очень грубыми пропусками.

Вот в какой обширный и плотный ряд приходится протискиваться ныне здравствующим и творящим поэ-

там, Бродскому в том числе. Попасть хотя бы в первую двадцатку русского поэтического двадцатого века — труднейшая и почетнейшая задача. От Анненского до Хармса я перечислил шестнадцать имен. Условно говоря, осталось четыре вакантных места, и, если быть откровенным, эту свою субъективно-вкусовую «четверку» современников я тоже чуть выше прогностически обозначил. Но и у Бродского шансы сохраняются. Будем следить за увлекательнейшим фэн-де-сьеклем, ожидая финиша столетнего марафона, и попробуем наконец договориться, что сталинских пьедесталов с цифрой «1» в природе не существует.

СМЕРДЯКОВ РУССКОЙ ПОЭЗИИ

(О НИКОЛАЕ РУБЦОВЕ)

Впервые обратил мое внимание на Рубцова — лет двадцать назад — выдающийся литературный деятель современности Вадим Валерьянович Кожин. Это крупнейший творец литературных репутаций, виртуозный режиссер общественного мнения. Я с ходу готов отвести В. В. Кожину не меньше чем шестое место в ряду русских режиссеров вслед за Мейерхольдом, Евреиновым, Станиславским, Таировым и Виктюком. Если бы не Кожин, кто знал бы, например, имя Анатолия Передреева, а ведь застряло оно в читательской памяти, хотя все стихи данного автора давно и окончательно «передрели»! Приложил Кожин свою умелую руку и к известности Куняева, фантастической по несоответствию масштабу личности. Значительной долей своей популярности обязаны Кожину такие поэты, как Владимир Соколов и Юрий Кузнецов. Не старея душой, Вадим Валерьянович и сегодня изобретает новые имена, изготавливая порой из ничего конфетку. Несколько лет назад открыл он, например, Евгения Курдакова: такие стихи может написать каждый, очень многие могут писать даже лучше, но отнюдь не каждый встречает на своем пути такого потрясающего пропагандиста и агитатора.

Никаких ироний! Совершенно всерьез это говорю. Лично я в области режиссуры репутаций, кроме сокру-

шительных фиасок, ничего не достиг. В суровые времена взялся я как-то «пробивать» Виктора Соснору: в Ленинграде его преследовал романовский режим, не получится ли в Белокаменной? Отдали рукопись в «Советскую Россию», я написал письмецо Д. С. Лихачеву: поддержите, мол, пожалуйста. Дмитрий Сергеевич, натурально, благодарит за обращение к нему и присылает самое суперлативное послание о Сосноре для издательства. Я Дмитрию Сергеевичу пишу «спасибо за спасибо», а сам устремляюсь с его красивым письмом в «Совраску» к директору В. И. Новикову. Этот мой неудачный омоним — автор книг о Ленине и о Баумане. Верломный директор солидно кивает, и я считаю вопрос решенным.

Не дождавшись позитивных сдвигов, звоню в этот гадючник, и какая-то гадюка мне заявляет: издавать не будем. «Как же? Ведь академик Лихачев...» — «А я чихал на Лихачева! К нам надо иметь рекомендательное письмо не меньше чем от Михалкова». Растерялся я и ругаться стал от отчаяния: «Издаете всякую ерунду, всяких чужевых!» А Чуев в этом издательстве сам работает, может быть, это он и отвечал по телефону... В общем, заставь дурака Богу молиться...

Кожинов не таков. Он так мягко, интеллигентно спрашивает у молодого коллеги:

— Вы, наверное, читаете и любите всяких там евтушенок, вознесенских, ахмадулиных, да?

Я в ту пору был юный ретроспективный сноб и тех, кто родился в «тысяча девятьсот», вообще не жаловал, но названные Кожиновым имена, конечно, мне что-то говорили.

— Да,— говорю,— вроде ничего пишу.

— Нет,— говорит,— вы их лучше не любите. Прочтите мою книгу, где убедительно доказано: чем лучше стихи, тем дальше они от настоящей поэзии. А любите лучше Николая Рубцова, очень вас прошу.

Если просят к тексту внимание проявить, я никогда не отказываю. И сейчас: пусть любой скажет мне, какого поэта стоит непременно прочесть,— я и прочту. Правда, если это окажется какая-нибудь какофония, то я на вкус рекомендующего навсегда перестану полагаться, но на первый раз верю каждому.

И тогда, придя в Ленинскую библиотеку, выписал Рубцова, даже не зная еще, кто он, откуда, задушили

его уже или еще нет. Стараюсь полюбить, найти хорошее — так, я считаю, любую книгу открывать следует.

Россия, Русь! Храни себя, храни!
Смотри, опять в леса твои и доли
Со всех сторон нагрянули они,
Иных времен татары и монголы...

Что-то больно тривиально, и по содержанию, и по форме. Но это ж ранний период, парнишка еще не обрел собственного почерка. Идем далее — «Приезд Тютчева». Любопытно!

Он шляпу снял,
чтоб поклониться
Старинным русским калинчам...
А после дамы всей столицы
О нем шептались по ночам.

Сильная картина! Так и вижу Тютчева, снимающего шляпу перед пожарной каланчой. Пытаюсь и дам представить. Только вот с кем они шепчутся? С мужьями? Как-то не вырисовывается. Друг с другом? Так что же, они лесбиянки?.. Ладно, поэзия — это же, как учит Кожин, не какие-нибудь там стихи. Не надо буквально подходить.

И вот нахожу красивый амфибрахий:

И храм старины, удивительный, белоколонный,
Пропал как виденье, меж этих померкших полей,—
Не жаль мне, не жаль мне растоптанной царской короны,
Но жаль мне, но жаль мне разрушенных белых церквей!..

Есть некоторая звуковая организация. И как стройно сопоставлены эти «не жаль» — «но жаль». Сейчас, когда конъюнктура короны изменилась, пожалуй, можно и «не» на «но» поменять: ведь Рубцов, ясное дело, от короны отрекался лишь по цензурным условиям.

Но тогда, когда я это впервые прочитал, как-то нестати припомнились совершенно другие строки:

Царская корона —
Была бы моя милая здорова.
Господи пом-и-илуй
Ее и меня!

Лакейская песня, которую записал Достоевский, а потом вложил в уста Смердякова. Конечно, никакой

интертекстуальности тут нет, объективную переключку текстов взяли бы обосновать самые решительные профессора-постструктуралисты, но бывают еще субъективные странные сближения в читательском сознании, иной раз не совсем случайные.

В данном случае Смердяков обозначил для меня то ощущение безжизненности, дохлости, которое упорно накапливалось при чтении рубцовских стихов — вопреки честному усилию отыскать в них живое*. Так не состоялась у меня любовь с Рубцовым, несмотря на посредничество такой высококвалифицированной свахи, как В. В. Кожинов.

Но, как умелый рыболов и ловец человеков, Кожинов закинул множество удочек, и клев не мог не начаться. Известность Рубцова неуклонно росла. И повышенную роль в этом играли некоторые экстралитературные обстоятельства.

«Беспартийный, нееврей» — это анкетное сочетание оказалось идеальным для рубцовских «нэйм-мейкеров», сделавших из него знаменитость. Нееврей нужен был правому лагерю до зарезу: тогда еще они и Пастернака с Мандельштамом за русских поэтов не признавали, и Ахматову, по-видимому, татаркой числили. Впрочем, дело не только в этническом происхождении, так волновавшем кадровиков от поэзии. К еврейству они, по сути, приравнивали модернизм: поэтому чужими для них были и руссчайший Хлебников, и Цветаева, давшая отменную формулу «поэты — жидаы», в значительной мере нейтрализующую ненужные анкетные копанья. Из всей роскоши десятых—двадцатых годов нацидеологам подходил только Есенин (и то, замечу, по ошибке: модернист он отъявленный, исключайте его, православные, скорее из своих чистокровных рядов!

И беспартийного тоже не так просто было сыскать «правым» в своих рядах. Какие-нибудь певцы русской деревни вроде Викулова и Фирсова, помимо версификационной бездарности, безнадежно себя замарали воспеванием колхозного строя и ленинской партии. Никак не годились они на роль «русского поэта» ввиду своей

*Я не забыл, конечно, что имя этого персонажа часто использовалось как ярлык, в частности, в статье З. Кедринной «Наследники Смердякова», направленной против прозы Абрама Терца и Николая Аржака. Но демагогические, жульнические прецеденты не исключают возможности мотивированной апелляции к одному из вечных и многозначных образов русской словесности.

бесстыжей советскости. А умные идеологи национал-патриотизма уже тогда предчувствовали, что советскую кожу придется сбросить. Рубцов был перспективен: слов «советский», «партия», «коммунизм» в его стихах не встречалось, а поскольку он уже ушел из жизни**, то можно было не опасаться, что он польстится на конъюнктурные выгоды.

Перечислив присущие Рубцову достоинства с частицами «не-» и «без-», зададимся вопросом: а какие же собственно стихотворческие качества обусловили успех поэта?

Прежде всего определенная степень культурности, книжности и даже некоторой, правда, несколько прямолинейно, «интертекстуальности»:

И, как живые, в наших разговорах
Есенин, Пушкин, Лермонтов Вийон.

Трущобный двор. Фигура на углу.
Мерещится, что это Достоевский.
И желтый свет в окне без занавески
Горит, но не рассеивает мглу.

Я переписывать не стану
Из книги Тютчева и Фета,
Я даже слушать перестану
Того же Тютчева и Фета,
И я придумывать не стану
Себя особого, Рубцова,
За это верить перестану
В того же самого Рубцова,
Но я у Тютчева и Фета
Проверю искреннее слово,
Чтоб книгу Тютчева и Фета
Продолжить книгою Рубцова!..

Последняя цитата — это полный текст стихотворения, многократно и сочувственно приводившегося отечественными критиками, в том числе интеллигентно-прогрессивной ориентации, в статьях на тему традиций русской философской лирики. Они, что называется, поверили Рубцову на слово. Но достаточно вслушаться в эти монотонные строки, чтобы понять, что к традиции Тютчева и Фета они никакого отношения не имеют. Тютчев и Фет строили свои художественные смыслы

** Сознательно не касаюсь биографических обстоятельств Рубцова и истории его гибели. К оценке стихов это не имеет никакого отношения. Каждая жизнь и каждая смерть заслуживает уважения. Не люблю спекуляций с чужой биографией — ни динично-иронических, ни возвеличивающе-мифотворческих.

сложными ритмическими путями, в процитированных же строках хиленькая ученическая метрика (о ритмике говорить просто не приходится) никак не участвует в построении смысла и служит чисто внешней канвой для абстрактной декларации, довольно примитивной по своей сути. Тысячи сочинителей рифмованных строк примеряют свои фамилии к именам классиков, но это остается фактом их скромных бытовых биографий. Честное слово, надо крепко задурить себе голову, чтобы счесть приведенное выше фактом биографии Федора Ивановича и Афанасия Афанасьевича! Но многие искренне задурили. Почему? Зачем?

С кадровиками от поэзии понятно: им не хотелось признавать, что «книгу Тютчева и Фета» продолжают на самом деле Ахмадулина и Кушнер, они хотели другую кандидатуру на это место утвердить. Но прогрессисты-то наши? А они — просто по равнодушию и к поэзии, и к эстетической истине.

По этой же причине как-то прошло в научно-критическую литературу уравнение «Рубцов=Есенин». Дескать, что нам, жалко, что ли? У нас и Пастернак с Мандельштамом, и Ахматова с Цветаевой. Не успеваем кропать юбилейные статьи да на симпозиумы ездить. Давайте уж уступим Маяковского — красным, Есенина — коричневым. У них тоже должно что-то остаться.

Не согласен. В политике компромиссы, может быть, и необходимы, а в эстетике — нет. Не хочу отдавать Маяковского Нине Андреевой, Есенина не отдам Куняеву. Тут речь идет не о правых и левых, а о поэзии истинной и мнимой. Эта граница не относительна, а абсолютна.

И вот как раз между Есениным и Рубцовым она проходит с необычайной наглядностью. Хотя субъективно Рубцов на Есенина ориентировался и писал о нем вполне искренне, хотя и невыразительные стихи («Да, недолго глядел он на Русь//Голубыми глазами поэта»), этих «голубых глаз» он у него отнюдь не унаследовал, а без своего пронзительно-парадоксального метафорического зрения Есенин — это уже не Есенин. Для полного равенства с Рубцовым надо еще из Есенина вычесть упругость мелодического движения, завораживающие дольки. Нет, не получается уравнения. Исторические корни Рубцова совсем другие.

Их с поразительной точностью определил М. Л. Гас-

паров: «...эти стихотворения, не изменив в них ни единого слова, можно представить себе на странице «Нивы» или «Родины» 1900-х годов, и они ни единым диссонансом не нарушат гармонической законченности второстепенной поэзии этой эпохи» («Наше наследие», 1989, № 5). Впрочем, научную точность мало кто ценит, и Гаспарову было указано (Ю. Архиповым в «Независимой газете»), что он «разочаровывает по части вкуса». Поразительный штрих к картине дискуссионных нравов: сфера вкуса, казалось бы, всегда открыта для спора, и выступать от имени истины, от имени хорошего вкуса не имеет права никто; к тому же вкус Гаспарова уже прошел многолетнюю основательную проверку — почему нельзя предположить, что «по части вкуса» не совсем безупречны сторонники Рубцова?

Можно ли назвать стихи Рубцова плохими? Пожалуй, не то слово. В них есть необходимая степень речевой нормативности (вследствие чего они почти никогда не сбиваются на пародийную неуклюжесть), есть определенная напевность (дающая возможность оживить их музыкой, отсюда немалое число песен на стихи Рубцова), — в общем, эти стихи являют собою максимум того, что может достичь непоэзия.

В разговорах об искусстве уместнее не антитеза «плохое — хорошее», а антитеза «живое — мертвое». Представления о «плохом» и «хорошем» меняются, а разница между живым и мертвым реальна. Хотя и тут бывают заблуждения. Вот читает кто-то задушевно — по радио ли, по телевизору, со сцены, в школе или в институте:

Сапоги мои — скрип да скрип
 Под березою,
 Сапоги мои — скрип до скрип
 Под осиною,
 И под каждой березой — гриб,
 Подберезовик,
 И под каждой осиною — гриб,
 Подосиновик!

И его слушают с той же задушевной почтительностью. Приникли, казалось бы, люди к роднику поэзии — зачем им мешать? А ты иди себе мимо или читай в своей компании своих поэтов.

Можно, конечно, рассудить и так. Но в силу вредности своего характера не могу людям не испортить

встречу с непоэзией. Хочется мне намекнуть, что стихи неживые и что читатели-слушатели сейчас никакой энергии ниоткуда не получают, а расходуют ее на имитацию контакта с прекрасным.

Считаю поэзию — и литературу вообще — явлением не столько общественным и «культурным», сколько — природным. И кажется мне, что люди пользуются глубинными ресурсами этой природной сферы в ничтожной степени, процента на два. Еще меньше, чем солнечной или ветровой энергией. Потому что ищут художественную энергию там, где ее мало или нет вовсе, обходя своим вниманием источники интенсивного излучения.

Горечь по этому поводу и вылилась в три стакана перцовки.

1994

PERSONALIA



А. В. Мещеряков
М. С. С.



НОВИКОВ НИКОЛАЙ ИВАНОВИЧ (1744—1818)

МАСОН НОВИКОВ

ЗАМЕТКИ ОДНОФАМИЛЬЦА

Его имя известно всем по школьным учебникам, но лишь как символ, как знак, как иероглиф. Что ведают о Николае Ивановиче Новикове сегодняшние россияне? Одно слово: просветитель. Некоторые помнят еще портрет работы художника Левицкого: кто по Третьяковской галерее, кто по почтовым маркам. Особо образованные также знают, что фамилию просветителя надлежит произносить с ударением на последнем слоге.

Почему так получилось? Может быть, потому, что свое литературное творчество Новиков полностью растворил в общем деле, что его анонимно печатавшиеся произведения прочнейшим образом вплавлены в журнальную структуру и лишь условно вычленимы из цельных «листов» «Трутня», «Пустомели», «Живописца» и «Кошелька»? Новиков творил журналы, успешно решая проблему журнала как текста, как единой, нерасторжимой ткани. К слову сказать, сейчас, в конце двадцатого века, эта проблема остро и мучительно стоит перед всею нашей журналистикой, постепенно теряющей читательское внимание.

Новикова сегодня редко кто перечитывает: его сочинения, представленные в форме позднейших «Избранных», смотрятся слишком мозаично, не образуют изолированного целого, они прочно связаны с историческим контекстом и не являются удобным объектом для спекулятивно-паразитарного «современного про-

чтения», для шаловливо-безответственных «вариаций на тему». По этой причине, полагаю, не вспомнила о Новикове наша эпоха декоративной перестройки и поверхностной гласности. Восемнадцатый век казался ей слишком наивным, а «просвещение» чем-то давним, тем, что находится далеко позади.

А может быть, подлинное просвещение еще впереди, а наивны как раз мы в своих прямолинейных представлениях о поступательном характере исторического развития? Ведь, бросаясь из крайности в крайность, мы возвращаемся все к тем же неразрешенным противоречиям между знанием и верой, рационализмом и мистикой, общественным и индивидуальным. Замороженный политическими кризисами, путаной информацией, мрачными экономическими и астрологическими прогнозами, современный человек точь-в-точь соответствует одному из портретов новиковского цикла «Каковы мои читатели» («Трутень», 1769, лист XXXV): «С у е в е р златой век, в коем позволено всем мыслить, называет железным веком и утверждает, что сие означает скорее преставление света». Апокалиптической пошлости во все времена было предостаточно, а «златой век» — не в прошлом, не в будущем, а всегда и везде, в каждом проблеске самостоятельной, незаемной человеческой мысли.

Образ Новикова в биографической и учебной литературе не сфокусирован, раздвоен. По советскому обычаю он изображался банальным «борцом с самодержавием», всячески педалировалась его вражда с Екатериной II и маскировалось его масонство: например, в жэзээловской книге А. Западова (1968) Новиков, вступая в ложу, созерцая нарисованные черепа с костями и надписи «Memento mori», даже брезгливо морщится: «Фу, зачем вы меня привели? К чему это ребячество?» Не станем вступать в запоздалый спор с подобными беллетристическими пассажами, поскольку измышлялось и писалось это явно под давлением, а затем «антимасонская» направленность сделалась идефиксом, навязчивой до смехотворности идеей «ЖЗЛ». Господи, тысяча книголюбов из года в год заботливо выстраивали на своих полках тома этой серии, не зная, сколько там полуграмотного вздора, в какой степени фактическая информация искажена и коммунистической цензурой, и шовинистической конъюнктурой! А вы говорите, что

просвещение не надобно, что все уже объелись плодами разума и достоверного знания!

В своей замечательной статье, написанной к 150-летию со дня рождения Новикова, то есть сто лет назад, В. О. Ключевский так охарактеризовал середину XVIII столетия: «...В истории нашего просвещения был момент, когда средство начинало удаляться от своей цели, когда книга грозила вступить во вражду с просвещением». Стоит ли говорить, что названный «момент» повторился в веке двадцатом, заполнившем библиотеки чтением куда более вредным и отупляющим, чем легкомысленные любовные романы, засилью которых противился Новиков? А сегодняшняя книгоиздательская ситуация весьма и весьма рифмуется с екатерининской эпохой: тот же хаос, та же борьба за читателя-покупателя, те же попытки совместить духовную пользу с материальной выгодой. О Новикове-издателе написано немало, и, пожалуй, с изучения этого вопроса должен начинать свою деятельность всякий, кто дерзает назвать себя этим высоким и ответственным словом — «издатель». Имеют ли право на сей титул полуобразованные нувориши или ничтожные выползки из гузна партаппарата? Да вот вам новый сюжет для «Трутня»: некий литературовед в штатском, автор конъюнктурной брошюрки о классовой борьбе, развалил солидное издательство и в журнальной беседе цинично вопрошает: что же мне теперь, застрелиться? Куда там: чтобы застрелиться, потребно благородство!

Новиков не борец, он — труженик. Это не всегда одно и то же: в борцах Россия недостатка не знала, дельные же труженики, с ясной целью, изобретательные в средствах, — просто на вес золота. Они не соперничают с властью, но своей сосредоточенностью и углубленностью то и дело становятся ненавистны окружающим бездельникам, в том числе и власть предержащим. Ибо все вечные и неразрешимые антиномии снимаются только вдохновенным трудом. Потому-то Новиков не метался и не суетился, потому и нет противоречия между здравым смыслом его сатиры и погружением масонского «мастера Коловиона» в тайну человека и бытия. «Утренний свет» — так назывался его масонский журнал — это свет еще и внутренний, идущий из душевной глубины личности и освещающий для многих путаницу быстротекущей жизни.

А что сказал бы Новиков о сегодняшних литераторах? Да вот, извольте: «С а м о л ю б недалёного разума, следовательно, и писать хорошо не может. Я ему читал свой журнал, он слушал, и лишь только я окончил, то начал мне рассказывать о своем сочинении: он наполнен о самом себе хорошими мыслями, следовательно, о других ему некогда и думать». Почти каждое писательское интервью сегодня красноречиво иллюстрирует эту сатирическую модель...

Всякий раз, когда я вспоминаю о Николае Ивановиче Новикове, чувствую какой-то укор, укол. Загорается глубоко внутри световое табло «Memento mori», совесть начинает потихоньку угрызать. Скучна жизнь без утреннего света, без мечты и ответственности, без причастности к большому общему делу. Противно быть Самолюбом, но что делать и, главное, с кем? «Есть чего ждать, когда есть с кем жать» — эту пословицу Новиков развернул в новеллу на страницах журнала «Городская и деревенская библиотека». Узнать бы: существует ли теперь масонская ложа розенкрейцеров и не собираются ли они где-нибудь в Москве?

1994

ПАСТЕРНАК БОРИС ЛЕОНИДОВИЧ (1890—1960)

НЕ УЧИТЕЛЬ, А ДОКТОР

Десятого февраля 1990 года Борис Леонидович Пастернак получил паспорт классика. Мы живем в стране иерархичной и ритуальной. Все в порядке очереди (как живой, так и мертвой), все по предварительной записи, с учетом возраста и стажа. Реальную свою принадлежность к русской классике Пастернак доказал уже в лермонтовские двадцать семь, написав «Сестру мою — жизнь», но это ж в каком году было? Отложили лет на семьдесят, как и решение многих других проблем. Бывают у нас, правда, классики прижизненные, получающие к юбилеям знаки героизма, но такие награды почти не оставляют надежд на посмертное попадание в настоящую классику по достижении столетнего возраста. Либо при жизни ты советский классик, в одной компа-

нии с Леоновым и Ан. Ивановым, либо за Флегетоном имеешь шанс попасть в ряд русских классиков. Совместить эти две вакансии, получить сразу два звания никому не удавалось (пример — А. Н. Толстой, лично выбравший секцию советскую), и, по-видимому, никогда не удастся. В конце концов, должна же быть и в этом социальная справедливость.

Итак, вслед за Блоком, Хлебниковым, Ахматовой отмечает Пастернак свое историческое совершеннолетие. Теперь на вполне законном основании он может сопоставляться не только с Ахматовой, Цветаевой, Мандельштамом, но и с Державиным, Пушкиным, Тютчевым. Несомненно, со всеми упомянутыми коллегами его многое сближает. Но вместе с тем сразу чувствуется, что есть нечто, только Пастернаку присущее и определяющее своеобразие его художественного мира. Что же?

Само понятие «классик» прочно связано в нашем сознании с понятием «учитель». «Уроки классики», — говорим мы. «Классики нас учат», — и так далее. Многие даже считают, что в этой педагогической направленности главная черта русской литературы и заключается. Может быть, так оно и есть, а может быть, это мы просто привыкли изящной словесностью пользоваться в качестве «учебника жизни». Ведь и то сказать: при таких отличных учителях успеваемость у нас в школе очень неважная. Опять на второй век в том же классе остаемся, и по всем основным предметам переекзаменовка предстоит.

Пастернак, как можно судить по варыкинским записям Юрия Живаго, больше ценил в своих предшественниках не учительство, не проповедничество, а простоту и непосредственность: «Изо всего русского я теперь больше всего люблю русскую детскость Пушкина и Чехова, их застенчивую неозабоченность насчет таких громких вещей, как конечные цели человечества и их собственное спасение. Во всем этом хорошо разбирались и они, но куда им было до таких нескромностей, — не до того и не по чину! Гоголь, Толстой, Достоевский готовились к смерти, беспокоились, искали смысла, подводили итоги, а эти до конца были отвлечены текущими частностями артистического призвания, и за их чередованием незаметно прожили жизнь как такую же личную, никого не касающуюся част-

ность, и теперь эта частность оказывается общим делом и подобно снятым с дерева дозревающим яблокам сама доходит в преемственности, наливаясь все больше сладостью и смыслом».

Юрий Андреевич, честно говоря, немножко преувеличивает и «незаметность» пушкинской жизни, и степень «детскости» Чехова, который на самом деле частенько прибегал к дидактике. Общий образ классики здесь дан уже с поправкой на присутствие в ней самого Пастернака, ведь классика не окостеневшая система: она преобразуется с приходом каждого нового гения. А сам автор «Доктор Живаго» едва ли не в наибольшей степени был далек от «нескромного» учительства.

Делясь с нами своим опытом, Пастернак никогда не придает ему значения урока. И лирическое «я» нигде не приобретает солидности поучительного примера, образцовости. Некоторые стихи Пастернака если и можно принять за проповеди, то только по ошибке. «Не спи, не спи художник», — это ведь всего-навсего к себе обращено. Это самозакливание, настройка душевного поэтического инструмента, а не лозунг вовсе. Ни от кого другого автор не требует быть «вечности заложником». Или «Быть знаменитым некрасиво» — разве это поучение, заповедь, моралистическая аксиома? Да ничего подобного, это очень личная линия поведения, совершенно необязательная для читателей. Она прежде всего основана на опыте художника, который сам ушел от «знаменитости» во имя чего-то более ему нужного. Художника, по опыту знавшего, как «при жизни переходит в память его признавшая молва» и, молвою этой пренебрегшего.

И уж совсем не по делу мусолят пастернаковские строки «И тут кончается искусство, и дышат почва и судьба» те нынешние худосочные сочинители, в произведениях которых искусство и не начиналось. Зря тревожатся: не убьют их «строчки с кровью». Спице на здоровье, предавайтесь сну, будьте знаменитыми — в мире Пастернака на самом деле ничего не запрещено. Запрещать и предписывать могут только те, кто уверен в своей непогрешимости. «Я не люблю правых, не падавших, не оступавшихся, — говорит Юрий Живаго. — Из добродетель мертва и малоценна. Красота жизни не открывалась им».

Для искусства нет ничего страшнее принудитель-

ности. Даже если принудительной делают почетную роль пастыря и пророка. Роль, которая очень легко становится позой, чему примеров не счесть. Историкам литературы еще предстоит проследить, как за полтора-два столетия деградировал и опошился тезис о высокой миссии искусства — от «колокола на башне вечевой» до бессмысленно-самодовольной и для поэзии оскорбительной фразы «Поэт в России больше, чем поэт».

Пастернак никогда не стыдился скромного звания «поэт», не тяготился «текущими частностями артистического призвания», он не мог бы, подобно Ахматовой, даже в тяжелую минуту сказать своим стихам: «Вы были горечью и ложью, А утешеньем — никогда». И не стал бы он никогда, подобно любимому им Блоку, трагически иронизировать: «Ведь я — сочинитель, Человек, называющий все по имени, Отнимающий аромат у живого цветка». Ибо для Пастернака не было границы между именем и предметом, между словом и жизнью. Поэзия в его понимании ни у чего аромата не отнимает, а обладает ароматом собственным и неповторимым. Она тоже живой цветок. Она не возвышается над жизнью, но и не должна ей кланяться, поскольку она часть этой жизни — не более, но и не менее.

Представление об искусстве как об «отражении», как о зеркале жизни при всей своей соблазнительной трюистичности — губительно и для искусства, и для жизни, ибо оно проводит между ними твердую и навсегда закрепленную границу. Оно превращает искусство в бесплатное приложение к миру, поскольку без зеркала, в общем, можно и обойтись. Пастернак показал, что концентрированная жизненность искусства в зеркале не поместится и не удержится:

Огромный сад тормозится в зале,
Подносит к трюмо кулак,
Бежит на качели, ловит, сали,
Трясет — и не бьет стекла!

Поэзия — вполне природное явление с точки зрения самой жизни, которая

Рифмует с Лермонтовым лето
И с Пушкиным гусей и снег.

Сравнение взаимоосвещающее, и Пастернак не только поэзию мерил жизнью, но и жизнь поэзией. Результаты такого сопоставления могли получиться и неутешительными: «И смех у завалин, И мысль от сохи, и Ленин, и Сталин, И эти стихи». Если гуси и снег оказываются вполне на уровне Пушкина и Лермонтова, то массивные исторические фигуры явно не тянут на вес «этих стихов». Ничего не поделаешь. Русские поэты с давних пор стремились оторвать кусок от поэтической реальности в пользу действительности социальной. Державин хотел приписать собственную мудрость и великодушие Екатерине, Пушкин тщился поделиться своей человечностью с убежденным садистом Петром. Пастернак готов был пожертвовать неповторимым изгибом собственного корпуса и своим «полетом голой сути», сделать их реалиями не поэтическими, а политическими. Нам же, наконец, стоит только подвести итоги утопического эксперимента русской поэзии, и уже без метафор окончательно понять, что у нас течением мысли управляют одни, а страной — все-таки другие. Таково следствие отставания социальных структур от структур поэтических. Лет восемьсот этому отставанию: уже «Слово о полку Игореве» было куда крупнее самого Игоря.

А без таких утопических попыток (никогда не скажу: «ошибок», оставляя эту возможность тем самым, «не падавшим, не оступавшимся») поэзия, наверное, и не осознала бы свою истинную суть и реальную силу. И Пастернак не пришел бы к такой свободе от идеологии, от того социологического идефикса, который когда-то был одним из энергичных стимулов развития русской словесности, а потом обернулся ее шорами, тормозом ее творческой активности.

Кто сказал, что человек — существо по преимуществу социальное? Да эта социальность — лишь одна из красок жизненной радуги (в наших условиях — самая темная). Для нормального, свободного человека социальные мотивы составляют меньше половины, менее пятидесяти процентов мыслей и переживаний: любовь, семья, природа, творчество естественным образом чашу весов перетягивают. Если же человек «социален» более чем наполовину, то одно из двух — он либо профессиональный политик, либо заключенный. Западный мир умиляется российской помешанности на политиче-

ских вопросах, а я во время наших кухонно-глобальных диспутов то и дело вспоминаю ощущение Юрия Живаго от бесед с Гордоном и Дудоровым: «Несвободный человек всегда идеализирует свою неволю. Так было в средние века, на этом всегда играли иезуиты. Юрий Андреевич не выносил политического мистицизма советской интеллигенции, того, что было ее высшим достижением или, как тогда бы сказали,—духовным потолком эпохи».

Русская классика, пророчествуя и учительствуя, звала к преодолению индивидуализма и растворению в «роевом» братстве. Она была настолько этим увлечена, что не заметила, как с индивидуализмом стали бороться совершенно иными средствами и уже с совершенно другой целью. Сон Петра Безухова о человеке-капле, сливающимся с другими каплями в большой мир-глобус, вдруг обернулся самоуничтожающими заявлениями вроде: «Единица! Кому она нужна?!», а «роевой» идеал странно реализовался в гротескном кошмаре: «рука миллионопалая, сжатая в один громающий кулак».

В эпоху бездумного коллективизма, в годы физического уничтожения «индивидуумов» Пастернак повернулся душой от могучего «роя» к беззащитной «единице»: «Всякая стадность—прибежище неодаренности, все равно верность ли это Соловьеву, или Канту, или Марксу. Истину ищут только одиночки и порывают со всеми, кто любит ее недостаточно». Эти слова, которые в самом начале романа произносит Николай Николаевич Веденяпин, более, чем актуальны сегодня, когда идейно литературные споры в России идут вовсе не между «правыми» и «левыми», как по стандарту представляют многие, а между прекрасно сплоченной стадностью (будь то номенклатурное боярство или армия псевдолитераторов, манипулирующая и партийными, и национальными, и даже православными фетишами и лозунгами) и разобщенными мыслящими индивидуальностями.

Опыт Пастернака помогает нам понять, что без уважения к личности, без восстановления культуры индивидуальности разговоры о социальных свободах и благах просто бессмысленны. Ибо только тот, кто прошел весь нелегкий путь одиночки («Я один. Все тонет в фарисействе»), может прийти к не стадно-принуди-

тельному, не истерически-показному, а к подлинному, естественному единению с людьми и миром:

Жизнь ведь тоже только миг,
Только растворенье
Нас самих во всех других
Как бы им в даренье.

Но ни в коем случае нельзя это «растворенье» торопить, подражая чужим идеям и чужому опыту. Мир Пастернака — не теоретическая модель, а эмоциональный итог индивидуального пути. Следовать Пастернаку невозможно, от него можно только энергетически заряжаться.

Наша культура — дидактическая по преимуществу. Все бьемся, бьемся мы над вопросом «кто виноват?» и «что делать?» Они уже приобрели пародийно-анекдотический оттенок, поскольку на поверку все довольно пошло выходит: ничего не делаем и только ищем виноватых. Кто же нас так коварно подкузьмил: Сталин? Ленин? Петр Великий или Иван Грозный? А может быть, сам Создатель немножко схалтурил, наскоро доделывая шестую часть света, и строительного раствора в нее не доложил? Так или иначе, мы каждого художника, каждое произведение по этим двум пунктам непременно допрашиваем. Хоть и не может искусство ответить, а почему-то должно.

С Пастернаком, впрочем, получилось обратное. Он не обещал неразрешимые вопросы решить, но сделал это.

Где и как? Ну, как в частности, в одиннадцатой части романа, где описывается бой партизан с колчаковцами, бой, в который волею обстоятельств вовлечен Юрий Андреевич. Помните? «Доктор лежал без оружия в траве и наблюдал за ходом боя. Все его сочувствие было на стороне героически погибнувших детей. Он от души желал им удачи. Это были отпрыски семейств, вероятно, близких ему по духу, его воспитания, его нравственного склада, его понятий...»

Далее следует абзац, который один бы мог оправдать целесообразность существования большого романа. Ибо в нем показана вся сущность гражданской войны в России. Именно показана, а не объяснена. От социальных объяснений мы устали: слишком уж дело темное. А моральное объяснение столь темного дела,

как война, едва ли возможно. Автор романа «Доктор Живаго» показывает нам, как это было, в соответствии с законами природными.

«Однако созерцать и пребывать в бездействии среди кипевшей кругом борьбы не на живот, а на смерть было немислимо и выше человеческих сил. И дело было не в верности стану, к которому приковала его неволя, не в его собственной самозащите, а в следовании порядку совершавшегося, в подчинении законам того, что разыгрывалось перед ним и вокруг него. Было против правил оставаться к этому в безучастии. Надо было делать то же, что делали другие. Шел бой. В него и в товарищей стреляли. Надо было отстреливаться».

Эта природно-диалектическая картина стоит больше любых черно-белых (точнее: красно-белых) социально-политических концепций. Пойдем, однако, далее по тексту. Та же природная сила, что заставила Живаго вступить в бой, отвела его руку от убийства. Он целится не в людей, а в обгорелое дерево и, хотя случайно попадает в молодого белогвардейца Сережу Ранцевича, тот остается жив. Юрий Андреевич его выхаживает и отпускает, серьезно рискуя, ибо «озверение воюющих к этому времени достигло предела».

Вот и все.

Кто виноват? Никто не виноват: ни погибший партизан-телефонист, носивший в ладанке чудодейственные цитаты из девяностого псалма, ни его противник Сережа Ранцевич, которого медальон с тем же псалмом уберег от пули.

А что делать? Лечить живого.

И нам сегодня, охваченным новыми неясными порывами, мятущимся между надеждами и тревогами, тщетно пытающимся угадать будущее, пора, наконец, понять, что не учить нам надо друг друга, а лечить. Лечить эту больную, изуродованную землю, уставшую от бесконечных и жестоких уроков, от всеобщего озверения. Быть в меру своих сил доктором живого.

Как эти стихи, как эта проза, которые ничему не учат, но помогают почувствовать, что мы еще живы.

ШКЛОВСКИЙ ВИКТОР БОРИСОВИЧ (1893—1984)

ГЕНИАЛЬНЫЙ НЕУДАЧНИК

«Орлам случается и ниже кур спускаться...» Этот орел на протяжении своей долгой жизни так часто спускался, что прогрессивным и высоконравственным курам удалось почти вконец заклевать его репутацию. Припоминали Шкловскому и романтизацию революции, и галилеевское самоотречение в статье «Памятник научной ошибке», и выпад против Достоевского на первом писательском съезде, и присоединение к травле Пастернака... Что ж, компромат серьезный. Даже если привести примеры противоположного свойства, скажем, мужественную поддержку Шкловским Мандельштама, даже если приобщить к делу «положительные характеристики» (бескомпромиссный Ю. Анненков в «Дневнике моих встреч» назвал возвращение Шкловского в СССР в 1923 году «героическим») — в лучшем случае можно натянуть тройку по поведению. А оценка по поведению в России традиционно считается главной.

«...Но курам никогда до облак не добраться». При всей яркой человеческой характерности, при всей драматической противоречивости жизненной судьбы, при всей своей синтетически-пестрой, лоскутной славе (скандалист, формалист, эссеист, сценарист, мемуарист, парадоксалист, -ист, -ист) Виктор Борисович Шкловский остается в русской и мировой культуре не просто колоритной фигурой, не просто «неоднозначной личностью», а прежде всего — первооткрывателем важнейших законов литературной природы, филологическим гением.

Гений же — понятие конкретное, а не собирательное. Гениальность не составляется из анкетных компонентов (академическая солидность, список трудов, безупречная репутация, правильный политический выбор), а размахисто даруется Богом — причем нередко тому, кто пред ним весьма грешен, а порой даже и тому, кто в него не очень верует.

Гениальность Шкловского имеет вполне вещественные доказательства. Откройте хотя бы его работу «Розанов» (благо, она три года была переиздана в подготовленном А. Галушкиным и А. Чудаковым сборнике

«Гамбургский счет»): уже начальные полторы страницы, еще до разговора о Розанове, содержат могучее, пока еще мало понятное и еще меньше примененное объяснение природы литературы: «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».

Один такой абзац Шкловского перевешивает десятки и сотни литературоведческих томов. Сформулированная в нем идея по-прежнему считается «парадоксальной» и «спорной», хотя она никем не опровергнута, и более глубокого объяснения художественной специфики литературы за прошедшие с тех пор 72 года не предложено. У нас ведь в филологической науке как дело обстоит? Выслушали доклад литературоведческого Коперника или Галилея, сказали неодобрительно «Во дает!», покачали головами и разошлись, продолжая по-прежнему чертить в своих монографиях Солнце, вращающееся вокруг Земли. И сегодня абсолютное большинство литературоведов по-прежнему кошку анализирует с зоологических позиций, камень — с минералогических, миры — с астрономических или политических. Идея имманентно эстетического подхода к литературе, восходящая к Пушкину, пронесенная через железный XIX век нашим «чистым искусством», вызревавшая в трудах Веселовского и Потебни, осветившая Парнас серебряного века и наконец броско развернутая ОПОЯЗом, до сих пор воспринимается не то как предосудительная ересь, не то как ненужная роскошь.

Именно Шкловский со всей категоричностью заявил о том, что мысль для литературы и искусства — не «содержание», а материал, сырье, подлежащее переработке и переплавке. Как бы ни была та или иная мысль значительна сама по себе, в художественном произведении она должна подчиниться форме, стилю. И в последней своей прижизненной книге Шкловский продолжал отстаивать любимый тезис, находя для него новые, острающие слова: «Мысли в искусстве женятся или выходят замуж».

Господи, почему же абсолютному большинству пишущих о литературе до сих пор неведомо такое здоровое представление, почему столько монографий и статей строится на бесплодном выуживании из поэзии и прозы каких-то «неженатых», холостых мыслей? А то еще хуже: понаприписывают художникам свои собственные пошлые идейки и потом десятилетиями спорят, кто лучше соврал. Мне дико слышать, как один мой коллега в очередной раз возводит напраслину на русскую литературу, говоря, что «маленький человек» обернулся «грядущим хамом» и устроил октябрьскую революцию. «Это натяжка», — возражает ему другой знаток, но сам предлагает совсем уж убогую трактовку: дескать, Акакий Акакиевич согрешил, пожелав обладать шинелью, и за это наказан небесами. Нуждается ли Гоголь (как и вся классика) в столь бездарном «соавторстве»?

И современных писателей Шкловский предложил оценивать не за пресловутые «идеи», а исключительно по степени прочности, динамичности и потенциальной долговечности художественных построек — это он и назвал «гамбургским счетом». Взявшись выстраивать писателей по такой иерархии, он изрядно ошибся: Булгакова недооценил, Бабеля... Но сам принцип «гамбургского счета» реален и по-прежнему нам необходим. Шкловского как критика сбивала с толку излишняя эмоциональность, пристрастность, добряком он отнюдь не был. Но это не злость, не зависть, а, я бы сказал, ревность к литературе. Вам такое чувство незнакомо? Значит, не очень страстно литературу любите.

ОПОЯЗ начал с противопоставления материала и приема: без такого разграничения невозможно понимание искусства как искусства. Эта антитеза не выдуманна, она лежит в природе вещей, присутствует в самом процессе творчества. Она не была бы открыта, если бы Тынянов и Шкловский не были писателями. Но Шкловский заплатил за такое понимание дорогой ценой: в его творческой судьбе граница между материалом и стилем прошла, как трещина, как рана. Шкловскому был дарован яркий и неповторимый стиль, повлиявший на поиски многих писателей, в частности Зощенко. Да, наверное, каждый пишущий прозу или эссеистику по-своему примерился к «шкловской» манере, учитывал ее как творческую возможность.

И вот этот оригинальный стиль так и не нашел для себя оптимального материала. Автобиографизма оказалось недостаточно, а историческая проза для Шкловского — в отличие от Тынянова — не стала родной стихией. Поэтому у Шкловского есть вещи, которых он мог бы и не писать, потому у него так много фрагментов, «незавершенки». Потому стиль его уходил в повседневное общение, и в быту он объяснялся афоризмами. Занятно было для окружающих: ходи с блокнотом да пиши мемуары, а для самого-то писателя это драма. Впрочем, значимая для истории литературы, входящая в ее сюжет.

Шкловский сегодня не в моде, потому что в современном литературоведении вообще не модны теоретические идеи. Последний крупный разговор был в 1928 году, когда Тынянов с Jakobсоном встретились в Праге и составили тезисы, завершающиеся словами: «Необходимо возобновление ОПОЯЗа под председательством Виктора Шкловского». (Думаю, и сегодня этот тезис полностью сохраняет свою актуальность.) Тынянов ушел в прозу, потом — в бессмертие. Jakobсон со Шкловским поссорился и даже вернул ему его книги с дарственными надписями — очередную двойку по поведению выставил. Но от ссоры оба проиграли, и Jakobсон ведь потом никогда уже не поднимался до своего гениального уровня 20-х годов, его коммуникативная модель — это все-таки отступление с опоязовской высоты. Вообще семиотика, семиология, структурализм и постструктурализм — это взгляд на искусство с точки зрения посредственности (однажды мне довелось обменяться со Шкловским суждениями на сей счет и сойтись в мнениях), хотя в этой жизни не считаться с посредственностью тоже нельзя.

Книги Шкловского еще очень пригодятся писателям — особенно тем, которые выросли на свежем воздухе свободы и пока не отравлены спекулятивной пошлостью. Почему сегодня многим не пишется? Потому что нет у них «суммы приемов», литературной программы, нет творческих убеждений, отсутствие которых не компенсируется никакими добродетелями. В диалоге со Шкловским можно очень хорошо понять себя.

Шкловский — человек-век. То ли век двадцатый в нем трагически преломился, то ли он по ошибке попал сюда из двадцать первого и до сих пор остается, как о

нем Эйхенбаум сказал, будущим классиком русской литературы?

Бывают странные сближения: «шкловский» день со-
впал с «высоцким» днем. Как-то раньше не замечал,
что обе эти незаконные кометы явились в кругу расчис-
ленных светил 25 января, с интервалом в 45 лет.

Шкловский размышлял о Высоцком в последние го-
ды своей жизни, оставил о нем несколько фрагментар-
ных записей. Но есть меж ними связь и более глубокая.
Шкловский принес поэзию в прозу, стерев в своей руб-
ленной фразе границу между прозаическим афоризмом
и верлибром (думаю, к примеру, что легендарное вступ-
ление к «Гамбургскому счету» — это стихотворение,
тринадцатистишие; недаром, соглашаясь с ним или не
соглашаясь, его невозможно не запомнить наизусть).
Высоцкий же вновь драматизировал конфликт поэзии
с прозой, осложнив парадоксальную афористичность
стиха столь же парадоксальным «развертыванием
сюжета». И при всем несходстве двух биографий они
могут быть обобщены фразой, которую мне посчастли-
вилось услышать из уст живого Шкловского:

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

МАЯКОВСКИЙ ВЛАДИМИР ВЛАДИМИРОВИЧ
(1893—1930)
И ВЫСОЦКИЙ ВЛАДИМИР СЕМЕНОВИЧ
(1938—1980)

ВЛАДИМИР МАЯКОВСКИЙ И ВЛАДИМИР ВЫСОЦКИЙ

Пишу эти заметки, намереваясь приурочить их публикацию сразу к двум июльским датам — девятнадцатому числу и двадцать пятому. Очень разное звучание у этих дат.

Столетний юбилей Маяковского совпал с моментом деканонизации поэта: не стало в Москве площади Маяковского, того гляди и станцию метро переименуют, невзирая на стилистическую нераздельность ее названия и ее архитектуры. Передовая пресса, по-видимому, откликнется на эту дату в пародически-ерническом стиле, в свою очередь. «Правда» с «Советской Россией» тупо вынесут на первую полосу цитаты о «коммунистическом далеко» и «весне человечества».

А тринадцатая годовщина смерти Высоцкого станет еще одним свидетельством непрекращающегося диалога поэта с читателями-слушателями. Снова его песни будут без натяжки рифмоваться с нашей действительностью, и по радио после политических новостей с полным основанием зазвучит: «Нет, ребята, все не так! Все не так, ребята...»

В такой ситуации сравнивать двух поэтов очень нелегко: слишком предрешены здесь роли «положительного» и «отрицательного» персонажей. Чтобы уйти от навязываемого сегодняшней конъюнктурой шаблона, начнем со строгих фактических данных: Высоцкий о Маяковском.

Апелляция к Маяковскому содержится в едва ли не самом раннем стихотворном произведении Высоцкого студенческой поры — сохранных Н. М. Высоцкой шуточно-пародических фрагментах, написанных «на случай»: сын благодарит мать за выстиранные и выглаженные брюки «от имени» Пушкина, Некрасова и Маяковского (впервые эти тексты опубликованы А. Крыловым и мной в «высоцком» выпуске «Антоло-

гии авторской песни» — «Русская речь», 1989, № 6). Приведем фрагмент, сочиненный «от имени» Маяковского:

Давно
я красивый
товар ищущ!
Насмешки с любой стороны.—
Но завтра
совру товарищу —
Скажу,
что купил штаны.

При всей непритязательности этих строк в них ощущимо стремление овладеть навыками поэтической техники Маяковского — интонационным стихом и каламбурно-составной рифмой.

Следующая реплика в диалоге Высоцкого с Маяковским приходится на 1966 год, когда в «Песне о сентиментальном боксере» довольно саркастически обыгрывается хрестоматийно-школьная цитата:

Вот он прижал меня в углу.
Вот я едва ушел...
Вот аперкот — я на полу,
И мне нехорошо!
И думал Буткеев, мне челюсть кроша:
И жить хорошо, и жизнь хороша!

Недавно я говорил об этом тексте с М. В. Розановой и А. Д. Синявским, которые в 50-е годы много занимались маяковедением и с тех пор сохранили пристрастно-личностный взгляд на поэта. Оба они, как известно, были вузовскими учителями Высоцкого и часто принимали начинающего барда в доме.

— Повлияли ли вы как-нибудь на отношения между двумя Владимиром? — спросил я.

— Пожалуй, не прямым образом. Может быть, передали Высоцкому некоторую долю той непочтительности, воплощением которой для нас когда-то был Маяковский, — ответила Марья Васильевна, а Андрей Донатович вдруг вспомнил лагерную остроту:

Я
земной шар
Чуть не весь
обошел,—
И жэ-ха,
И жэ-ха.

«ЖХ» — это почтовый шифр гулаговских учреждений. По адресу «ЖХ-285», в частности, Синявский начал получать письма от жены как раз в то время, когда с намагниченных лент пошла в народ песня о жизнерадостном Буткееве. Маяковский обещал после «Хорошо» написать «Плохо», однако осуществить эту заявку было суждено другому поэту.

Уместно здесь обратить внимание и на общий характер работы Высоцкого с чужим словом. Кстати, литературные цитаты и реминисценции Высоцкого описаны и систематизированы пока только в зарубежной русистике — в монографии австрийского филолога Хайнриха Пфандля, написанной по-немецки. Отечественные «высоцковеды» как-то больше заняты тавтологической «глобалкой», «лирикой о лирике», а специалисты по модной ныне интертекстуальности, ищущие цитату под каждым листком, до Высоцкого почему-то не добрались. Между тем «интертексты» Высоцкого чрезвычайно интересны и в теоретическом, и, так сказать, в практическом плане.

В современной поэзии стойко держится мода на цитатность: без нее сегодня лирик выглядит просто неприлично и чувствует себя как голый. Если вы готовите подборку для «Нового мира», для «Знамени» ли, или для какого-нибудь журнальчика, — вы должны непременно кинуть в свою поэтическую квашню пригоршню интертекстуального изюма: немножко пушкинско-тютчевых формул, пару издевок над советской классикой да коленопреклоненных обращений к Пастернаку или Мандельштаму. Но, помимо количественно-частотных показателей, тут есть еще и качественно-динамический критерий: цитата, как говорил Мандельштам, есть цикада, ей свойственна неумолкаемость. Должен признаться, изобилие чужих слов в сегодняшней поэзии к сравнению с цикадой не располагает, россыпи цитат чаще бывают похожи на кучку дохлых тараканов. Не хватает, как правило, парадоксальности в столкновении своего и чужого слова, недостает активной трансформации источника.

А вот у Высоцкого цитата выскакивает всегда в неожиданном месте, не подменяя авторскую речь, а удваивая ее энергетику. Она всегда освоена и семантически, и ритмически. Даже плагиатор у него не пассивно воспроизводит Пушкина, а все-таки переводит его

Следующая встреча Высоцкого с Маяковским состоялась в 1967 году, когда Любимов поставил в Театре на Таганке спектакль «Послушайте!». Послушаем, что говорил о спектакле сам Высоцкий. Обратимся к пока еще не опубликованной подборке «Высоцкий о театре», которую составили А. Крылов и И. Роговой по расшифровкам фонограммы публичных выступлений поэта. С любезного разрешения составителей процитирую фрагменты, относящиеся к спектаклю «Послушайте!», в котором Высоцкий играл до 1969 года:

«Мы сделали спектакль по произведениям Маяковского, который называется «Послушайте!» — это первое слово из его строчки: «Послушайте! Ведь если звезды зажигают, значит, это кому-нибудь нужно? Значит, это необходимо, чтобы каждый вечер над крышами загоралась хоть одна звезда...» Инсценировку написал актер нашего театра мой друг Веня Смехов. Спектакль, мне кажется, очень благородный, потому что он совсем по-новому для молодых людей открывает Маяковского.

В спектакль вошло много стихов Маяковского, много воспоминаний о нем — это целая история его жизни. Он тоже сделан очень странно. Например, Маяковского у нас никто не играет — вернее, его играют пять человек. Пять совершенно разных людей играют одного человека, Маяковского — каждый играет различные грани его дарования: Маяковский-лирик, Маяковский-сатирик, Маяковский-трибун... Один Маяковский просто молчит весь спектакль, ничего не говорит — очень хорошая роль: молчаливый Маяковский глубокомысленно смотрит в зал.

Я там играю сердитого Маяковского, Веня Смехов — лирика, Валерий Золотухин — ироничного. Одеты мы все в одежды, в которые он рядился в различные периоды своей жизни. То он в желтой кофте — в те времена, когда он увлекался футуризмом. Я там — с кием деревянным, в кепке. Золотухин — в каком-то странном костюме.

Этот спектакль в тот период, когда мы его репетировали, на меня, например, произвел колоссальное впечатление. Ведь преподавание Маяковского у нас в школе ведется очень однобоко: у нас Маяковский все сердится, все «достаёт из широких штанин дубликатом бесценного груза» и все говорит: «смотрите, завидууй-

те» — только это и знают дети, только это им читают. А Маяковский ведь не только такой — он был и печальный, трагичный. Поэтому налет такого вот школьничества с Маяковского в этом спектакле снят, в нем звучат замечательные стихи Владимира Владимировича. Он в нем абсолютно представлен как человек без кожи.

...Он вообще был трагической личностью. Как он кончил, вы все, конечно, помните. Так что надо было иметь для этого причину и много думать, чтобы так закончить жизнь. Но это другой вопрос...

У нас в спектакле дети на конкурсе читают стихи: «Очень много разных мерзавцев ходит по нашей земле и вокруг». Потом выходит Маяковский, читает те же самые стихи и говорит: «Мы их всех, конечно, скрутим, но всех скрутить ужасно трудно...» И, вы знаете, — удивительный эффект.

Интересно решен этот спектакль. Очень наивное оформление — увеличенные детские кубики, азбука: на этих кубиках — они все разноцветные — нарисованы буквы. Мы из них делаем какую-нибудь конструкцию — скажем, какую-то трубу — напишем там «печь» и на ней играем. Или составим из этих кубиков постамент под памятник, стоим на них и играем разговор Пушкина с Маяковским».

Данный текст едва ли нуждается в комментарии. Добавим только, что в диалогизированной театральной версии стихотворения «Юбилейное» именно Высоцкий играл роль Пушкина, которому «с Маяковского плеча» были пожалованы некоторые отрезки текста. Ведь у «разговоров» Маяковского — с Пушкиным ли, с фининспектором, с товарищем Лениным — есть одна примечательная особенность: автор изъясняется один, не давая собеседнику ни рта открыть, ни даже кивнуть в знак согласия. Диалогизация была способом не только поновому «прочсть» Маяковского, но и «переписать» его в вольнодумно-таганском духе. Это, впрочем, уже касается истории театра, в которую мы вторгаться не станем, ограничившись лишь важным свидетельством В. Смехова из его книги о Высоцком «Живой, и только» (1990): «Володя играл храброго, иногда грубоватого, очень жесткого и спортивно готового к атаке поэта-интеллигента... Я слышу его прощальное взывание к одуревшей толпе мещан: «Послушайте! Ведь если звезды

зажигают, значит это...» И вдруг Володя обрывает крик и мрачно исповедуется: «...но я себя смирял, становясь на горло собственной песне». Кто мог знать, что через двадцать лет случится повод порадоваться на тему: вот уж чего не было, того не было! Собственная песня по собственной воле ни разу не изменила себе. Кто знает — может быть, пригодился опыт старшего коллеги, так хорошо сыгранного актером-поэтом?»

Как своеобразный итог рефлексии Высоцкого на «маяковскую» тему можно рассматривать строку в песне «О фатальных датах и цифрах» (1971);

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

Высоцкий произносил при пении на старомосковский манер: «Маяковский», придавая тем самым образу поэта некоторый ретроспективный оттенок, внося поправку на вечность, стилистически сближая фигуры Пушкина и Маяковского. Пожалуй, он не мерил Маяковского на моралистический аршин: хороший, плохой. Значительность — вот подходящее слово для характеристики образа Маяковского в сознании Высоцкого. Значительность личности, судьбы, текстов, поведения, ошибок. Значительность жизни, крушения и смерти.

Теперь, когда окончательно прояснилось, что Маяковский — не победитель, может быть, удастся понять его жизнь и творчество как поражение и уже отсюда извлечь важные смыслы?

Согласитесь, что просто ругать Маяковского — это как-то пошло. Может быть, еще и потому, что десять лет назад Маяковского «до основанья» изругал покойный Ю. Карабчиевский в своей знаменитой книге. Причем сделал это темпераментно, блестяще, артистично, именно этой книгой оставшись в литературе. Спорить с Карабчиевским с самого начала было глупо, продолжать его инвективы — банально. Особенно с учетом «смены вех»: «Воскресение Маяковского» было книгой криминальной, и за нее тогда полагалось почти то же, что за поношение близнецов-братьев, то есть Ленина и партии. Сейчас же Маяковский открыт для плевков, которые будут снисходительно одобрены и равнодушными к поэзии радикальными демократами, и бесприн-

ципными «патриотами», которые могут пользоваться цитатами из «поэта революции» с тактической целью заручиться поддержкой обманутых жизнью, несчастных ветеранов КПСС, но в душе, конечно, Маяковского ненавидят — и как футуриста, и как «масона», и как черт еще знает кого.

Нет, пусть камни в Маяковского бросают те, кто без греха. А тем, кто сегодня сомневается и тревожится, тем, кто берет на себя хотя бы часть ответственности и вины за происходящее в России, тем, может быть, уместнее поразмышлять о трагической сущности одного из поэтов этой трагической по преимуществу страны.

Одна из самых известных песен Высоцкого — «Я не люблю» (отмечу в скобках переключку названия с названием поэмы Маяковского «Люблю» и в скобках же замечу, что в искусстве, по-видимому, счастливее тот, кто идет от отрицания к утверждению, а не наоборот: утопист приходит к неизбежному разочарованию, а антиутопист в своем тотальном отрицании глядишь и наткнется ненароком на неопровержимые истины, на твердую почву) начинается словами «Я не люблю фатального исхода». Многим эта строка кажется неудачной и неуклюжей. Может быть, уместнее было «летального исхода» — заметил как-то Александр Аронов. Действительно, «фатального исхода» звучит как-то помпезно, а афоризм в целом отдает тавтологией: кто же любит фатальный исход?

Но кажущиеся «ошибки» Высоцкого — это всегда сгустки непривычных смыслов. Так и здесь: поразмыслив, убеждаешься, что трагедия, взятая не в метафизическом и не в отвлеченно-теоретическом плане, а в аспекте ее жизненной феноменологии, с точки зрения непосредственного эмоционального восприятия — весьма невкусная штука. Для человека слабого совершенно естественно бояться «фатального исхода», а для человека посильнее — такой исход не любить.

Судьба Маяковского — ярко выраженный пример «фатального исхода», неотвратимой трагедии. В прежние времена думалось: а что если следуя за вкусовой оценкой Пастернака, оставить для себя, для своих читательских целей только Маяковского до семнадцатого года, отбросив дальнейшее? Ограничимся первым томом, законсервируем Маяковского «красивым двадца-

тичетырёхлетним», а поэму про Ленина и стихи про литейщика Козырева пускай читают несчастные советские школьники да благополучные западные славысты.

Но не получалось. Первый том фатально влечет за собой последующие, зерно трагедии содержится уже там. Трагедия — это ведь не просто «шел в комнату, попал в другую», это когда вопроса принимать или не принимать не было, как отмечал автор — герой текста «Я сам», а мы уже из этого факта можем делать разные выводы. «Я знаю, ваш путь неподделен,/Но как вас могло занести...» Да вот так, понимаете ли, по фатальным законам стилевого развития.

Согласно же этим законам стиль не подчиняется идейно-тематическим задачам, а сам находит для себя и темы и идеи. «Руководить» этим процессом никто не в состоянии, его можно только анализировать постфактум. Стиль Маяковского требовал монументального масштаба, злободневной пестроты, прямого участия в жизненной преобразовательной практике. Другое дело, что материал этому стилю попался гнилой, иллюзорный, но «строчащим романсы» этого поэта представить никак не могу и «становясь на горло» мне кажется примером неадекватного самоанализа и, кстати, неточной гиперболой: в описываемом ею состоянии осуществлять «агитпроп» невозможно, можно только молчать.

Идеи иллюзорные, ложные тоже являются частью жизни и вовлекаются в сферу поэзии. Маяковскому выпал суровый жребий, тяжкая участь — выстраивать свой мир из обреченных на разрушение, на рассыпание материалов. Но в конце концов он «этим и интересен», а не тем, каким он мог быть, если не был бы Маяковским.

Маяковский от первых своих строк до последних был утопистом. Утопистов сегодня принято осуждать и обвинять во всех наших неудачах. Более того, на счет русского авангарда с его утопическим пафосом иной раз норовят списать чуть ли не все ужасы советского террора: мол, это футуристы и прочие -исты проторили дорогу в ГУЛАГ. Мне такие представления о каузальности, о такого рода воздействии искусства на жизнь представляются абсолютно алхимическими. Если бы все зло коренилось в причудливых картинах да непо-

нятных стихах, оно бы уже давно было изжито. Нет ни времени, ни желания спорить с этой фантастической концепцией, которая то и дело кем-нибудь излагается как глубокое откровение. Я бы периодически присуждал все новым обвинителям авангарда медаль имени Т. Д. Лысенко (ибо авангард, породивший революцию, — это такая же правда, как превращение ржи в пшеницу), изготавливая ее из самых нетвердых сплавов.

Художественный утопизм — проектирование творческих возможностей, угадывание вариантов будущего. Неосуществленность замыслов здесь не только вероятна, но и зачастую неизбежна. Так и Маяковский наобещал больше, чем мог сделать. Ну, не получилось у него эпоса, отвечающего формуле «сердце с правдой вдвоем»: не это было с бойцами и со страной, да и в сердце автора творилось другое. Но формула сама по себе истинна и увлекательна: пусть пробуют другие! Ну, отнюдь не все стихи Маяковского «приводят в движение тысячи лет миллионов сердца», однако подобная стратегия сама по себе отнюдь не ложная. Сам не смог, зато для других цель наметил. В каком-то смысле творчество — всегда утопия, у него несколько иные критерии истинности, чем у деятельности утилитарной. Кто абсолютно безгрешен, кто свободен от утопизма на все сто? Стопроцентная бездарность.

А что истинно и бесспорно в поэзии? Да вот, к примеру, так называемые «формальные достижения», которые проще было бы называть достижениями поэтическими. Только они и наследуются поэтами друг у друга, «идеи» же оборачиваются либо общим местом, либо обманом.

Что дал Маяковский Высоцкому? Или скажем так: что взял Высоцкий у Маяковского, у футуристической культуры в целом?

Во-первых, интонационную энергетику стиха. Высоцкий сумел в песенной форме сохранить ту самую «выделенность» каждого слова, которую Р. Якобсон отмечал как важнейшую особенность поэтики Маяковского.

Во-вторых, умение видеть и находить в слове образ.

В-третьих, мастерство развернутого сравнения, реализованного в сюжете. Сочетание житейской достоверности фабулы с метафорической броскостью ключевого

образа — это, может быть, главный секрет динамичности и эмоциональной долговечности произведений Высоцкого.

Примеров можно было бы привести немало, ограничусь только двумя общими для Маяковского и Высоцкого образно-сюжетными мотивами, где отчетливо проступают моменты сходства и различия двух поэтов.

Первый мотив — корабли, волновавшие воображение обоих авторов. У Маяковского — это в первую очередь «Военно-морская любовь» и «Разговор на одесском рейде десантных судов «Советский Дагестан» и «Красная Абхазия». Несмотря на хронологическую разницу (соответственно 1915 и 1926), оба стихотворения проникнуты единым общефилософским и «вечным» настроением: эпитеты «красная» и «советский» — не более, чем элементы названий судов.

У Высоцкого среди множества песен на эту тему выделю «Жили-были на море...» (вариант названия: «Кораблиная любовь», 1974).

Перед нами ситуация, близкая к чистому творческому эксперименту. Оба поэта, предаваясь гиперболическому воображению, усматривают в кораблях (с реалистически-житейской точки зрения бесполох) образы мужские и женские. Как будут развиваться отношения между необычными персонажами — это не предрешено ни литературной традицией, ни идеологическими соображениями. Сюжеты здесь полностью передают динамику внутреннего мира авторов. И что же выходит в итоге?

У Маяковского и любовь миноносца с миноносицей завершается крахом, и «Советский Дагестан» вероломно брошен. У Высоцкого жизненный крах лайнера, ржавеющего в доке и брошенного командой, как раз оборачивается «счастьем в личной жизни» с пришедшей «под черное крыло» «белой мадонной».

Что следует из этого сопоставления?

Только одно: Высоцкий счастливее. Маяковскому с самого начала и до самого конца дано было непреодолимое одиночество, из которого проистекало все остальное. Высоцкому же с первых творческих шагов оказалось ведомо ощущение «нас было двое». Потому так одинок Маяковский во время своих «разговоров», потому у Высоцкого и в монологах присутствует диало-

гическая интонация, динамичное двуголосие автора и героя.

Но что еще сближает двух поэтов — это творческая стратегия: «умирая, воплотиться в пароходы, строчки и другие долгие дела». Пафос, пожалуй, немодный для нашего антиромантического и совсем не мечтательного времени. Но ведь на смену нашему времени еще придет другое, с новыми мечтаниями, ошибками и поисками.

Кстати, могут ли сегодня встретиться в море танкер «Владимир Высоцкий» (такой есть точно) и судно по имени «Владимир Маяковский» (не уверен, что не переименовали)?

Другой мотив — памятник. Не будем откапывать все исторические корни, начиная с горациева «Non omnis moriar». Не будем и пересказывать: все помнят финал «Юбилейного», все помнят и сюжет Высоцкого о дерзком «выходе» автора-героя из каменной кожи монумента. Но какая самоубийственная обреченность звучит в идущем из глубины желании: «Заложил бы динамиту — ну-ка, дрызнь!» И уверение в «обожании жизни» после этого достаточно риторично. А вот у Высоцкого заключительное лаконичное: «Живой!» по-настоящему убедительно. И опять-таки не потому, что он пошел «другим путем», более правильным, а потому, что участь выпала ему такая, жизнеутверждающая без иронических кавычек.

В 1913 году Маяковский написал трагедию «Владимир Маяковский». Мне кажется, что такое название можно присвоить всей совокупности текстов поэта, начиная с «Багрового и желтого» и кончая письмом «Всем». Вольно или невольно персонажами и соавторами этой трагедии оказались все, кто так или иначе был с Маяковским связан: Лиля Брик, Ленин, Пастернак, Карабчиевский, Высоцкий и многие другие.

Если в данном случае сравнить Маяковского с Гамлетом, то Высоцкого можно уподобить Фортинбрасу.

ЗОЩЕНКО МИХАИЛ МИХАЙЛОВИЧ (1894—1958)

ОТ СМЕШНОГО ДО ВЕЛИКОГО

Сегодня нельзя не ощущать явную недостаточность характеристики Зощенко как «сатирика» и «обличителя», независимо от того, что полагается предметом «обличения» — «пережитки прошлого» и «мещанство» (согласно официальной советской литературоведческой конъюнктуре) или же «явление светского Хама»; «идиотизм социализма» и все то же «мещанство» (согласно западной славистической и нашей нынешней научно-критической конъюнктуре). Мы все чаще сходимся в том, что Зощенко не только обличитель и больше, чем сатирик. За этим стоит и закономерность более широкого плана: роль смехового начала в русской литературе несводима к негативным, обличительно-сатирическим целям. Комические приемы нередко выполняли позитивно-созидательную функцию, помогали моделировать авторские духовные идеалы. Смех активно участвовал в выработке новых, эстетически продуктивных художественных конструкций — сюжетных, образных, языковых. Причем неизменной плодотворностью, обладала в русской литературе сама неопределенность, подвижность границ «смешного» и «серьезного», что давало большие возможности для обретения художественного двуголосия, для парадоксального сцепления антонимических смыслов, для диалектической игры взаимоисключающими точками зрения, для построения сложного диалога.

Предпосылки таких возможностей демонстрирует уже древнерусская словесность, в частности одно из ее самых «загадочных» (Д. С. Лихачев) произведений — «Моление» Даниила Заточника (датируемое обычно XII или XIII вв.). Здесь смех и серьезность образуют сложный сплав: гипертрофированность авторских похвал князю вызывает подозрение в их ироничности, глубинная комическая динамика создается резкими переходами автора-героя от самоумаления к самовосхвалению и наоборот («Ибо я, княже господине, как трава чахлая...» — «Я, господине, хоть одеянием и скуден, зато разумом обилен...»). Любопытно сравнить этот кон-

траст с эмоционально-логическими перепадами в монологе повествователя одного из первых произведений Зощенко — «Рассказах Назара Ильича господина Синябрюхова», который начинает с амбициозного заявления: «Я такой человек, что все могу...», но вскоре сбивается на горестные сентенции вроде: «...Очень я даже посторонний человек в жизни».

Сама неясность и потенциальная многозначность образа Даниила Заточника, расплывчатость его социального портрета, парадоксальное сочетание книжности и простонародности в его речи — все это создает в произведении в высшей степени амбивалентную атмосферу. В сочетании с установкой на афористичность это приводит к обилию двусмысленно-комических квазиафоризмов, значимых не столько своей абстрактно-логической стороной, сколько игровой динамикой. Здесь один из истоков важной традиции русской литературы — традиции *двусмысленно-афористического слова*, требующего небуквального восприятия, а порой — и развернутого истолкования, дешифровки. Зощенко было суждено стать выдающимся корифеем этой традиции, создать неповторимый афористический дискурс, глубина и экспрессивность которого еще в полной мере не осознаны. «Но критика обманута внешними признаками», — эти слова писателя в высшей степени применимы ко всем плоско-идеологизированным прочтениям его творчества — и «советским» и «антисоветским».

Зощенко всегда был художником с очень серьезными намерениями, явно превышающими задачу «критики недостатков», да и разоблачение советского Хама — это, на мой взгляд, скорее побочный эффект творчества писателя, чем стратегическая суть. Недаром он так часто апеллировал к великим предшественникам, давая своим маленьким рассказам и даже фельетонам классические названия: «Горе от ума», «Живой труп», «Опасные связи». Недаром «Голубую книгу» он построил как своего рода Библию, органично соединив плотной языковой тканью эпизоды из античной истории с «Интересной кражей в кооперативе» и «Хитростью, допущенной в одном общежитии». Юмор Зощенко всегда философичен, в злободневных сюжетах писатель исследовал вечные свойства человеческой природы, видя здесь фундамент общественной истории, а вовсе

не «надстройку», как думали да и теперь думают многие.

Для Зощенко мелка мерка советского века: об этом по принципу «от противного» свидетельствует, например, талантливая книга Б. М. Сарнова «Пришествие капитана Лебядкина (Случай Зощенко)». Казалось бы, Зощенко поставлен здесь в широкий литературный и идеологический контекст — и тем не менее контекст этот оказался узким, а «третье измерение» зощенковского двусмысленного комического слова — непрочитанным. Не Зощенко является «случаем» в цепи социальных событий столетия, а всякие партийные постановления, сталины и Ждановы — все это отдельные «случаи» в философическом масштабе художественного мира Зощенко.

Такого же исторически широкого и эстетически непредубежденного взгляда требует проблема «зощенковского героя». К сожалению, здесь до сих пор господствует своего рода интерпретаторский буквализм и прикрытый поверхностной иронией «наивный реализм» восприятия. Видеть в «зощенковском герое» всего-навсего «советского Хама» — значит не осознавать художественной ценности этой прежде всего словесно-эстетической структуры. Еще менее плодотворны попытки определить степень сходства автора и героя, спекулятивно-беллетризованные экзерсисы и том, что «маска» Зощенко приросла к его лицу и т. п. Подобных рассуждений немало было даже в юбилейной августовской прессе 1994 года. Весьма показательны, что иные писатели и критики, обнаруживая в Зощенко «опасное сходство» с его героем и пытаясь (конечно, неосознанно) самоутвердиться за счет прославленного писателя, не видят в самих себе ни малейших признаков «зощенковского героя», имеющего на самом деле общечеловеческий масштаб и вбирающего в себя психологические черты людей самых разных, в том числе и профессиональных литераторов и филологов. Тем, кто считает, что он сам лично не способен «затаить некоторое хамство», что он полностью свободен от «бытового коварства», — остается только напомнить универсальную формулу Гоголя «Чему смеетесь? Над собою смеетесь!».

Кто он, этот пресловутый обыватель, с которым надо бороться и которого якобы надо перевоспитывать?

И как, в какие реальные сроки можно преодолеть человеческую глупость, лень, невежество, зависть? Не разумнее ли признать, что нам придется всегда иметь дело с неидеальными людьми, что все социальные проекты и планы должны быть рассчитаны не на безупречного «нового человека», а на того самого «обывателя» и «мещанина» с его банально-нормальными житейскими интересами? Такие вот задачки задает нам Зоценко. И сегодня его произведения ведут читательскую мысль все к тому же вопросительному знаку.

А ежели кому-то очень уж хочется что-то «переделывать», то лучше всего использовать для этой цели самого себя. Таков итог многолетних поисков Зоценко, и в замечательной, все еще недооцененной книге «Перед восходом солнца» он вовсе не поучал, не проповедовал, а забирался в свою индивидуальную глубину и рассказывал нам о собственном опыте разумного самоуправления личности, о способах достижения гармоничного баланса радости и грусти: «Мне показалось, что в этот день я понял, что такое жизнь, что такое смерть и как надо жить». Не могу согласиться с теми, кто считает Зоценко сломленным и побежденным. Да, он бывал слаб и растерян, шел на компромиссы, но ей-богу, писательская тонкая природа вовсе не рассчитана на костоломное давление, и «готовность взойти на костер», который требовал от коллег отнюдь не героический Валерий Брюсов, не более чем жесткая, жестокая и безжизненная схема вроде того самого «нового человека».

Смелость Зоценко в другом — в отважной демократизации стиля, в рискованном сближении автора с персонажами, в готовности говорить от первого лица, даже если это лицо недоброе и глуповатое. Именно этим риском обеспечена неисчерпаемость того чисто художественного феномена, который условно именуется «зоценковским героем». А из уличного косноязычия, бюрократических штампов, перевернутых литературных цитат писатель сложил динамичный и живой язык, которым и сегодня можно назвать буквально все в нашей жизни.

«Зоценковский герой» — это не банальный «образ обывателя», а сложно организованный диалог автора и персонажа с их парадоксальным взаимопротеканием. Исторически он восходит к таким многозначным явле-

ниям, как рассказчик(и) «Повестей Белкина», соотношение автор/Чичиков в «Мертвых душах», «диалогическое» слово Достоевского, «лирический герой» поэзии и прозы Козьмы Пруtkова, лесковский сказ, «Ich-Erzählung» чеховской новеллистики. Подобно своим предшественникам, Зощенко достигает за счет комико-иронического *раздвоения* образа рассказчика особенного, чисто эстетического *удвоения* художественного эффекта. В этом принципиальная творческая победа писателя, сумевшего из житейского и языкового хаоса извлечь гармонию, построить свой уникальный космос. И полноценность этой художественной реальности никак не могут снизить такие внелитературные обстоятельства, как поездка Зощенко в писательской бригаде на Беломорканал или его психологическая слабость во время жестокой политической травли. Мы не имеем ни малейшего права повторять сегодня от своего имени бытовую и сугубо личную фразу Ахматовой о том, что Зощенко «не прошел второго тура». И, конечно же, абсолютно некорректно использовать ее как оценку творческого итога жизни писателя. С точки зрения искусства Зощенко одержал победу, что называется, «в третьем туре», где оцениваются чисто эстетические результаты и куда, увы, оказываются «непрошедшими» многие литераторы, чье гражданское поведение было вполне безупречным.

Структуру «зощенковского героя» можно рассматривать еще и как художественное *сравнение* автора и персонажа. А сравнение оценивается и интерпретируется не по степени «сходства» или «несходства», а исключительно по степени художественной энергичности и действенности. С учетом этой предпосылки стоит вести разговор о последователях Зощенко в литературе 60—90-х годов. Зощенковский герой нашел несомненное продолжение в образе рассказчика — люмпен-интеллигента в «Москве — Петушках» Венедикта Ерофеева, в прозе Ю. Алешковского, Е. Попова, В. Пьецуха. У всех названных писателей в структуре рассказчика сталкиваются черты «интеллигента» и «работяги», язык культурного слоя и простонародья. Однако, если у Зощенко это сравнение носило *энергично-оксюморонный* характер, то у прозаиков названной формации это сравнение тяготеет к вялой *тавтологичности*, что неминуемо сказывается в скором старении

их текстов, утрате ими былой «антисоветской» актуальности.

Наиболее же значительными и художественно перспективными моделями представляются в данном аспекте образ героя-рассказчика песен В. Высоцкого и автор-герой мозаичного «эпоса» М. Жванецкого: глубина самовыражения здесь сочетается с глубоким интересом к *грутому* человеку — ценность и необходимость данного качества вслед за М. М. Бахтиным нашей культурой постоянно декларируется теоретически, но редко реализуется практически. Стихия подлинного диалога выгодно отличает творчество Высоцкого и Жванецкого от вяло-монологической «пост-ерофеевской» прозы.

О созвучности художественных миров Зощенко и Высоцкого первым, пожалуй, высказался Е. Евтушенко в стихах, посвященных смерти поэта: «Для нас Окуджава был Чехов с гитарой. Ты — Зощенко песни с есенинкой ярой». Несмотря на стилистическое дурновкусие этих строк и их, говоря зощенковским словом, «маловысокохудожественность», само наблюдение, здесь сформулированное, следует признать верным. Между текстами Зощенко и Высоцкого можно найти множество не всегда осознанных, но тем не менее реальных словесных переключек. Например, у Зощенко: «Сегодня день-то у нас какой? Среда, кажись? Ну да, среда» (рассказ «Ошибочка»). У Высоцкого: «А день... какой был день тогда? Ах да — среда!..» (песня «Ну вот, исчезла дрожь в руках...»). Можно указать и переключки словесно-смысловых моделей. Так, в песне Высоцкого «Случай на таможне» персонаж-рассказчик так характеризует культурные сокровища, отнятые у контрабандистов: «Распятыя нам самим теперь нужны,— Они — богатство нашего народа. Хотя и — пережиток старины». Конструкция «пережиток старины», переплетающая «пережиток прошлого» и «памятник старины», — вполне в зощенковском духе: в своей книге «Техника комического у Зощенко» М. Б. Крепс определяет этот прием как «контаминацию устойчивых сочетаний», приводя в пример выражение зощенковского рассказчика «оседлать свою музу».

Как и Зощенко, Высоцкий в совершенстве овладел искусством речевой маски, мастерством перевоплощения. Как и Зощенко, Высоцкий шел на риск, повествуя

от первого лица, вследствие чего не раз был принимаем за своих персонажей. Этот риск, как мы теперь видим, был в обоих случаях необходимым условием энергичности художественного построения.

Творчество М. Жванецкого перекликается с зощенковским по многим параметрам. Отметим прежде всего родственность двусмысленно-афористических конструкций, приведя в доказательство несколько фраз: «Вообще искусство падает». «Поэтому, если кто хочет, чтобы его хорошо понимали здесь, должен проститься с мировой славой». «Очень даже удивительно, как это некоторым людям жить не нравится». «Надо достойно ответить на обоснованные, хотя и беспочвенные жалобы иностранцев — почему у вас люди хмурые». «Вот говорят, что деньги сильнее всего на свете. Вздор. Ерунда». «Критиковать нашу жизнь может человек слабого ума». Нечетные фразы принадлежат Зощенко, четные — Жванецкому, что, как можно заметить, обнаруживается не без усилия. В плане же общедуховном Жванецкий продолжил работу Зощенко по реабилитации «простого человека» с его нормально-обыкновенными житейскими интересами, его естественными слабостями, его здравым смыслом, его способностью смеяться не только над другими, но и над собой. Сопоставляя творчество Зощенко, Высоцкого и Жванецкого, невольно приходишь к выводу, что никаких «мещан» и «обывателей» не существует, что это ярлыки, бездумно пущенные в ход радикальной интеллигенцией, а затем демагогически использованные тоталитарным режимом для «идейного» оправдания своей бесчеловечности, для прикрытия властью своих истинных намерений. Наконец, Высоцкого и Жванецкого сближает с зощенковской традицией интенсивность смехового эффекта, *vis comica*, а также органичное сопряжение интеллектуальной изощренности с демократической доступностью.

Влияние Зощенко на нынешнюю словесность огромно и со временем будет возрастать. Подражать этому писателю невозможно, но научиться у него можно многому. В частности, тому, что наряду со смелостью сложности и замысловатости бывает еще и смелость простоты, доходчивости и ясности, в которой со временем проступят многослойность и глубина. И думаю, в наше равнодушное к литературе время из болота сможет вы-

браться тот, кто дерзнет отринуть элитарный стандарт и, подобно Зощенко посмеет сказать: «Я не собираюсь писать для читателей, которых нет».

1994

КАВЕРИН ВЕНИАМИН АЛЕКСАНДРОВИЧ
(1902—1989)

ХУДОЖНИК НЕИЗВЕСТЕН?

«У моей дочери во дворе спрашивали: «Где твой папа работает?» — «Он писатель, сидит дома и пишет: В. Каверин, В. Каверин, В. Каверин...»

Рассказывал он это смеясь, но в шуточном семейном предании таилась и некоторая доля серьезности. Не так уж легко научиться писать собственное литературное имя, выстроить его, а потом ему соответствовать. Литераторы серебряного века и ранних двадцатых годов выбирали псевдонимы не для маскировки, а наоборот, с вызовом, дерзая состязаться в славе с людьми пушкинской эпохи. Так Ф. Сологуб превзошел известностью графа Соллогуба, так фамилия воспетого Пушкиным гусара, обретя иной инициал, сделалась одним из известнейших писательских имен уходящего столетия. Когда редакторы пытались для солидности дописать «Вениамин» — он всегда вычеркивал лишние буквы: его имя именно «Вэ Каверин», предназначенное звучать и рифмоваться в русском литературном языке со словом «уверен».

В 1982 году отмечалось его восьмидесятилетие. Мы с О. Новиковой тогда писали книгу «В. Каверин», и потому нам было поручено сделать телевизионную беседу с юбиларом. Вопросы для нее сочинили вместе, а перед камерой рядом с Каверинным посадили более телегеничного из соавторов.

Собрались с режиссером и редактором в Останкине посмотреть смонтированный материал. Потом мы оказались с Каверинным вдвоем в лифте, и он вдруг как-то сокрушенно прокомментировал увиденное: «Ольга Ильинична такая красивая женщина, а я...» И махнул рукой. Мне это показалось тогда не то неуклюжей шут-

кой, не то маленьким кокетством усталого человека. Теперь понимаю, что желание быть красивым для писателя абсолютно естественно: с него начинаются и творческое перевоплощение, и поиск эффектного сюжета, и забота о звучании фразы.

Каверина часто числят по ведомству гражданственной литературы, меж тем как в глубине души он был эстетом и в искусстве больше всего ценил художество. Доротея Бернхардт из Кёльна написала большую работу о его романе «Художник неизвестен» — своеобразном памятнике русскому авангарду двадцатых годов. Приехала в Москву поговорить со специалистами, а выяснилось, что здешние литераторы этого романа просто не знают, в руках не держали...

Позвали мы тогда в передачу Шкловского, чтобы свели они с Кавериним свои счета полувековой давности. Шкловский покапризничал: «А чего это я должен к нему тащиться? Венька, молодая собака, мог бы и сам ко мне прийти» (Шкловскому было тогда 89, на девять лет больше, чем Каверину). Уникальный обмен колкостями перед телекамерой состоялся, но финальный выпад Каверина был сделан в его книге «Эпилог», увидевшей свет, когда обоих уже не было в живых. Глава о Шкловском самая несправедливая в этой живой и искренней книге: все слабости персонажа там налицо, а сила мысли и мужественные поступки вынесены за скобки. Что делать, люди, страстно преданные литературе, нередко бывают пристрастны друг к другу. Вот и сейчас мы сетуем, что лучшие умы разобщены, а бездарности отлично сплочены. Это, видимо, универсальный роковой закон: талантам никогда не стать стадом.

Писательские имена в массовом сознании нередко выстраиваются в пары: Пушкин — Лермонтов, Бунин — Куприн, Ахматова — Цветаева, Евтушенко — Вознесенский... Иногда это делается по чисто звуковому сходству: бывает; что Федина путают с Фадеевым, Каверина судьба поставила в пару с Катаевым. Неловкое было соседство, и двум патриархам при случайных встречах на переделкинских тропинках приходилось заслоняться друг от друга зонтиками.

Во многом они были антиподами. Каверинский автобиографический роман «Освещенные окна» построен на предельной достоверности, а катаевский «Алмазный

мой венец» — на театральном смешении фактов и выдумки. Шкловский откликнулся злой эпитаграммой, впрочем, совсем не смешной, Каверин развенчал «Венец» в интервью юрмальской газете (центральная пресса не могла тогда тронуть Героя Социалистического Труда). Дискуссия продолжалась и дома. Лидия Николаевна восклицала: «Почему это Таня и Костя Есенины не набьют Катаеву морду?» («Морда» в ее устах звучала как предельно грубое слово.)

Мы втайне считали «Венец» талантливой вещью, но не спорили, понимая: здесь разворачивается не бытовой конфликт, а та высокая ссора, та сшибка стилей творческого поведения, без которой литература существовать не может.

«Ваш Каверин, конечно, благородный, порядочный человек, но как писатель он, по-моему, так себе...» Слышал, слышал я такую точку зрения, у которой, я сказал бы, даже есть свое лицо — лицо самодовольного и зурядного литератора, нетерпимого к чужому успеху.

Как тут будешь спорить? Ну откройте хотя бы «Освещенные окна», прочтите страницы о любовном опыте автора-героя, его отношениях со сверстницей Валей К. Отважная откровенность, притом без самоумаления мазохистского. Не много есть таких книг, помогающих научиться не врать себе. Вы умеете писать так же, не хуже или даже лучше? Умоляю, дайте прочесть. Обещаю самую восторженную рецензию.

— Почему это критик А. так превозносит посредственный роман писателя Р.?

— Понимаете, Вениамин Александрович, критик А. считает, что эстетические оценки неважны. Для него главное — его собственные рассуждения, имеющие, как он убежден, самостоятельную ценность...

— Ценность? Три копейки!

Каверин встречает нас на веранде переделкинского дома, печальный, больной.

— Нет пророка в своем отечестве, — вздыхает он.

Оказывается, домашние еще не прочли его очерк об Антокольском, только что вышедший в «Новом мире». Но после нескольких вопросов о его делах он уже бодр и весел:

— Сейчас я буду хвастаться.

Показывает полученные им письма, подарки... Пишущему человеку всегда не хватает внимания. Даже самая большая известность не утоляет этой вечной жажды.

Сам Каверин все читал сразу. Привезешь ему что-нибудь свое ли, чужое, только успеешь добраться из Переделкина до дому — уже звонит.

Никогда не терял интереса к литературе.

Роман «Два капитана» вовсе не такой уж советский, как полагают некоторые. В его основе — общечеловеческая идея романтически-максималистского отношения к своей профессии, недаром формула «Бороться и искать, найти и не сдаваться» восходит к девизу Роберта Скотта. Саня Григорьев вовсе не «положительный герой», а всего-навсего страстный профессионал, порой слишком беспощадный к окружающим. Для меня лично особенно важна была сама мифологема «двух капитанов», людей разных поколений, иногда даже незнакомых, но связанных судьбой и делом жизни.

У нас с Кавериным оказался общий капитан Татаринов — Юрий Тынянов. И когда Каверин позвал меня написать вместе книгу о Тынянове — это было приглашение в экспедицию.

Одному из соавторов в момент начала работы было 83 года, другому — 38. У Каверина уже был определенный «задел», и мне приходилось поторапливаться со своими главами. Если говорить честно, только тогда я научился работать — у Каверина. До этого я всегда был загружен заказами от редакций, список долгов вывешивал над письменным столом, не зная, за каким зайцем гнаться в первую очередь. Большие же книжные замыслы были рассчитаны на вечность.

А как работал Каверин? Если его просили написать какую-нибудь мелочь для периодики, он не чинился, не набивал себе цену, а сразу говорил да или нет. Если соглашался, то писал немедленно, отложив на несколько дней работу над прозой, а потом снова к ней возвращаясь.

Метод простой, честный и разумный. Но почему-то многим он остается неведом. Недаром в нашей литературе предостаточно пятидесяти-, а то и шестидесятилетних вундеркиндов, так и не выявивших степени своей одаренности. Просто не прописались.

Писатель — это тот, кто всегда пишет книгу, кто живет и умирает *inter opus*.

На юбилейные мероприятия, извините, пойти не смогу. Знаю заранее все штампы, которые там будут оглашены: про гражданскую позицию, чуткость и прочее.

Есть еще один простой признак настоящего писателя. Будь он отшельник или общественник, как человек он все равно остается для окружающих неизвестен в самом главном своем. Душу можно вместить только в книги, которые, может быть, потом кто-то, какой-то твой второй капитан, откроет и прочтет.

1992

РЫБАКОВ АНАТОЛИЙ НАУМОВИЧ (р. 1911)

ТЕ ЕЩЕ ГОДЫ

(ПО МОТИВАМ РОМАНОВ «ДЕТИ АРБАТА»,
«ТРИДЦАТЬ ПЯТЫЙ И ДРУГИЕ ГОДЫ»)

I

Толя Демократов не знал, знает ли Сталин обо всем этом. Утром его следователя Федора Дубаренко вызвало к себе начальство и сказало:

— Слушай, Федь, пора кончать с Демократовым.

— Но он же не раскалывается.

— Если сегодня дело не будет закрыто, завтра раскалывать будем уже твою дубовую голову.

На допросе Дубаренко протянул Толе заранее заполненный форменный бланк: «Являясь, как и все паршивые интеллигенты, врагом народа, я...»

— Я этого никогда не подпишу, — сказал Толя.

— А твоей подписи и не надо, — злорадно хмыкнул следователь. — Неопытен ты, Демократов. Гляди-ка: вот твой конспект лекций в институте, переданный нам твоим дружкой, литературным критиком. Чьей рукой написано?

В толином конспекте была фраза: «Растет производ-

ство стали на душу населения». Кто-то красным карандашом подчеркнул слова: «стали на душу», первые два слова соединил красной линией, а на слове «душу» красным же карандашом поставил ударение — так, что вышло: «СТАЛИНА ДУШУ».

— Теперь нам известно,— сказал следователь,— что ты имел преступный замысел задушить товарища Сталина. Но мы вовремя твои действия пресекли.

2

Таля не знала, где теперь Толя. Встревоженная, она заглянула к соседу по квартире.

— Не волнуйся, Талечка,— сказал Антон Павлович, сняв пенсне,— разве ты не слышала слова товарища Сталина о том, что жить стало лучше и веселее?

— Да врет этот ваш товарищ Сталин, как сивый мерин,— вспыхнула Таля.— Разве вы не видите, как попирается социалистическая законность, какие злодеяния совершены в ходе коллективизации и индустриализации?

Антон Павлович надел пенсне, выглянул в коридор, и, убедившись, что там никого нет, прошептал:

— Да мне и самому не по душе этот культ личности, эти нарушения ленинских норм партийной жизни...

Умные герои романа в те еще годы все знали и понимали.

3

Сталин не знал, что о нем думают Толя и Таля. Он размышлял о роли личности в истории. Вот, например, Юлий Цезарь — мужик вроде толковый, но какую глупость сморозил! Зачем объявил себя императором и отменил республику? Он так не поступит. Он создал свое, советское самодержавие, но называться оно будет по-другому. Народу вовсе не нужно знать того, что знает ВОЖДЬ. А этот чудовищный прокол с Брутом, в результате которого Цезаря прокололи кинжалом! Он бы сделал все иначе и гораздо умнее. Брута надо было заблаговременно отправить в Ленинград, провести там АКЦИЮ, а потом даже можно было бы назвать именем Брута несколько городов империи. Эх, Юлька, Юлька!

А Полька Бонапарт? Ведь ты же самую ошибку повторил: не терпелось ему, видите ли, назваться Наполеоном Первым. Важно стать не первым, а единственным. Вот и Николашка — он хоть и Первый был, но в политике абсолютный дилетант. Совершенно провалил дело с декабристами! ОН бы на его месте не растерялся: надо было организовать так, чтобы Пестель вел процесс Рылеева, потом Каховский — процесс Пестеля и так далее. Гневные слова писателей во всех газетах. Пушкина бы заставить выступить с осуждением. Вообще с Пушкиным слишком цацкались. Ну, мастер он, но ведь организационно-творческих способностей никаких. А вот Фаддея Булгарина мало к работе привлекали. ОН бы вообще собрал несколько таких Фадеев и поставил бы их командовать всеми писателями...

В кабинет вошел Паскудышев и положил на стол какую-то бумагу. Сталин прочел, и в глазах его мелькнула злорадность. Легким движением руки он схватил тяжелую вазу со своим портретом и бросил в голову Паскудышеву. Осколки разлетелись по ковру.

— Дурак! — сквозь зубы процедил Сталин. — Сколько раз повторять: не надо составлять доносов на писателей. Они сами писать умеют.

Паскудышев, шепча: «Спасибо, товарищ Сталин», — пополз к дверям. А Сталин еще долго не мог преодолеть раздражения. Ведь это же ЕГО писатели, других у НЕГО нет. Церковь у нас от государства отделена, а вот литература присоединена к государству, и не кем-нибудь, а ИМ самим. Эти писатели настоящие патриоты, они будут ЕМУ верны и через двадцать, и через пятьдесят лет. Они придумают что угодно, найдут причину всех бед в инородцах, в Хрущёве, в западной музыке, в журнале «Огонек», но о Сталине дурного слова не скажут.

Да с такими писателями ЕМУ ничего не страшно!

СОЛЖЕНИЦЫН АЛЕКСАНДР ИСАЕВИЧ (р. 1918)

С ЧУЖОГО «Я» НАЧНЕТСЯ ЛИТЕРАТУРА XXI ВЕКА

Вспомнил старые времена, увидев в только что вышедшем пятом номере «Нового мира» заголовок «**Два рассказа**» за подписью «**А. Солженицын**» — по-тогдашнему, с одним инициалом, а не по-нынешнему, когда каждый писатель свое полное паспортное имя прописными буквами гордо демонстрирует, а вот имен персонажей в памяти читательской не оседает. Не хватает изобретательности и отваги, чтобы сперва вывести к людям героя своего (как, к примеру, пришел к нам тридцать три года назад Иван Денисович), а уж этим и внимание к самому себе заслужить.

«Эго» — такое название первого из рассказов звучит тем непривычнее, что к авторскому «я» не имеет никакого отношения. Кличку Эго получает от руководителя тамбовского восстания Антонова скромный интеллигент, сельский кооператор Павел Васильевич Эктов. Созданный скорее для мирной жизни, чем для братоубийственной войны, Эктов попадает в большевицкий (по написанию Солженицына) плен, и в лубянской тюрьме чекисты склоняют его к предательству, грозя расправой над женой и дочерью. И сдается человек, утешая себя мыслью о неизбежности победы чекистов, о том, что всем «будет легче от замирения».

Ситуация трагически-типичная, но поворачивает ее автор по-новому. Поворачивает на нас, на каждого читателя. Вот раньше мы смотрели на события тех лет с одной идеологически заданной точки зрения, теперь склонны перекинуться на противоположную. А тут читателю предлагается представить, что его собственное бесценное и беззащитное «эго» попало в цугцванг в кровавой игре «котовцев» и «матюхинцев», когда остается желать только гибели: «поскорей, хоть из нагана, хоть саблей». Кто это врет, что всегда можно умереть с достоинством? Нет, в такой вот ситуации возможно толь-

ко уничтожение — самого героя и семьи, которую он тщился защитить. И какая там проблема выбора, если любое поведение, если и сила и слабость ведут к одному страшному финалу. Финала автор не дорассказывает, ставя точку несколькими минутами ранее и тем самым ставя уже читателя в отчаянное положение Эктова-Эго. Надо это пережить, может быть, горький художественный урок убережет нас от циничного равнодушия к чужим смертям, которые, как нам кажется, от нас достаточно далеки.

О подавлении «антоновщины» идет речь и в начале второго рассказа — «На краях». В бою с тамбовскими повстанцами чуть не погиб эскадронный командир Георгий Жуков, впоследствии прославленный полководец. Однако связь здесь не только внешняя, но и внутренняя: в Жукове Солженицына интересует не военно-профессиональная доблесть, а человеческое, личностное начало, таинственное «эго» Георгия Константиновича, увы, почти не раскрывшееся для нас в осторожных, да к тому же еще до полусмерти отредактированных «Воспоминаниях и размышлениях».

В то время как Жуков становится объектом очередного, творимого на наших глазах культа, когда в новой системе орденов его имя вытеснило имена Суворова и Кутузова, когда ему воздвигаются помпезно-безвкусные монументы, — Солженицын выбрал для жизнеописания маршала жанр отнюдь не монументальный. Не эпос, не роман — рассказ. Но в этом надлежит видеть не пафос ниспровержения, а человеческое сочувствие, которого в равной мере достойны все живущие на свете. Традиция русского рассказа демократична, она никогда не ведала различий между «маленьким человеком» и «большими людьми».

«Ерка Жуков, сын крестьянский», достиг высот не только по воле судьбы, но и благодаря незаурядной «железной воле». Для автора, однако, существеннее всего, как, двигаясь вперед и выше, человек становится «машиной». Не проходит бесследно усвоенное у генералиссимуса равнодушие к числу своих потерь при хищном интересе к потерям противника. Да, была черная зависть Сталина к триумфатору Победы, выехавшему на Красную площадь на белом коне. Было расчетливое коварство Хрущева, дважды Жуковым спасенного и дважды его предавшего. Было и бесстыдное издева-

тельство Брежнева, потребовавшего упомянуть о своих «подвигах» в «Воспоминаниях и размышлениях». Но судьбу человека творят не только земные властители, и ее итог исчисляется не орденами, не званиями и даже не памятниками...

Так что же, Солженицын «за» Жукова или «против» него? На этот неизбежный вопрос я ответил бы примерно так: писатель прежде всего за человека. Следовательно, и за Жукова в том числе. Довольно было вынесено приговоров, довольно было и их последующих пересмотров. Пришло время вникать в конкретные обстоятельства и мотивы поведения, прописывать всю уйму детальных «за» и «против», составляющих человеческую жизнь. Главный итог рассказа «На краях» я вижу в том, что Жуков в наших глазах становится не «хуже» и не «лучше» — он становится ближе читателю. Порой авторская исследовательская страстность нет-нет да и собьется на идеологическую категоричность. Не очень убедительно, что Жуков в мысленном разговоре с самим собой мог сказать: «А ты — всегда и во всем старался быть достойным коммунистом». Как-то не верится, что интимный мир этого непростого и нелегкого человека мог быть увешан агитационными лозунгами и пропагандистскими ярлыками. Но в целом грустный ритм рассказа, его ломкий задумчивый синтаксис создают тот эффект, который можно определить немодной ныне формулой «диалектика души». Есть все-таки какой-то сюрприз в том, что от тугих идейных «узлов» «Красного колеса», от политической глобальности писатель вдруг повернул к конкретным человеческим переживаниям. Тематически эти рассказы связаны с прошлым, но по сути своей адресованы будущему.

Возвращаясь от солженицынских рассказов к основному потоку современной журнальной прозы, ощущаешь вдруг ее фатальную устарелость. Всюду щеголяние стилем, всюду потуги на раскрытие собственного внутреннего мира. Только вот и стиль получается вроде как один на всех, и внутренний мир предельно стандартизирован: одни и те же нервно-физиологические реакции да слабый огонек обиженных амбиций. Приходит естественный конец эгоцентрической прозе, где вокруг непомерно раздутого авторского «я» выстраивается готовый набор безликих персонажей-марионеток, где гос-

подствует культ фразы, а читателю от фразы к фразе двигаться — мука смертная. Новую же глубину сулит нелегкое искусство перевоплощения, упорного погружения в чужое «я». Принимаются творческие заявки на проекты прозы грядущего столетия. Как одну из первых предлагаю зарегистрировать «Два рассказа» А. Солженицына.

Май 1995

«Двухчастные рассказы» Александра Солженицына («Новый мир», № 10, 1995 — «Молодняк», «Настенька», «Абрикосовое варенье») отмечены незаемной внутренней динамикой, изрядной долей творческого риска и эксперимента. Не случайно, что первым на них откликнулся в «Литературной газете» не кто-либо из присяжных «солженицыноведов», а кандидат в постмодернисты Вячеслав Курицын. Правда, высокомерно отбросив «социальные смыслы», рецензент ударился в водянистую диссертационность: «специально концептуализированная самим автором проблематика языка». Это называется: открыл Америку! Да у Солженицына почти нет произведений без лингвистической рефлексии! Новизна же «Двухчастных рассказов» — именно в категоричности социально-нравственных установок, не выпирающих при этом из живой ткани повествования. К жестким и неоспоримым заповедям автор подводит нас не дидактически, а психологически, давая возможность пережить чужой опыт и сравнить со своим.

Конец двадцатых годов. Доцент Воздвиженский ставит неисправимому тупице Коноплеву «уд» по сопромату, хотя студент в сем предмете — ни в зуб ногой. Пауза. А вторая часть — начало тридцатых. Коноплев, уже следователь ГПУ, склоняет последственного доцента к даче «нужных» показаний о его коллеге. Тут я тоже бы не прочь порассуждать о функции композиционного приема, да вдруг вспоминаю, что в собственной экзаменаторской практике всегда отличался благодушием и уступчивостью: ни одного «неуда» в жизни никому не влил. Так, может быть, все мы и теперь судьбу страны фиктивным троечникам вверяем? Пусть другие лукавствуют об относительности добра и зла, а я решаю, что Воздвиженский однозначно неправ, и обе-

щаю самому себе так больше не поступать: за выражения вроде «специально концептуализированная проблематика» никому теперь удовлетворительной оценки не поставлю!

Может быть, это «личное»? Да нет, и рассказ «Настенька», читая который сопереживаешь двум женским судьбам, к той же мысли ведет: послереволюционный строй был противоположен, и глупо, подло искать в нем «положительные» стороны. То же и «Абрикосовое варенье», не допускающее иных толкований, кроме того, что привилегированное положение горстки писателей, чей уют был куплен рабским трудом «широкого читателя», — абсолютная низость, и с этической и с эстетической точки зрения. А то ведь многие обездоленные мастера «речевых поворотов» сегодня в душе не прочь вернуться к «будням великих строек»...

На фоне такой молодой писательской страстности разительным диссонансом смотрится в том же «Новом мире» старческая немощь рассказа Олега Павлова «Митина каша». Здесь все штампованно — от сюжетной ситуации (психбольница, грязь, пьянство, драка, безумный мальчик как символ высшей мудрости) до тягучей сказовой интонации. Ни малейшей внутренней тяги. Говорят, что подобную бесформенную кашу заварил в нашей прозе еще Андрей Платонов, — не согласен: у Платонова структура зернистая, отовсюду личности виднеются, не то что у его горе-последователей. В этой связи становится понятнее поиск Солженицына, найденная им «двухчастность»: выбросить надо замедляющую серединку и совершить рывок.

Ноябрь 1995

ЛИГАЧЕВ ЕГОР КУЗЬМИЧ (р. 1920)

ВБЛИЗИ ПРЕСТОЛА

ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ ЕГОРА КОЗЬМИЧА
ПРУТКОВА (СЫНА)

От публикатора. Сколько сыновей было у знаменитого Козьмы Петровича Пруткова? Согласно одним сведени-

ям — шесть, согласно другим — семь. До сих пор, однако, известны были лишь пять их имен: Фаддей, Кузьма, Андроник, Антон, Агапий. Недавно в архиве Пробырной палатки нами обнаружены документы, свидетельствующие о том, что еще одного сына звали Егор. В отличие от своего любимого брата Фаддея, автора знаменитых «Военных афоризмов», Егор Кузьмич посвятил себя не военной, а придворной службе и достиг на этом поприще заметных успехов. В последние годы жизни Е. К. Прутков работал над многотомными воспоминаниями, в чем помощь ему оказывал журналист Салоник Анатолийский. К сожалению, сохранились лишь три фрагмента этих мемуаров, которые все же дают яркое представление об авторе и его времени.

НАЗНАЧЕНИЕ

В бытность мою томским губернатором наезжал я нередко в Санкт-Петербург, где останавливался по обыкновению в небольшой ведомственной гостинице на Морской улице. Однажды поутру я был разбужен перепуганным камердинером.

— Ваше превосходительство, звонят! Оттуда!

Взяв телефонную трубку, я услышал знакомый голос.

— Егор? Это Александр. Есть серьезный разговор. Жду тебя в десять ноль-ноль.

В отличном расположении духа направился я к Зимнему дворцу. Я твердо знал: куда ни направит меня партия и лично государь — это будет верное решение. Сильной стороной императора было умение работать с кадрами. Чего нельзя было сказать о его предшественнике Николае I. Не люблю огульных характеристик, но, честно говоря, при Николае имел место застой — и в центре, и на местах.

Его величество встретили меня ласково.

— Мы, Егор, тут с господами посоветовались, и есть такое мнение, что тебя надо перебросить в центральный аппарат. Что скажешь?

Что я мог сказать? Не скрою, это отличие я заслужил. В регионе моем достигнута была полная трезвость, навсегда было покончено не только с выпивкой, но и с

закуской. Губерния не раз завоевывала переходящее трехцветное знамя, побеждая в соревновании незадачливых екатеринбуржцев, продолжавших закусывать при попустительстве своего горе-руководителя.

— Что, язык проглотил от радости?— дружески спросил император.— Ладно, будем проводить тебя через Политбюро.

На этой шуточной ноте мы расстались. Государь отбыл в своем экипаже, а у меня-то транспорта не было. Политбюро в те времена заседало в Аничковом дворце. Как поспеть туда к одиннадцати часам? Пробую поймавать ваньку:

— Извозчик! Три целковых серебром!

А он:

— Не извольте гневаться, барин, обслуживаем только на валюту.

Экий шельмец! Но делать нечего — зашагал я не мешкая к Невскому проспекту. Благодаря здоровому образу жизни я всегда был ходок отличный. Припустился петушком вслед за государевой каретой — и в Ореховую гостиную вошел в положенный срок, как говорится, тютельница в тютельку.

Заседание выдалось горячее. Кое-кто предпринял попытку отправить меня посланником в заморскую страну. Я решительно отверг это предложение — не из тех я, кто насмотрится всяких безобразий за границей, а потом пытается у нас сделать так же. Но государь твердо провел свою линию, и я возглавил секретариат.

Реакция зарубежной прессы на мое назначение была далеко не однозначной. Как известно, в столицу из Сибири я прибыл с одним чемоданом. Этот свидетельствующий о моей личной скромности факт истолковывали самым превратным образом. Одни писали, что чемодан был набит брильянтами. Другие утверждали, что остальное мое имущество доставил грузовой самолет. Третьи лгали, что в столице я перешел на полное государственное обеспечение.

Были и честные, объективные отзывы. Вот что, в частности, писала тогда о моей персоне английская газета «Тайм из Мани»: «Егор Прутков, безусловно, является одним из крупнейших интеллектуалов России. На вопрос о своих любимых писателях он ответил целым перечнем фамилий, которые на Западе мало известны даже специалистам, а, например, имя Ф. Кузнецова

(по-видимому, исключительно элитарного автора) неведомо никому. Егор Прутков скромнен: великолепную статью, вызвавшую страх и трепет по всей России, он опубликовал под женским псевдонимом «Нина Андреева». Он является сторонником трезвости любой ценой, демократичен и даже иногда играет со своими лакеями в домино».

ПОСЛЕДНИЙ РАЗГОВОР С ИМПЕРАТОРОМ АЛЕКСАНДРОМ

На склоне лет человеку свойственно осмыслять пройденный путь. Оглядываясь назад, я нередко задумываюсь: какие же качества определили, говоря философским языком, мой феномен?

И уверенно отвечаю: ум, честь, совесть, верность принципам. И еще умение взаимодействовать с людьми, тружениками и труженицами — в кабинете, на поле-вом стане, в обкомовской сауне. Всегда я старался, чтобы народ и партия были едины.

Понятно, что все эти качества делали меня просто находкой для государя, и, откровенно признаюсь, он ценил меня больше, чем кого-либо другого.

Вспоминаю, как вызвал он меня в тот вечер. Подали нам традиционный чай с сушками.

— Скажи, Егор,— спросил государь.— Что ты думаешь о социалистах да о коммунистах?

Я знал, что революционеры не раз покушались на жизнь царя, но, обладая даром исторического предвидения, понимал, что очень скоро социализм станет со-всем другим.

— Ваше величество,— сказал я в соответствии со своими принципами,— самодержавие у нас может сохраниться только под сенью коммунистических идей. С ними и империя будет нерушимее.

— Ладно, ступай,— грустно сказал государь.

На следующее утро звонит Победоносцев:

— Егор, с императором беда. На Екатерининском... Бомбой...

Что ж, значит, опять стоять в почетном карауле. Я стал собираться.

Жизнь на необъятных просторах нашей страны шла, как говорится, своим чередом.

ОСТАЮСЬ В СТРОЮ

Деструктивные царедворцы в лице председателя совета министров Столыпина, князя Шеварднадзе и графа Яковлева спровоцировали мою отставку и уход на пенсию. Последствия этого глубоко ошибочного решения руководства очевидны: распад империи, снижение уровня производства, повышение цен.

Однако и сегодня я продолжаю активную общественную деятельность, твердо веря в торжество системы, основные принципы которой были изложены моим отцом Козьмой Петровичем Прутковым в его «Проекте о введении единомыслия в России». История — строгий судья, и судья этот еще скажет: «Ты прав, Егор!»

1991

ОКУДЖАВА БУЛАТ ШАЛВОВИЧ (р. 1924)

ВЛАСТИТЕЛЬ ЧУВСТВ

О поэзии Окуджавы сегодня не спорят. Ее читают, слушают, ею живут, не нуждаясь ни в оценках авторитетных экспертов, ни в разъясняющей подсказке специалиста. В ситуации столь безупречного и надежного контакта поэта с читателем профессиональный критик не может не почувствовать себя «лишним человеком».

В самом деле: читая искренние, порывистые, вдохновенные критические статьи об Окуджаве, появившиеся в последние годы, невольно воспринимаешь их не то как заготовку предисловия к будущим однотомникам и двухтомникам, не то как вступительное слово на вечере поэта. Все слушают речь критика с уважением и чувством солидарности, взволнованно предвкушая тот момент, когда зазвучит голос самого поэта, декламирующего или поющего. Да и критик, в общем-то, уже готов сойти со сцены в зал и слиться — не с толпой; нет: — с братством единомышленников. Братство это («Возьмемся за руки, друзья...») многолико, но не массовидно, каждый здесь остается индивидуальностью, у каждого — от седовласого ветерана, навеки раненного в сердце безыскусно-пронзительным куплетом («А ты с за-

крытыми очами спишь под фанерною звездой. Вставай, вставай, однопольчанин, бери шинель — пошли домой»), до старшеклассника, «дежурного по апрелю» нынешнего, текущего года, — у каждого свои резоны прочной привязанности к поэзии Окуджавы.

При таком раскладе критик выступает сегодня не как исследователь, а как корифей некоего хора, выразитель общего чувства аудитории. «Его репутация остается высокой и устойчивой. Он вошел в состав нашей души» — так заканчивается темпераментная статья об Окуджаве, написанная Г. Белой («Ценность простых истин» — «Аврора», 1985, № 12), и заявление критика не назовешь преувеличенным, поскольку оно поддержано незримым, но безусловно ощутимым множеством читательских подписей.

Ну, а что не насчет анализа поэтики Окуджавы, исторических корней его творчества? Неужели всю эту работу оставим мы хладнокровной филологии грядущих лет, которая, отойдя на достаточную хронологическую дистанцию, разберется со всем этим научно и, что называется, без эмоций?

Жалко. И не только потому, что поэтика Окуджавы — увлекательнейший предмет и для сегодняшнего филологического осмысления. А потому еще, что явно неполным будет разговор «без эмоций», без понимания того страстного потока чувств — трагических и радостных, общественно-гражданских и лично-интимных, — который вылился в созданный Окуджавой тип стихотворения-песни. Сформулировать свое понимание главной сути поэзии Окуджавы нам необходимо сегодня для того, чтобы четко осознать для себя и обозначить для идущих за нами читательских поколений какую-то очень важную часть нашего жизненного и духовного опыта.

И некоторая доля научной дисциплинированности в таком разговоре просто необходима. Если мы об эмоциях будем говорить только эмоционально, наперебой цитируя любимые песни и строфы и как бы подпевая голосу поэта, — мы мало скажем нового и внятного и о нем, и о самих себе.

«Булат Окуджава — эмоциональный поэт», — справедливо заметил в дискуссии 1968 года критик Г. Красухин (историко-культурная справедливость требует добавить, что тогда за Г. Красухиным отнюдь не сто-

яло количественное большинство коллег и ему приходилось в нелегкой ситуации доказывать очевидный ныне факт причастности Окуджавы к подлинной поэзии, приходилось опровергать нормативные претензии, несостоятельность которых для многих стала понятной лишь впоследствии). Однако поэтическая работа Окуджавы состоит не только в том, чтобы с поразительной властью вызывать читательские эмоции, но и в том, чтобы их строго формировать, строить из них единый и отчетливый поэтический смысл. Его-то мы и должны прочесть с максимальной приближенностью к оригиналу.

«На вопрос, что хотел сказать поэт, критик может и не ответить, но на вопрос, откуда он пришел, отвечать обязан»,— в этом запальчиво-гиперболическом тезисе Мандельштама содержится бесспорное положение о том, что исторические корни поэтической индивидуальности дают важный (хотя и не единственный) ключ к пониманию целостного смысла творчества поэта. Откуда же пришел Окуджава?

Один из исторических источников его поэзии был усмотрен еще в ходе споров двадцатилетней давности и хулителями Окуджавы, и его защитниками. Это романсовая традиция. В шестидесятые годы, когда слово «ретро» было известно только латинистам и книжникам, а слова «память» и «старина» еще не стали безотказным паролем для свободного прохода в храм культуры, романс как таковой нуждался в оправдании. Теперь, когда репутация этого жанра радикально переменялась и, по меткому наблюдению В. Катаева, даже выражение «мещанский романс» тактично переименовано в «старинный русский романс», мы имеем возможность быть правильно понятыми, сказав, что Окуджава не просто испытал влияние романсовой традиции — он взял в непрестижном тогда мещанском романсе самую его смысловую сердцевину. Романсовое начало представлено у Окуджавы в крайнем, даже отчасти преувеличенном проявлении. Предельная обобщенность и доступность эмоциональных ситуаций, отсутствие индивидуализирующих полутонов, отсутствие внешне выраженной интеллектуальной рефлексии. В песенной мастерской Окуджавы творчески переплавлялся фольклор «заблудших» и «отверженных»: в нем отбрасывалось грубое, примитивное,

«блатное», из него извлекались жажда милосердия и обнаженная откровенность.

На первый план выходило то, что можно назвать самыми простыми и понятными словами: жизнь, смерть, любовь, ревность, верность, измена, встреча, разлука, вера, надежда. Все это, что входит в судьбу любого человека, независимо от происхождения уровня культуры, степени жизненного успеха, системы абстрактных представлений. Разговор пошел в высшей степени доверительный, затрагивающий тайные уголки души, в чем-то отклоняющийся от сиюминутного этикета (не с целью эпатажа, подчеркнем, а на пути к более истинной и человеческой этике). Вспоминается 1961 год и газетная статья И. Лисочкина «О цене «шумного успеха» (не полагаясь на силу своего сарказма, автор выражение «шумный успех» окружил еще и издевательскими кавычками). И. Лисочкин упоминал как нечто непристойное песню «Петухи», причем процитировать даже пару строк он, ввиду своей высокой нравственности, не решился. Ныне стихотворение «Всю ночь кричали петухи...» входит в одноместник поэта. Упрощенно передавая его тему, можно сказать: это грустное раздумье о том, как интимная близость людей не сопровождается близостью душевной, не поднимается до любви. Кто же станет спорить с тем, что так бывает, что любовь доступна только тем душам, которые ощущают эту болезненную разницу между близостью истинной и мнимой? Мотив этот не раз и не два еще возникнет у Окуджавы. Мы же говорим о нем теперь не для того, чтобы свести запоздалые счета с эмоционально глухими судьями, а для того, чтобы напомнить, какой творческий риск сопровождал поиски поэта, раскрепостившего эмоциональную стихию романсовой интонации и сюжетики.

Но сам по себе романс еще всего Окуджаву нам не объяснит. Ведь романсовую традицию эксплуатируют очень многие, без этой эксплуатации не могла бы существовать и индустрия так называемой массовой песни, «рыбная» промышленность, приспособливающая к готовым лирическим мелодиям незамысловатые «тексты слов». Романс дает заманчивую по своей простоте азбуку чувств и ситуаций, а написать на его азбуке можно совершенно разные вещи. Очень точно сказал автор теоретической статьи об этом жанре М. Петро-

вский: «Романс нужно развивать, то есть изменять, разрабатывая суставы и мышцы его косной природы и считаясь при этом с жанровым консерватизмом...» («Вопросы литературы», 1984, № 5). В этой статье есть лишь беглое упоминание об Окуджаве, но сама процитированная формула, думается, очень подходит для характеристики той качественной трансформации, которую претерпел романс именно в его поэзии, той работы, которую задал Окуджава затекшим мышцам старинного жанра.

Это последовательное расширение смысла. В классическую романсовую ситуацию «он и она» ненароком вписывается большой мир с его нешуточными драмами и страстями. Романсовая «интимная утопия» (М. Петровский) расширяется до мечты о всеобщем братстве, где все связаны друг с другом короткими и теплыми узлами. Глобальность не вытесняет интимности, а усиливает ее. Возникает особая атмосфера интимного космизма. Голубой шарик улетает из рук девочки, успевает побывать земным шаром — и возвращается, вновь становясь простым воздушным шариком.

И каждый раз это расширение смысла достигнуто новой душевной работой поэта. Секрет прочной связи высокого и низкого, небесного и земного, романтического и реального в мире Окуджавы «прост»: эта связь всякий раз ищется заново, найденный путь не эксплуатируется вторично, не шаблонизируется. Вошли мы вместе с поэтом в последний троллейбус, а вышли уже из корабля, ощущая себя матросами, которые «приходят на помощь». В больницу к человеку пришли три женщины — и вдруг оказывается, что это не просто мать, сестра, жена или любимая, а воплощенные Вера, Надежда, Любовь. Ежегодное бытовое событие — расставание с елкой становится тревожным символом непоправимых ошибок, символом измены лучшему в себе. Кто-то вышел на вполне конкретную Смоленскую дорогу, а она обернулась жизненным путем, судьбой. И каждое такое событие останется и для поэта, и для нас единственным. Троллейбус не будет совершать регулярных рейсов в вечность, не повторятся в книге «синяя крона, малиновый ствол», а Вера, Надежда и Любовь не станут навещать автора-героя каждую пятницу. Если и есть у Окуджавы символиче-

ские лейтмотивы (такие, как Арбат), то это исключение, лишь подтверждающее правило. Такой непрерывный духовный труд в поисках новых образов и сюжетов, когда каждая песня стремится открыть новое место в читательской душе, а не просто сыграть на известных струнах, с романсовой традицией расходится решительно. Романс без шаблона, без банальности, изысканной и неизысканной,— это уже не романс. Тут приходится говорить о скрещении романса с какой-то качественно иной поэтической традицией. Ею оказалась поэтическая традиция Маяковского.

Здесь понадобятся некоторые оговорки, поскольку о традиции Маяковского в последнее время говорится много и зачастую, к сожалению, не дельно. Когда-то в Маяковском видели только «гражданственность» и «лесенку», а из современников по совокупности названных двух признаков в продолжатели великого поэта попадал только Р. Рождественский. Потом традицию Маяковского начали трактовать так широко, что она в разговорах критиков стала напоминать «широкие штанины», воспетые в известном стихотворении: к последователям Маяковского относят и Н. Рубцова, и Ю. Кузнецова, и кого угодно. И та, и другая крайности одинаково далеки от какого бы то ни было конкретного историзма, одинаково бездоказательны.

Посему — начнем с доказательств наиболее вещественных. При разговоре о поэзии таковыми являются особенности стихового ритма. У подлинных поэтов ритм является непосредственным проводником художественного содержания, несет в себе отпечаток всей идейно-образной системы. Извинимся за сей трюизм и взглянем на «Короля» — одно из произведений, ознаменовавших становление Окуджавы как оригинального поэта. Отвлечемся от мелодии: пусть музыковеды когда-нибудь научно исследуют эту сторону работы Окуджавы и популярно нам объяснят, что к чему. Хватит утомительных прений о том, достаточно ли хорош Окуджава не на пластинке, а в книге, — они ни к чему не приведут. Посмотрим лучше на одно конкретное стихотворение, на рельеф его ритмической мускулатуры без, так сказать, музыкального облачения.

Во дворе, где каждый вечер все играла радиоло,
где пары танцевали, пыля,

ребята уважали очень Леньку Королева
и присвоили ему звание короля...

Обратим внимание на то, что очевидная напевность стиха достигается здесь весьма трудоемким ритмическим способом. Не нуждается в доказательстве, что романсовая напевность обеспечивается обычно неназойливыми стертыми размерами, что романсовое слово дисциплинировано прилаживается к мелодической схеме. В «Короле» Окуджавы ни один куплет ритмически не повторяет другого, нервно колеблется слоговая протяженность строк, неровное сердцебиение отдается в переменной цезуре: она всякий раз «не на месте». Стих интонационный, тонический, но внутри самого ритма таится конфликт: разговорность постепенно преодолевается напевностью. Здесь своеобразный ритмический диалог — каждый нечетный стих разговорный, акцентный (на основе восьмистопного хорея, как это нередко бывало у Маяковского); каждый четный стих тяготеет к певучему трехстопному анапесту некрасовско-блоковского типа, а в местах эмоциональных кульминаций выравнивается в этот романсовый размер полностью:

Короля повстречаю опять...
Без такого, как он, короля.

Громогласная интонация «маяковского» стиха сглаживается стихией напевности. Стиховой голос автора, сохраняя смысловую твердость, приобретает тембр доверительности. А в самой напевности при этом присутствует внутренняя напряженность, не оставляющая места рыхлости, расслабленности. Эта закономерность прослеживается и в произведениях, построенных на классической метрике, словом, во всем песенно-стиховом пространстве.

Случай с Окуджавой был в какой-то мере исторически подготовлен тяготением позднего Маяковского к миру и стиху романса. Постоянно борясь с романсовой «чувствительностью», Маяковский неожиданно пришел к ней в самых последних, в предсмертных своих стихах — в черновике второго вступления к поэме «Во весь голос» (заметим мимоходом: недавно этот текст был положен на музыку и исполнен с эстрады, что вызвало печатные протесты — меж тем как еще в

1930 году Шкловский свидетельствовал, что именно эти строки распевают в трамваях беспризорные). Не будем гадать, насколько широко стал бы разрабатывать Маяковский эту возможность, проживи он дольше. Очень может быть, что романсовый всплеск оказался бы для него лишь эпизодом. Маяковскому можно следовать в разных направлениях. По одному из них пошел — неважно, осознанно ли — Окуджава. Естественно, различий у него с предшественником гораздо больше, чем сходства (только таким и бывает развитие традиции — в отличие от мелочного эпигона). Просто уяснение приемственных линий помогает нам в понимании линий смысловых.

Поэтика Маяковского строится на энергичных сдвигах — интонационных, образных, семантических. Можно продолжать эту традицию в сторону еще более решительных сдвигов: в современной поэзии есть тому примеры. Но можно было пойти еще и путем музыкального сопряжения тех крайностей, контрастов, которые образуют мир Маяковского. Поэтика гармонизированного сдвига и реализована Окуджавой. Процесс гармонизации противоречий (но не устранения их!) ощутим и в ритме, и в языке, и в образности, и в сюжетике. Он передается нам непосредственно, на уровне чувств, но в конечном счете он формирует в нашем сознании твердые и простые истины, помогает нам принять нелегкие этические максимы поэта: готовность к самоотвержению и самопожертвованию без ожидания за это награды, готовность к всепониманию без страха быть непонятым, готовность отстаивать принципы веры, надежды и любви в ежедневных столкновениях с безлюбием, безверием и безнадежностью.

И то, что наш русский язык принял, вобрал в себя кое-какие поэтические «поправки» Окуджавы, — вещественное доказательство того, что эти максимы вошли в сознание читателей.

Небольшая параллель. В одном из самых замечательных стихотворений Маяковского — «Лиличка!» — есть повторяемое рефреном необычное выражение: «Кроме любви твоей мне нету моря... Кроме любви твоей мне нету солнца...» Сразу бросается в глаза словесный сдвиг — «любви твоей» вместо правильного «любви к тебе». Это мощная гипербола чувства, она и сегодня нами переживается как гипербола, и потому

стихотворение живо. У Окуджавы то же самое словосочетание живет по иным законам. Вспомним «Песенку об Арбате». О ее языке спорили. Кто-то предлагал в строчке «Ах, Арбат, мой Арбат, ты — моя религия» рискованную «религию» заменить «реликвией», кого-то смущало необычное склонение слова «любовь» по образцу собственного имени Любовь: «От любви твоей вовсе не излечишься». Это пробовали редактировать: «От любви от твоей...» Потом поняли, что поэтическая вольность здесь оправдана образно и эмоционально: для Окуджавы любовь не отвлеченное существо, а живое существо. «Не обещайте девице юной любви вечной на земле» — это вошло в общее сознание уже без скрипа. Но вот что примечательно: «маяковский» сдвиг «любви твоей» (говорится ведь, что поэт любит Арбат, а не арбат поэта) сразу воспринимался как норма. Впрочем, выражение оказалось в известном смысле пророческим: Арбат ответил своему певцу надежной взаимностью, причем все безотчетно уловили, что слова «арбатского» корня в мире поэта — это сдержанное и скромное обозначение понятий «Родина», «народ», которые в художественно-поэтической иерархии Окуджавы стоят слишком высоко, чтобы поминать их часто.

Можно вспомнить еще, как прочно вошли в читательское сознание формула «комсомольская» богиня» (а ведь изначально это сочетание несовместимого: «И никаких богов в помине...»), «Ваше величество женщина» (другие сочетания со словом «величество», имевшие место в газетном языке, как видим, не прижились). Словесные вольности Окуджавы — способ возведения образов, которые мгновенно выстраиваются не в холодном пространстве отвлеченных представлений, а в интимно-душевном читательском мире:

В саду Нескучном тишина.
Встает рассвет светло и строго.
А женщину зовут Дорога...
Какая дальняя она!

Мы не станем придирчиво выяснять, кто «она» — женщина или дорога, потому что без такой «неправильности», «ошибки», не было бы ни образа, ни настроения. А встретившись у поэта с «Невой Петровной» мы сразу включаемся в разговор с этой женственной

особой, а уж потом соображаем, что так ее здесь именуют, потому, что она — «Петра творенье». Не замечаем мы гиперболы в рассказе о муравье, создавшем себе богиню в легком пальтишке и старых туфельках, — может быть, потому, что сразу становимся персонажами этого сюжета. З. Паперный обратил внимание на нестандартность выражения «за столом семи морей» и даже зачарованно вынес его в заголовок своей статьи об Окуджаве. Действительно, что это за стол такой? Да просто все: тот стол, за которым мы с вами сидим, беседуем, слушаем песни. Только он освещен еще легендарностью, сказочностью. Не удивляемся мы и тому, что всевышний на протяжении молитвы вдруг становится «зеленоглазым», а на икону явно наслаивается женский портрет. Не сможем мы рационально объяснить, что значит «огонь сосны с огнем души в печи перемешайте», но последовать этому призыву вполне в состоянии.

Однако при всей непосредственности нашего контакта с поэтом иной раз все-таки стоит обратить внимание, какой ценой купил он право на такой контакт, вчувствоваться в его приемы. Настоящий поэтический прием — это ведь не заученный фокус, а единица измерения душевной работы художника. Самые простые песни Окуджавы таят в себе наибольшую загадочность. Кто это там ведет ночной разговор, подпирая небо плечом, кто это едет «на ясный огонь»? Что, собственно говоря, произошло с этим бедолагой Ванькой Морозовым? Что это за «главная песенка», которую автор якобы не смог спеть (мы-то ведь таких песен, достойных называться главными, у него насчитываем немало)?

Неповторимая недоговоренность стихотворного повествования Окуджавы, присутствующий в нем смысловой сдвиг, поднявший на новую высоту прием романсовой многозначительности и таинственности, — вот источник той связи личного и общего, семейного и народного, которая здесь достигнута. В стихах и песнях поэта всегда что-то происходит, лично волнующее и общественно значимое одновременно. Окуджава не живописец, если и есть у него подробности, то не зрительные, а сюжетные. Стратегия его работы не просто рифмованный рассказ, а многозначная сюжетная метафора, не имеющая дидактической расшифровки, но

обладающая долгосрочной эмоциональной действенностью.

Мы лучше пойдем Окуджаву, если увидим и тот смысловой сдвиг, который ощутим в очертаниях, возникающих на страницах книги «великих теней». И здесь находим продолжение и преломление традиции Маяковского, для которого ситуация диалога с великими («Юбилейное», «Тамара и Демон», «Разговор с товарищем Лениным») была, по существу, вдохновляющим поводом для монолога, стимулом полноты самовысказывания. Внутренняя тема стихов и песен Окуджавы о Державине, Пушкине, Лермонтове, Мопсарте — жизнь сегодняшнего человека, труд сегодняшнего художника. Таков уж, наверное, закон анахронизма как приема: подлинная связь времен устанавливается только тогда, когда смысловое ударение падает на план современный. Судите сами: разве песня «Былое нельзя воротить и печалиться не о чем...» о Пушкине? Да нет, Пушкин — лишь пронзительный эмоциональный эпиграф, а речь идет о нашем времени, о самом важном для поэта-современника. Историческая стилизация у Окуджавы — это легкая вуаль, под ней — сегодняшние думы и проблемы. Да и возможно ли в лирике то буквальное воскрешение прошлого, которого мы иногда зачем-то требуем от поэтов?..

В статье С. Чупринина «На ясный огонь» («Новый мир», 1985, № 6) содержится гипотеза о связи в творчестве Окуджавы «пушкинско-языковской поэтической и грузинской бытовой традиций». Мысль интересная, но все же, думается, сегодня уже «нельзя с Александром Сергеевичем» выйти на прямую творческую связь, минуя промежуточные звенья. Здесь не обойтись без исторических посредников, каким в данном случае и оказался Маяковский. «Пушкинизм» у Окуджавы (как, впрочем, и у всех без исключения современных поэтов) — это культурная тема. И решает он эту тему смело, творчески, демократично, без музейности. Пушкин пришел к Окуджаве не из книжного мира, а как музыкальный знак высокого, незримо присутствующий в повседневности. Лидия Гинзбург приводит в своих заметках любопытный фольклорный куплет двадцатых годов: «В одну квартиру он ворвался, на комиссара там нарвался, с печальным шумом

обнажался и на Горохову попал». Каким ветром занесло в эту немудрящую песенку почти дословную строку-цитату из четвертой главы «Евгения Онегина»? Вот такое дерзко-фольклорное сочетание «низкого сюжета» с «пушкинизмом», думается, и применил (само собой, на качественно ином уровне) Окуджава. И этот «низовой» источник нисколько не снижает достоинства созданного поэтом неканоничного образа Пушкина.

Все, что говорилось выше о поэтике Окуджавы и ее исторических аспектах, говорилось с единственной целью — раскрыть ту внутреннюю динамику произведений поэта, которая определяет их духовный смысл и их нравственное воздействие на читателя. Сохраняется эта динамика — сохраняется и воздействие:

Да еще ведь надо пальцы знать, к чему прижать когда,
чтоб во тьме не затерялась гордых звуков череда.

Да еще ведь надо в душу к нам проникнуть и поджечь...
А чего с ней церемониться? Чего ее беречь?

Успех у читателей не обременил Булата Окуджаву академической солидностью, не подтолкнул его на колею творческой инерции. Поэт тревожится сам и нас тревожит, бережет от благодушия и равнодушия. Только мы расслабимся и соберемся «говорить друг другу комплименты» — как он строго обращается к нам с новыми песнями, такими же суровыми и взыскательно-ироничными, как хорошо нам памятные сюжеты о бумажном солдате и черном коте. Не дают задремать нашим гражданским чувствам язвительные и горькие строки о Римской империи времени упадка. И цикл стихов о «генералиссимусе прекрасном», заставляющий нас пропустить через душу страдания невинно погибших, вызывает не к доводам рассудка, а к неистребимому в человеке простому чувству справедливости:

Чем история богата,
Тем и весь народ богат.
А вы знаете, ребята,
Сталин очень виноват.

Глубоко поучительна сама творческая судьба Булата Окуджавы. Поучительна не только для литераторов, но и для всех, кто намерен сделать в жизни что-то настоящее. Окуджава начинал работать, что назы-

вается, на периферии поэтического процесса (речь идет, естественно, не о том, что первая книга поэта вышла в Калуге, а о том, что выбрал он себе в дорогу не самый престижный материал, не самый почитавшийся тогда способ разговора с аудиторией). Но литература не стоит на месте, «центр» и «периферия» в процессе диалектического развития могут поменяться местами. И тут уже многое зависит от духовной и творческой стойкости художника, верности его своему неповторимому типу призвания. Продолжающаяся биография Окуджавы-поэта подтвердила правоту давнего афоризма Шкловского: «Не нужно лезть в большую литературу, потому что большая литература окажется там, где мы будем спокойно стоять и настаивать, что это место самое важное».

1986

БОГОМОЛОВ ВЛАДИМИР ОСИПОВИЧ (р. 1926)

В КРИГЕРЕ И ВОКРУГ

Не с кем поговорить о произведении В. Богомолва «В кригере» («Новый мир», 1993, № 8). Очень хотелось бы обсудить эту вещь с Ю. Н. Тыняновым в контексте его теории природных различий поэзии и прозы. Вот, сказал бы я Юрию Николаевичу, редкий и вызывающий случай: литературная мода нашего времени, пожалуй, даже стандарт и штамп — это стремление к «поэтичности» в прозе, к «сукцессивному», последовательному развороту любующейся собой авторской речи. А тут — полный эффект «симультанности», единовременности существования созданного писателем универсума. Когда дочитываешь до последней, пространной и просторной фразы, заканчивающейся словами: «...я убыл из владивостокской бухты Золотой Рог для прохождения дальнейшей службы на крайний северо-восток Чукотки да и всей России, в район селения Уэлен, откуда, если верить справочнику, до ближайшей железнодорожной станции было шесть тысяч че-

тыреста двадцать пять километров, а до Америки или точнее, до Аляски — менее ста...» — возникает ощущение, что все произведение «В кригере» — это, в сущности, одна фраза, объемная, стереоскопичная, такая, какую невозможно просто сказануть, проговорить, какую можно только прорисовать, выстроить, дав читателю возможность рассматривать ее как картину — сначала в целом, а потом в деталях и частностях. Это, простите за тавтологию, прозаическая проза, быть может, гораздо более сложная и многогранная, чем «поэтическая». И жанр, на мой взгляд, — не повесть, не новелла, а просто проза.

Еще я хотел бы поговорить о произведении В. Богомолова с Н. Н. Евреиновым в контексте его концепции «презстетизма» театральности, развернутой в гениальных книгах «Театр как таковой» и «Театр для себя». Уверен, что Николая Николаевича очень бы заинтересовали две сюжетные кульминации новой вещи писателя. В первом случае сценой выступает кригер — вагон для перевозки тяжелораненых, где в дни первой послевоенной осени работает оперативная группа отдела кадров, раздающая вернувшимся с фронта офицерам безрадостные назначения в места более чем отдаленные. Это чистейшей воды театр власти и повиновения: «все там делалось не с кондачка, все было продумано и предусмотрено». Трое кадровиков играют свои роли безупречно, пуская в ход все средства театрального воздействия: даже их увечные лица с ожогами, рубцами, шрамами (один вообще без уха) работают как маски, как грим, даже «*обтянутый черной лайкой протез*» подполковника — сценический предмет, все направлено на то, чтобы подавить малейшее сопротивление личности. А сильнее всего, конечно, «сценическая речь»: «Это муде на сковороде!..», «Вы что — студентка?..», «Что, будем мэнструировать или честно выполнять свой долг перед Родиной?» Могучая мизансцена прокручивается несколько раз и действует безотказно: «Виноват, товарищ капитан...» — только и может ответить сломленная жертва. Капитан не просто матюгается, он пользуется нецензурной лексикой как своего рода диалектом, создающим театральное остранение. Такую функцию выполняли венецианские словечки в речи Панталоне и бергамские в речи Арле-

кина. Впрочем, среди масок комедии дель арте был и Капитан.

Второе представление разворачивается во время пьянки в офицерской палатке: старший лейтенант Венедикт Окаемов, «русский актер в третьем поколении», приписывающий себе изобретение новой театральной системы, которую у него коварно «спи..ил» некто Станиславский, исполняет чрезвычайно пластические эротические этюды сближения с воображаемой «Любаней», роскошно именуя зрелище: «Уильям Шекспир! Зов любви, или... Утоление печали». Не напоминают ли они вам, Николай Николаевич, ваши веселые театральные пародии? А еще больше — вашу заветную мысль о том, что театральность как искусство вырастает на самой простой, порою вульгарной, земной почве, как нуждается человеческая натура в игровом самовыражении. Ведь театр Окаемова — это почти «театр для себя». Простоватые офицеры, «плохо соображая, что происходит, оживились только при слове «сучка» и обрадованно закричали: «Сучка!.. Сучка, бля!» Хотя нет, есть один благодарный зритель — юный рассказчик, который именно в эту минуту проникается магией сценического искусства, хотя еще не понимает разницы между окаемовским неологизмом «пэздуто модерато» и термином «крещендо» — и то, и другое кажется ему пока иностранными матерными ругательствами. В этом перекрещивании нескольких зрительских позиций феноменология театральности вырисовывается с неотразимой силой внушения.

Но оба моих учителя, оба вечных спутника уже ушли из этой жизни: Тынянов — пятьдесят лет назад, Евреинов — сорок, и веду я разговор, конечно, не с ними, а с живым читателем, не замороженным, надеюсь, околотературной суетой, готовым честно и непредвзято разбираться, что такое хорошо и что такое плохо в современной словесности. А положение В. Богомолова в ней в высшей степени специфично и парадоксально. Известность его абсолютна: трудно представить грамотного человека, не знающего повести «Иван», бесспорен престиж романа «Момент истины (В августе сорок четвертого...)», его признают и рафинированные эстеты, и простые любители занимательного чтения. Но в литературной жизни В. Богомолов остается одинокой, неинтегрированной фигурой: он

единственный писатель, не пожелавший вступить в СП, он решительно игнорирует все и всяческие тусовки, презирает критиков, берущихся разбирать его творчество, но не сведущих в военных реалиях: для В. Богомолова точность — категория эстетическая, вектор стилистической шлифовки текста. В. Богомолову не нужен «литературный процесс», но сам процесс без него явно не полон: имена и произведения шустрых литературных середняков у нас постоянно склоняются, а опыт мастера (каких у нас раз-два и обчелся, буквально!) осмысливается явно недостаточно. Впрочем, «раскулачивание» сильнейших индивидуалов в пользу тех, кто слабее, — наша давняя культурная традиция.

Каково место В. Богомолова на карте российской словесности? Глубокие исторические корни его прозы я пока раскапывать не стану — ограничусь легким пунктиром, связывающим писателя с современниками. Когда-то давно В. Богомолов попадал в одну обойму с Баклановым — Бондаревым — Быковым по внешне-тематическому признаку, теперь это сближение, конечно, не работает. Может быть, военной прозы как художественного феномена не существует, как не существует и деревенской прозы. А есть, как я полагаю, традиция психологически-реалистического письма с повышенным тяготением к пластичности изображения и к мобилизации внутренних ресурсов языка без его внешней модернизации. Тематически эта тенденция могла реализоваться и на военном, и на деревенском, и на лагерном материале. Здесь ключевыми представляются мне фигуры живого Солженицына (до его перехода к постмодернизму в «Красном колесе») и Константина Воробьева, недооцененного — при жизни и после смерти — в его военной («Убиты под Москвой») и деревенской («Тетка Егориха») ипостасях. Вот, по моему, два главных стилевых «родственников» В. Богомолова, вот приблизительное образование той стилевой тенденции русской прозы, которую он наиболее рельефно сегодня воплощает.

Богомолов — прозаик в высшей степени современный, что проявляется прежде всего на уровне интонации и на уровне синтаксиса. Тщательность выделки фразы сочетается у него с абсолютной речевой естественностью, а дистанция между героем и автором со-

здает увлекательную смысловую перспективу. Здесь не найти ни одной фразы, которая бы работала на элементарную голую информационность (чего в избытке у наших юных литературных кривляк, претендующих на причастность к «полистилистике»). Синтаксис Богомолова — это связь между временем героя и временем автора, нашим сегодня, и мне лично язык писателя помогает — чисто интонационно — многое понять и оценить.

Приведу еще один кусочек из той самой фразы: «...ощущая себя в этом огромном, недобром и непостижимом мире обманутым, безмерно одиноким и не нужным никому, кроме находившейся на моем иждивении бабушки и Отечества...». Пока читаешь эти слова, успеваешь пережить сознание неизбежности одиночества, а затем над этим сознанием подняться — так, как это при помощи тонкой самоиронии делает автор. Или вот такая фраза, передающая сложное настроение героя после того, как благородный подполковник надул-таки его и спровадил на Чукотку: «Я не сломился, я держал удар и пытался держать лицо, или физиономию, однако на душе у меня сделалась целая уборная — типовой табельный батальонный нужник по штату Наркомата Оборона ноль семь дробь пятьсот восемьдесят шесть без крыши, без удобств и даже без сидений, на двадцать очковых отверстий уставного диаметра — четверть метра, — прорубленных над выгребной ямой в доске сороковке...» Почему-то всякий раз после очередной «победы демократии» чувствую не эйфорию, а ту самую «уборную» в душе. Что ж, вся жизнь прожита в обществе обмана, и какая бы ни была у нас власть, лично меня она снова и снова будет обманывать. Остается одно — держать удар, «держатъ лицо или физиономию».

Выход новой вещи В. Богомолова совпал с оживленными спорами о допустимых пределах использования «ненормативной лексики», что подвигло автора дать в подзаголовке не лишнее лукавства «предупреждение», не рекомендуящее читать нижеследующий текст «ни пуристам от литературы, ни старым девам». По мне мат — это материал, одна из полосок языкового спектра, одна из лексических красок, и никаких количественных нормативов (столько-то слов на печатный лист) быть не может — все дело в общей художе-

ственной мотивированности. В современной прозе преобладает, я бы сказал, «люмпен-интеллигентская» матерная струя, когда голоса автора и героя почти слиты (с искусством перевоплощения теперь вообще туго), когда автор берет на себя все права интеллигента и все обязанности люмпена. Многим критикам это нравится, но я предпочитаю богомоловскую методу распределения речевых ролей, когда каждый персонаж разговаривает (в том числе и матерится) по-своему, индивидуально, а из зоны авторской речи мат выведен совершенно.

Публикацию повести «В кригере» отделяет от предыдущей публикации писателя, состоявшейся также в «Новом мире», восемнадцать с половиной лет. Это событие расположило меня к усердному изучению контекста журнала, всей его прозы, с седьмого по девятый номер — целый квартал! — в наши времена подобным читательским подвигом можно гордиться. Результат ошеломляющий... Нет, не все провально: новый путь интересно нащупывает в своих сказках Л. Петрушевская, А. Эпфель в рассказе «Aestas sacra» стремится эстетизировать подростковый блуд и подростковый мат при помощи велеречиво-библейского стиля — искренне, хотя и не вполне естественно. Но в остальном, извините, просто «Литературная учеба» брежневских времен. В отчаяние повергает В. Маканин, явивший в своем сочинении «Квази» апофеоз квази- и полуобразованности в сочетании с топорнейшим языком. «Эпос» И. Оганова кто-то уже назвал «сверхпрозой», по мне это скорее «недопроза» («Мутное расплавленное солнце, дышащее горячим отваром ромашки и другими дурмящими травами...» — какой-то синтез «Макара Чудры» и аптечной рецептуры). Насквозь нарочито «Приручение арлекинов» Е. Лапутина. В. Кравченко в «Прохожем проспекта Мира» витиеватым слогом повествует о своем опыте лечебного голодания, а затем в стандартно-антиутопическом ключе рассказывает о пребывании в застрявшем метропоезде... Складывается впечатление, что литературный молодняк достиг больших побед в «борьбе за право писать плохо» (пользуясь афористической формулой Наталии Ильиной), только теперь эта борьба ведется под знаменем провинциально понятого постмодерна.

Помните, как Трифонову для того, чтобы вернуться

в «Новый мир» Твардовского, пришлось написать свои знаменитые городские повести? А неуклонно деградирующий О. Ермаков приходит в престижный журнал с беспомощной попыткой мистико-философской новеллы «Чаепитие в преддверии», и эта ненаписанная, по сути, вещь публикуется! Поверьте, я сам поклонник замысловатости и иррациональности и небольшой любитель деревенской темы, но существуют универсальные критерии художественной динамики, согласно которым рассказ Е. Носова «Темная вода» (в тысячный раз об одинокой старушке в неперспективной деревне) написан рукой мастера, а претенциозный «Хутор во вселенной» И. Клеха — слабенькое эпигонство по отношению к поэтической прозе В. Сосноры. Опять раскулачивание, опять поощрение беднейших! Поэтому и хорошо, что Богомоллов опубликован именно здесь: сегодняшняя проза еще учится писать и должна видеть рядом тех, кто это делать уже умеет.

1993

АКСЕНОВ ВАСИЛИЙ ПАВЛОВИЧ
(р. 1932)

ПО НАПРАВЛЕНИЮ К БОЧКОТАРЕ

Жил-был в американском городе Вашингтоне русский писатель Василий Аксенов. Захотелось ему сотворить нетленный шедевр, который вместе с тем возымел бы большой коммерческий успех. Иначе говоря, написать нечто среднее между «Войной и миром» и «Санта-Барбарой». Так появилось пространное повествование о семье Градовых — «Московская сага», нечто действительно среднее, но решительно не годящееся ни в эпосы, ни даже в мыльные оперы. Политико-исторический пирог с клубничной начинкой получился настолько невкусный, что даже большого урожая отрицательных рецензий не смог собрать.

Неудача не сломала писателя, и вскоре он угостил «Желтком яйца» — романом, на страницах которого

назойливо суетятся американские спецслужбы и советские полковники. Просто, даже примитивно — и тем не менее абсолютно непонятно. Читая «Желток» в журнальной публикации, остался в полном недоумении, и только, когда вышло книжное издание, на последней странице, в аннотации, прочел: «смешная, остроумная пародия на западный политический детектив». Вот оно в чем дело! Так почему же раньше не предупредили? Была бы аннотация в начале книги — мы бы сразу начали смеяться! Чуть повеселее оказался роман «Бумажный пейзаж», хотя его изрядно утяжеляют стандартные карикатуры на Брежнева и Суслова да подзабытые либеральные «приколы» семидесятых годов. А вот писавшийся параллельно с «Пейзажем» роман «Скажи изюм» — подлинный фейерверк ненатурального смехотворчества. Сделав своих коллег-писателей шутки ради фотографами, автор перевел литературный быт в загадочное полуфантастическое пространство, причем гиперболические фигуры персонажей оказались интересны сами по себе, независимо от дешифровки по принципу «ху из кто». Прав Евгений Попов, говоря, что история с альманахом «Метрополь» послужила лишь поводом для аксеновской смелой фантазии. Скажем, давно и заслуженно забыт литчиновник Ф. Ф. Кузнецов, а гротескный Фотий Феклович Клезмецов, изготовленный писателем из столь скудного человеческого материала, колоритно смотрится и сегодня.

«Вперед, вперед, моя история!» Вот уж наш вашигтонец меняет прописку и становится москвичом. И тут он пишет настоящее эпическое произведение — «Остров Крым», сочетающее черты серьезной антиутопии с пародированием антиутопии как жанра, эротизм с философичностью, публицистичность с занимательностью. Дело даже не в том, что аксеновская выдумка оказалась отчасти политически пророческой, а в том, что созданный писателем пестрый и сложный мир приобрел самодостаточный характер. Затем последовал роман «Ожог» — лирическая исповедь русского интеллигента, местами переходящая в свободный стих. «В «Ожоге» надежд больше не осталось», — считают Александр Генис и Петр Вайль. Как сказать! Думаю, что процесс «переоценки ценностей», составляющий нерв романа, бесконечен и потому уже небез-

надежен. Многократно осмеянная «рефлексия» всегда открывает новую духовную перспективу.

Примерно тогда же написаны «Поиски жанра» — попытка соединить сочинительство с жизнетворчеством, эстетические ценности с нравственными. «Жанром» здесь назван новый, неведомый вид искусства, противостоящий стихии распада. Альтер эго автора Павел Дуров вместе со своими коллегами всех национальностей достигает райской Долины, неподвластной никаким катаклизмам, пронизанной «воздухом любви». И читателей не забывает взять с собою, поскольку атмосфера создана доверительная, интимно-свойская. На этом пути Аксенова настигает настоящий читательский успех. Все грамотное население страны завороченно повторяет слова «затоваренная бочкотара» — это официально-деловое выражение писатель возвысил до волшебного лирического символа, сулящего каждому из нас причастность к сокровенным тайнам бытия. А что творится потом! Автор приходит на приморский пляж и видит, что побережье сплошь усеяно оранжевыми обложками журнала «Юность»: все читают повесть «Звездный билет». И это не во сне, а наяву...

Стоп! Пора раскрыть карты, признаться в немудрой мистификации: творческая биография Василия Аксенова изложена выше в обратном порядке — от девяностых годов к шестидесятым. Поводом для такой акции послужил выход пятитомного собрания сочинений писателя в библиотеке журнала «Юность» («Московскую сагу» обещают допечатать в дополнительных томах). На синих переплетах номеров нет, что дало мне возможность расставить томики у себя дома по собственному усмотрению: 5, 4, 3, 2, 1 — и картина в итоге получилась не пессимистическая, а очень даже жизнеутверждающая. И вообще: кто сказал, что читать всю совокупность произведений писателя непременно надо в хронологической последовательности? В «обратной перспективе» стоит посмотреть сегодня на Ахмадулину, Вознесенского, Евтушенко, Окуджаву... Тем, кто сегодня впервые открывает Искандера и Битова, я советовал бы от их нынешних вещей двигаться в направлении Чегема и Пушкинского дома — так и адекватнее получится, и справедливее. А что, если и Солженицына постигать наоборот — от «Красно-

го колеса» к «Одному дню Ивана Денисовича»? В конце концов, чтение тоже можно сделать творческим процессом.

Степень современности той или иной вещи не всегда определяется датой ее написания. Возьмем собранные во втором томе аксеновские рассказы шестидесятых годов, с их мерцающими психологическими подтекстами, балансированием на грани реальности и грез: «Товарищ Красивый Фуражкин», «Победа», «Дикой»... (Их републикация особенно важна, поскольку ранние сборники писателя после того, как он был лишен советского гражданства, подлежали изъятию из библиотек и варварскому уничтожению.) Мне просто интересно, что сегодня испытывают, перечитывая или читая эти вещи, нынешние сочинители полуфантастической прозы Ю. Буйда, В. Пелевин, А. Слаповский. Умирают ли от зависти? Если нет, то напрасно: «Прозаик — завистливое животное», — сказано у Аксенова о настоящих писателях. Если же говорить всерьез, то «уроки Аксенова» — это опыт создания затягивающей человеческой, интимной атмосферы. «Жаль, что вас не было с нами», — говорил он, и мы верили. И сегодня этому рассказу, не сомневаюсь, поверят те, кто прочтет его впервые.

Творчество — всегда драма. Критерии «прогресса» и «деградации» слишком грубы и прямолинейны, чтобы измерять ими сложную траекторию движения таланта во времени. Случай Аксенова — это путь от интенсивного письма к экстенсивному. Политические параметры здесь не так важны, как кажется даже самому писателю. В предисловии к первому тому он называет роман «Коллеги» «вполне конформистской вещью», а «Звездный билет» — «не вполне». Да нет же, Василий Павлович! Вполне конформистская вещь — это как раз «Московская сага», поскольку она отливалась в заранее готовую, по расчету выбранную форму. А там, где творческий результат непредсказуем, там царство подлинной свободы. Будем же ждать следующего слова Василия Аксенова, готовясь, как сказано в финале «Поисков жанра», «к встрече с новыми чудесами».

ЖВАНЕЦКИЙ МИХАИЛ МИХАЙЛОВИЧ
(р. 1934)

РУССКИМ ЯЗЫКОМ ВАМ ГОВОРЮ...

Написать о Михаиле Жванецком невозможно. Ну что мы скажем о нем после всего того, что он сказал о нас?

И тем не менее мы беремся за это безнадежное и фантастическое дело хотя бы потому, что оно все-таки остается предприятием весьма скромного масштаба по сравнению с другими делами и задачами текущего дня. Ведь берется кто-то же осуществить такие невозможные вещи, как профилактика СПИДа, социальная защита неимущих слоев, возобновление нереста осетровых, консолидация «левых» и «правых» писателей, а также создание регулируемой рыночной экономики. Взглянув на сих дерзновенных, вдруг смелеешь и думаешь, что написать о Жванецком может быть, с божией помощью и получится.

Речь пойдет прежде всего о поэтике и эстетике писателя Жванецкого, поскольку остальное понятно и так. А по части эстетики тут происходят крупные недоразумения. В «Книжном обозрении» (№ 16, 1990) Татьяна Иванова великодушно приласкивая тружеников сатирического цеха, размышляет: «Говорят, рассказы Жванецкого маловысокохудожественны. Может, это даже и не литература. Может. Говорят — значит, знают. Но до чего же они прекрасно смешны, эти рассказы... Я веселю ими семейство, когда оно вдруг загрустит».

Я в целом сочувственно отношусь к статьям Татьяны Ивановой, к разработанному ею типу доходчивой «поп-критики» с таким семейно-бытовым взглядом на литературу. Не соглашаюсь с теми, кто заявляет, что это даже и не критика. Но считаю, что о смешном лучше говорить серьезно, не соревнуясь с сатириками в ироничности. А то такими комплиментами можно и просто убить. Одного когда-то уже убили — и не только враги. Я имею в виду Владимира Высоцкого, которому по-дружески говорили: дескать, Володя, песенки

твои, конечно, не искусство, не поэзия, но для увеселения семейства годятся, животики надорвешь! А потом уже пошел пустых похвал ненужный хор: поэт, пророк, прораб перестройки!

Нам ведь не очень понравится врач, который с кокетливой улыбкой заявит: может, вы здоровы, может, помрете не сегодня завтра. А нашему брату-критику, если на то пошло, платят (пусть мало, пусть совсем ничего) за то, чтобы мы компетентно литературу от нелитературы отличали. Между прочим, не такой уж это бином Ньютона. Дело тонкое и индивидуальное, но кое-что наши коллеги-предшественники на этот счет открыли и научно обосновали. «В эпоху разложения какого-нибудь жанра — он из центра перемещается на периферию, а на его место из мелочей литературы, из ее задворков и низин всплывает в центр новое явление», — говорил Тынянов, а Шкловский называл этот же процесс «канонизацией младших жанров».

Так вот, сегодня мы в очередной раз наблюдаем, как разлагаются «высокие» жанры: все эти панорамные романы, глобальные поэмы, монументальные прозаические и стихотворные «опупеи». Кстати, ребята, кто там еще пробует соорудить фундаментальную «нетленку» из престижно-культурных блоков, кто там еще продолжает пилить опилки, перенося действие из Переделкина то в Америку, то в потусторонний мир, делая персонажами то неформалов и проституток, то Христа и Будду? Ой, не надо, это давно уже не литература, это теперь самая обыкновенная пошлость. А по-настоящему новое слово приходит опять с «задворков», его несут, в частности, те самые «младшие жанры», скетч, миниатюра, монолог, в которых отнюдь не напрасно трудится долгие годы Михаил Жванецкий.

Ну, конечно, в работе его много театральности. Жванецкий даже без Карцева с Ильченко, просто сам по себе — человек-театр. Какие режиссерские находки! Вместо банального аккуратного «кейса» — потрепанный допотопный портфель, из которого извлекаются истертые, с загнутыми краями рукописи, — это можно сравнить только с тем знаменитым ныне частным «Москвичом», на фоне которого поблекли номенклатурные «Чайки» и «Волги»! Но театр театром, а основа мира Жванецкого — литературная.

Есть простой и всем доступный индикатор литературности — язык. Смотрим: живой он или мертвый, естественный или нарочитый, индивидуальный или шаблонный — и все ясно. Хочешь называться русским писателем — покажи свой русский язык, предъяви фразу со своим интонационным изгибом. Как ни странно, многие наши живые литературные монументы, уверенные, что к ним не зарастет народная тропа, уже не слышат народной речи, все больше обрастая слоем книжности, а то и канцелярита. Прославленный писатель, выступая на юбилейном вечере, провозгласил, что народ создал Шолохова, «как теперь говорят, целевым назначением». Да кто же так говорит! Эта формула из казенных бумаг, из приказов и циркуляров!

Литература — это не всегда письменность, но всегда словесность. И без отзывчивости к устному слову она глохнет и мертвеет. Народ так четко услышал Жванецкого потому, что Жванецкий так четко услышал, как народ говорит. «Слившись с ними, как слово и слово на моем и на их языке», — строки Ахмадулиной очень подходят для характеристики отношений Жванецкого с его аудиторией. Это взаимный словообмен. Вот очередь за черешней, и оттуда под общий невеселый смех доносится: «А я видел по пять. Но вчера». Вот двое жизнерадостных работяг втискиваются в оседающий от тяжести, задыхающийся автобус с криком: «Нормально, Григорий! Отлично, Константин!»

Но Жванецкий не фонограф, не магнитофон. Язык улицы у него усилен, сконцентрирован, убыстрен до изнеможения. Он не только идет за языком, но и ведет его куда-то, в каком-то всегда неожиданном направлении. Речь Жванецкого — бунт русского языка, уставшего от идиотского над ним насилия. Это бунт нашего языкового сознания, отказывающегося понимать, что такое «товарищи, вы сами себя задерживаете», что значит «быть хозяином на земле». «Наши беды непереводимы... Наши цифры непереводимы... Поэтому, если кто хочет, чтоб его хорошо понимали здесь, должен проститься с мировой славой», — это отчаянный крик самого нашего языка, еще помнящего о том, что он великий и могучий, но уже не справляющегося с «непереводимой игрой дел».

Жванецкий смог услышать и то, что мы не производим вслух, те глухие проклятья, которыми мы внутри самих себя отзывается на бесчеловечность социального быта. Кто из нас, измороженный хождениями по магазинам, жэкам, поликлиникам и аптекам, не начинал подсознательно грезить об автомате или танке! А Жванецкий — надо же! — подслушал и развернул это все в роскошный феерический монолог. Не цитирую, все помнят. Так мы все вместе отвели душу благодаря очищающей силе смеха и словесного искусства. Но, замечу в скобках, возможности сатиры в деле разоружения и умиротворения отнюдь не бесконечны...

Листаю книгу Жванецкого «Год за два», его роман-фельетон в «Авроре» и не нахожу вещей устаревших. По-прежнему нервно пульсирует интонация, по-новому воспринимаются сатирические сюжеты. Дело в том, что у Жванецкого никогда не было эзопова языка, не было примитивного «полива» под видом критики «отдельных недостатков». Жванецкий не изготавливал точные в мелочах макеты — он строил принципиальные сатирические модели. Он сделал абсурд не только сатирической темой, но и весьма плодотворным стилевым принципом. Сатиры Жванецкого при всей их беспощадности завершаются не элементарным подведением итогов, а какой-то новой и парадоксальной оглядкой на изображенное.

Возьмем сценку «На складе», датированную 1984 годом. Получивший одноразовый пропуск посетитель балдеет от изобилия, а кладовщик все время хладнокровно спрашивает: «Сколько?» Слыша, читая это, мы, конечно, валимся от смеха, ибо нигде и никогда такого вопроса не задают: вся жизнь наша прошла в эпоху ограничений выдачи «в одни руки». А ведь это только первый план. Здесь, по сути, модель того самого «коммунизма для немногих», который был у нас успешно построен. Этот гротескный склад — наглядное воплощение формулы «каждому по потребности» — не только утопической, но и чрезвычайно убогой, закономерно ведущей к обнищанию, материальному и духовному.

Или вот сценка «Специалист» (1970—1971). Говорят, поначалу она публикой не воспринималась, люди не улавливали юмора. Слишком уж парадоксальный сюжет: один человек отвечает на фантастический поток

телефонных звонков — принимает заказы на бытовые услуги, дает медицинские консультации, кого-то грозит «взгреть на коллегии», кому-то советует подставить «лямбда 2,8 вместо 3,1», а кому-то поменять концовку в пьесе... Этот гротеск — судьба таланта и специалиста в эпоху торжества некомпетентности. Сюжет вполне актуальный сегодня. Боюсь, что Специалист Жванецкого по-прежнему отсиживается в какой-то ничтожной конторе.

Поэтому сатира Жванецкого не подверглась уценке после того, как сатирикам дана была команда вынуть кукиш из кармана. Не кукиш там оказался, а система посложнее. Как и прежде, Жванецкий отлично обходится без больших исторических имен и фигур, показывая все, что ему нужно показать, на материале нашей с вами повседневной жизни. Сейчас, когда вышел на свободу анекдот, у сатирика есть две возможности — либо опережать анекдотическое мышление, либо плестись за ним, подбирая объедки. Когда в анекдоте соединялись вместе Ленин, Сталин, Хрущев, Брежнев и т. д. — это было органично. Когда та же компания предстает на сцене или на картине — это, по-моему, может быть только пошлостью и дешевкой. И я радуюсь, что Жванецкий не сливается с потоком спекулятивного соцарта.

Он и на долгожданную гласность сумел взглянуть по-своему, без примитивной эйфории. Он увидел главное противоречие нового сознания — его раздерганность и несосредоточенность. «При чем тут коряки, когда такая радиация?» — эту фразу Жванецкий произнес во время Съезда народных депутатов, и она была там подхвачена. И правда: как же нам теперь быть и с коряками, и с радиацией, и со всем несметным множеством проблем? В каком порядке их поставить и расставить? А в каком порядке их решать?

Мало получить право на слово, надо еще иметь что сказать. Как никогда, возросла опасность тавтологии, говорящие и пишущие один за другим вязнут в болоте общих мест. Слово Жванецкого сохраняет цепкость, конкретность и неожиданность. «Огнем нежданных эпиграмм» — вспоминается вдруг. Эпиграмма ведь бывает не только стихотворная, но и прозаическая. Впрочем, феномен Жванецкого сложился где-то на самой границе между прозой и стихом. Многие его эпиграмм-

матические выстрелы прямо напрашиваются на стиховую запись. Ну, например:

Страна вечнозеленых помидоров...

Чем не монотих пятистопного ямба?

И, как в поэзии, у него очень важны паузы между фразами-стихами. Те самые, что так быстро он проскакивает в своем авторском чтении. Те самые, где мы еще долго будем останавливаться мыслью.

Мы все должны учиться писать у Михаила Жванецкого. То есть делать что-то на него непохожее, совсем новое и свое. Надо как-то исхитриться, чтобы успеть вставить словечко в его скачущую стремительную речь.

Остаются еще промежутки между фразами, остается надежда на то, что не все потеряно.

1990

АЙГИ ГЕННАДИЙ НИКОЛАЕВИЧ (р. 1934)

СВОБОДА СЛОВА

В позапрошлом году мы говорили с Геннадием Айги по телефону. Я признался, что собираюсь написать о нем статью и что бóльшая ее часть уже готова — придумано название.

— Какое? — спросил Айги.

— «Свобода слова».

— Так зачем еще что-то писать? — рассмеялся он.

И действительно, зачем? — грустно так подумалось. Пишешь что-то, пишешь, а за спиной какой-то бес издевательски нашептывает: *non persuadebis etiamsi persuaseris*. Дескать, не убедишь, хотя и будешь убеждать. Да и вообще: где, когда, кто и кому сумел передать свое отношение к поэзии? Скажем, в тридцатые годы были немногие, понимавшие язык Пастернака и Мандельштама, что называется, без переводчика, без разъяснений. И не могли они понимание свое передавать глухой массе — как ни старались бы и ни изощрялись в аргументах. А когда общенародный язык в своем развитии догнал поэтические «подсистемы» Пастернака и Мандельштама — открылась возможность нормального их восприятия, и многочисленные нудноватые книжки и статейки здесь, конечно, ни при чем.

Если вы эту тишину в себя вобрали — можете считать, что в мир Айги вошли. Если ж нет — отложите стихи до следующего раза, подождите прихода тишины. Она, в общем, существует и независимо от поэзии, но стихи помогают это редчайшее ощущение уловить, укрепить. Чем больше будет тишины в душах, тем меньше выплеснется наружу зла и жестокости. И если кто-то сейчас способен не только констатировать и комментировать неблагополучие, но и наметить какой-то неложный выход из социального маразма, — то что-то дельное, уверен, он придумает тогда, когда после всех шумных споров побудет наедине с миром.

О тишине русская поэзия мечтала с давних пор. «Затихла тише тишина» — заклинал Державин, тройным повтором улавливая ее в словесную сеть. Ночью, во время бессоницы, слушал ее Пушкин. «Лучшее из всего, что слышал» — говорил о ней Пастернак. Не побоюсь сказать, что именно Геннадий Айги нашел такой стих и такое свободное от предметной тяжести слово, которые оказались равноценными тишине. Этим я вовсе не возвожу поэта на некий пьедестал, а лишь говорю о его единственном и неповторимом месте в отечественной поэзии.

Замечу сразу, что «эффект тишины» создается отнюдь не элементарно-безыскусными средствами, что первозданная ясность и прозрачность взгляда требует дерзкого отказа от множества речевых и стиховых условностей:

Лес — весь в пятнах крови — храм опустошенный.

(Как без птиц: без душ. Без-словье и без-звучие.)

И — у входа: вся — подобием:

Параскева-Пятница-рябина.

Здесь нет говорения, декламации. Стихи Айги не столько читаешь, сколько всматриваешься в них, как в картину. И даже неважно, как эту картину для себя истолковал — важна сама перемена настроения, вызволение из плена обыденности. И самые небольшие картинки, кратчайшие стихотворения — полноправные посланцы поэта. Каждое из них — и автопортрет, и портрет мира.

Айги пишет только свободным стихом, в каждой вещи он заново передает тот внутренний ритм, который им владеет. «Я не способен сделать что-либо, ког-

да нет этого внутреннего ритма. «Ритм-падаль», говорю я тогда о своей жизни, о себе в такие недели и месяцы», — сказал однажды поэт иностранному корреспонденту. Так что верлибр для него не вычур, а форма предельной естественности.

Это резко отличает Айги от тех нынешних стихотворцев, которые превратили верлибр не то в знамя, не то в товарный знак, а метрического стиха чураются как черт ладана. Не скажу о них дурного слова: пусть будут у свободного стиха последовательные энтузиасты, но у патентованных «верлибристов» так много солидно-монументальных деклараций, что иной раз думаешь:

не лучше ли
было
эту премудрость
переложить в строгих размерах
и зарифмовать
для удобства запоминания
и применения в житейском обиходе?

Стих Айги от дидактики свободен абсолютно, запоминанию и забалтыванию он сопротивляется. Здесь каждое ритмическое движение неповторимо и повторению не подлежит:

а
наконец приближаюсь там нет никого никогда не бывало
лишь серебро
давнего чувства — свободным теплом надо лбом и плечами

о
это легкое
поле — сиянием в небо

Что это? Да просто для поэта нет границы между звуками речи и звуками мироздания. Это он так из «а», из «о» извлекает богатство целой ноты. Прошу прощения за цитатный свой язык и пользуюсь случаем, чтобы сформулировать еще один аргумент в пользу верлибра: он дает свободу от вторичности, от чужого слова. Метрический стих, независимо от авторских намерений и даже от степени авторской начитанности, пробуждает слишком много побочных литературных ассоциаций. И пишущий ямбом поэт, желает он или не желает, на каждой стопе попадает в другие положенный след. Одни «традиционалисты» не подозрева-

ют, что говорят сплошными цитатами, другие сделали цитатность сознательным принципом. Люблю двусмысленное слово и вижу в нынешней стихии тотального пародирования необходимый способ развенчания лжи — не только литературной. Но у иных ироников процент чужого слова переваливает уже за девяносто. Не отравится ли сама поэзия, столь часто роясь в зараженном ложью словесном хламе? Нужен все-таки глоток чистого воздуха. Потому так спасителен свежий стих Айги, неизменно показывающий на счетчике вторичности и пародийности: 0,000000...

Насчет свободного стиха у нас до сих пор царит немало предрассудков. Многие полагают, что он завезен с Запада, хотя на самом деле оттуда в XVIII веке импортированы были ямб и хорей. Впрочем, даже не в этом суть, а в том, что верлибр считают каким-то усложнением классического стиха. Никто не прислушался к Тынянову, считавшему верлибр самой характерной и естественной формой стиха, а все остальное — как раз усложнением. Возвращение на родину стихов Айги, публикация прежде неизвестных верлибров Виктора Сосноры, думаю, побудят нас к пересмотру былых представлений. Что с того, что большинство стихотворцев держится канона? Судьбу поэзии решает не статистика.

...Боюсь не успеть сказать главное, поэтому я опускаю целый ряд фактов, понятий и имен, ставший традиционным в разговорах и писаниях об Айги: футуризм, авангард, Хлебников, Маяковский, Малевич, Р. Якобсон, Пастернак, Бодлер Малларме, премия французской академии, еще премии, переводы на иностранные языки... Лучше скажу о социальном значении его поэзии. Сам Айги никогда не клялся и не божился служить передовым идеалам, он всегда и везде увлеченно говорит о самодостаточности поэтического слова. Но так нередко получается, что именно «чистое искусство» умеет мужественно и по-новому взглянуть на самые болезненные стороны жизни. Одна из книг Айги, фрагменты которой вошли в «Здесь», называется «Тишина-предупреждение». Завершается она стихами о гибели Константина Богатырева, ставшей для поэта и личной потерей, и символом чудовищной жестокости нашего общественного бытия:

кровоточащие раны людские --
 сады их
 возделыватели — кастетомотыгами
 (Мозг — Держ
 Сиянье — Отечество)

В стихах этих, как и в поэме о Рауле Валленберге «Последний отъезд», автор оставляет нас один на один с трагедией — и это сильнее любых рассуждений и проповедей.

Ну, а каков же главный ключ к поэзии Айги? Я предложил бы такую расшифровку: в этом поэтическом мире отдельное слово есть метафора человека, личности, а стих есть метафора жизни, времени, истории. Любимый грамматический падеж Айги — именительный. Слова тянутся друг к другу, но не склоняются, не сгибаются при встрече:

была как лужайка страна
 мир — как лужайка
 там были березы-цветы
 и сердце-дитя

 и слушали-были: что чистота скажет Словом единым?

не прерываясь
 лучилось:

мир-чистота

И все тут проникнуто верой в то, что между человеком и человеком возможна такая же свободная связь, как между словом и словом.

1991

СОСНОРА ВИКТОР АЛЕКСАНДРОВИЧ (р. 1936)

МОНОЛОГ ТРАГИКА

Что такое история?

По прочтении книги Виктора Сосноры «Властители и судьбы» прежде всего задаешься таким вот наивным вопросом. Нелегко предложить хоть какой-нибудь ответ, дать хотя бы рабочую формулировку этого понятия — меж тем, как мы оперируем им легко и свобод-

но, требуем от всех и каждого неуклонного историзма, осуждаем «неисторичность» и т. д.

Заметьте: по странной прихоти языка историей одновременно именуется и наука, изучающая прошлое, и само это прошлое. Рискованное тождество, дающее большие возможности не только науку пригонять к предмету, но и предмет, когда надо, под концепцию или теорию слегка подогнать. «Тому в истории мы тьму примеров слышим...»

Не в силах дать собственного определения истории, решил я свериться со словарями, как с зеркалом представлений общепринятых. И вот де наиболее четкие дефиниции: «действительность в процессе развития» и «ход, последовательное развитие чего-л.» Ключевое слово — «развитие», оно-то и должно нам все разъяснить. Но опять-таки: а что такое развитие? Не поленился достать из шкафа другой том толкового словаря и прочел там: «Развитие — процесс перехода из одного состояния в другое, более совершенное». А дальше в словаре (недавно, замечу, изданном) согласно лексикографической традиции, следует конкретный пример словоупотребления: «Все оппортунистические предсказания опрокинуты ходом исторического развития. Киров. Ленинградские большевики между XVI и XVII съездами ВКП(б)». Перешла ли жизнь в более совершенное состояние к XVII съезду, закончившемуся в феврале 1934 года? И как оценить с точки зрения исторического развития первое декабря того же года?

Дело, конечно же, не в словарях: они говорят только то, что все мы говорим. Говорим привычно, не задумываясь, автоматически полагая, что поступательное движение, исторический прогресс даны на века и навсегда, что все трагические события — не более чем исключение в цепи непрерывных шагов вперед. Что греха таить: велик и сладок соблазн мышления по небезызвестному принципу: «Все к лучшему в этом лучшем из миров».

В последовательном споре с историческим бодрячеством развивается творчество поэта и прозаика, о котором у нас пойдет речь. Имя Виктора Сосноры впервые прозвучало — и довольно громко — в начале шестидесятых годов, когда его произведения, в особенности поэма по мотивам «Слова о полку Игореве», были энергично поддержаны Н. Асеевым и Д. Лихачевым

(в сборнике воспоминания об Асееве, вышедшем в 1980 году, помещена переписка поэта и ученого, где о ранних стихах Сосноры ведется интересный и темпераментный диалог). Дальнейший путь Сосноры — это, говоря обобщенно, путь в глубину русского слова. Поэт работал и работает на пределе творческой дерзости, он самый последовательный сегодня максималист словесного эксперимента. По сравнению с его причудливым корнесловием и импульсивно-раскрепощенным синтаксисом весьма умеренными выглядят и поиски других поэтов его поколения, и самые отчаянные устремления нынешних молодых стихотворцев. Соснора по сути дела единственный за последние лет тридцать поэт, позволивший себе неслыханную роскошь писать «в стол» стихи смелые не только по тематике, но и по поэтике, не боящийся быть понятым не сразу. Впрочем, читатели, уже сейчас его понимающие, есть, и их не так мало. Плохо только, что среди них нет редакторов и издателей, решающих вопрос о публикации. Право на сложность у нас почему-то признается только за поэтами прошлого. Читателя упорно лишают возможности и удовольствия потрудиться над разгадкой таинственных строк, сложенных их современником. Что ж, будем надеяться, что это не навсегда...

Вкус к российской истории, к остро-парадоксальному сближению сюжетов с нашим временем Виктор Соснора обнаружил в первых же своих стихотворных книгах, где в беспощадно-суровых, графически резких тонах предстали и поход Владимира Мономаха в 1111 году, и горестная битва на Каяле, и победная битва на Непрядве:

Только —
 вдовы,
 вдовы,
 сироты и боль.

Объясняя непривычную жестокость этих стихов, академик Д. Лихачев писал: «Киевская Русь Виктора Сосноры знает опыт нашей великой войны». Решительный отказ от умилительных стилизаций, широта трагического обобщения и в дальнейшем остались главными принципами «исторической поэтики» Сосноры. Не считаясь с хронологическими барьерами и дистанциями, он может сравнить свое «трудновоспитуемое» по-

ный и обязательный!) будущему, а заодно и прошлое рекомендовалось изображать, не сгущая трагические краски: ведь оно в свете безудержного оптимизма тоже выглядит прелюдией к грядущим райским кушам. (Как тут не вспомнить недавней поры анекдот, пародирующий наши учебники истории: древнеримские рабы несут на демонстрации плакат — «Да здравствует феодализм — светлое будущее всего человечества!»)

История многогранна и многомерна, и для ее воссоздания нужны и бесстрастные летописцы, и голосистые эпика, и охочие до подробностей «жанристы», и — трагики. С последними в наш суровый век, как ни странно, в словесности нашей оказалось туговато. Когда-то академик Матвей Розанов написал статью о «мировой скорби» в русской поэзии, где говорил о том, что в каждую эпоху какой-то поэт должен взять на себя роль «скорбника». Лирика Сосноры свидетельствует, что эта вакансия сегодня не пуста, а степень опубликованности стихов поэта (вышедшие за двадцать лет семь его сборников включили лишь меньшую часть написанного) говорит о том, как нелегка работа трагика.

Зато с прозой у писателя как будто сдвинулись дела печатные. Книга исторической прозы, завершенная автором в 1968 году, наконец увидела свет. Как говорится, не прошло и двадцати лет... Книга не попала в дежурную обойму активно обсуждаемых произведений, некогда крамольных, а ныне разрешенных (хотя раритетом сделалась мгновенно по выходе стотысячного тиража). Думаю, это закономерно: сейчас через литературу прежде всего утоляется читательская жажда информации, которой так долго не хватало и которая многие годы сознательно от нас утаивалась. Нашему общественно-литературному сознанию не до оттенков авторских художественных концепций: оно пока усваивает и переваривает массу сложных, порою страшных фактов из недавнего прошлого нашей отчизны. Время их глубокого и самостоятельного осмысления — еще впереди. Книга же «Властители и судьбы» в первую очередь примечательна не информацией (хотя автор и вводит в обращение ряд новых фактов, связанных с государственными начинаниями Петра III), а авторскими невеселыми раздумьями, трагическими догадками, она отмечена очень индивидуальной печат-

льно-саркастической интонацией повествования.

Как вы, лично вы, относитесь к царствованию Елизаветы Петровны? Что за человек был, по-вашему, несчастнейший Иван Антонович, 1740 года рождения, российский император в 1740—1741 годах, низложенный и арестованный в возрасте одного года трех месяцев, через три года отправленный в Соловки, а затем с шестнадцати до двадцати четырех лет промаявшийся в Шлиссельбурге и убитый там же? А как вы думаете: был ли счастлив в своей долгой и многотрудной жизни Гаврила Романович Державин, удалась ли ему утопическая затея гармонического соединения в одном лице чиновника и поэта? Вот такие примерно вопросы адресует Соснора собеседнику, рассчитывая, что тот кое-что знает об этих сюжетах российской истории и — главное — успел над ними поразмышлять, выработать какие-то свои «за» и «против».

Ведь в чем, собственно, заключается причастность наша к историческому прошлому? В том, что каждый из нас может сметь свое суждение иметь о любом из деятелей этого прошлого. Суждение частное, искреннее, индивидуальное, открытое для спора и постоянно проверяемое фактами. Долгие годы нам, к сожалению, предлагали не факты, не «информацию к размышлению», а готовые итоги чьих-то неглубоких размышлений о «классовой сущности», «противоречиях» и прочих всяких там «несмотря на» да «с другой стороны». Так что мы и сами уже порой не реальных сведений ищем, а авторитетной подсказки: «хорош» или «плох» тот или иной деятель. Но к истории-то по-настоящему мы прикасаемся только тогда, когда берем на себя личную ответственность решить для себя: что мне близко и что мне чуждо в Петре I или в Екатерине II — и соответственно в Ленине или там в Хрущеве.

Виктор Соснора не декларативно призывает к такой гражданской самостоятельности мысли, а показывает конкретный личный пример. По прочтении повести «Спасительница отечества» нам ясно, что автор относится к героине однозначно-осуждающе. Но вместе с тем ясно, за что он ее осуждает. За тщательное лицемерие ее «Записок», где с явной целью перехитрить будущего читателя возводится разнообразная напраслина на Петра III. За театральность ее слов и холодную, рассчитанную жесткость дел. За многие тысячи

«виселиц в калмыцких, башкирских, киргизских степях». Автор повести, не повторяя набивших оскомину разговоров о положении народных масс, в конечном счете оценивает каждого правителя мерой пролитой народной крови. Увы, для России это неизбежный «общий знаменатель». Поэтому писателю даже не нужна такая легкая добыча, как «амурные» дела императрицы: «Никто, в конце концов, не имеет никакого морального права ни исследовать эту вереницу любовников, ни осуждать ни их, ни ее». Действительно, в альковы заглядывать недостойно — ни с горящими от любопытства глазами, ни с ханжески-брезгливой гримасой. Но автора здесь сразу же другое занимает:

«Были ли вообще это «амурные дела»?

Это были — контракты.

Она была нужна им.

Они были нужны ей.

Она им — по причинам продвижения по службе.

Они ей — по причинам ее бессемейности, императорского одиночества, духовной пустоты и бессилия».

Иначе говоря, не пикантные подробности здесь важны, а общие для всего облика и всей деятельности императрицы раздвоение видимости и сути. Не избыточный любовный темперамент ставится Екатерине в вину, а всепроникающая лживость.

Вы находите позицию автора чересчур категоричной, придерживаетесь другого мнения о «спасительнице отечества»? Пожалуйста, спорьте, приводите свои аргументы, поднимайте первоисточники, добывайте оттуда не упомянутые Соснорой факты. Повесть ведь написана не столько для того, чтобы навязать читателю авторскую точку зрения, сколько для того, чтобы читатель выработал свою собственную. Но именно свою и именно точку зрения, а не воспоминания об учебнике для четвертого класса и не расхожие мнения насчет того, что в наше время критиковать царей «не модно». Есть ведь, что греха таить, даже среди ученых-историков такое поветрие: дескать, раньше мы самодержавие «переругали», теперь давайте о нем поласковее говорить — как-никак укрепляли Романовы наше государство. Не думаю, однако, что такая уступчивость и переменчивость пришлись бы по душе, скажем, Александру Сергеевичу Пушкину, писавшему о Екатерине: «...со временем история оценит влияние

ее царствования на нравы, откроет жестокую деятельность ее деспотизма под личиной кротости и терпимости, народ, угнетенный наместниками, казну, расхищенную любовниками, покажет важные ошибки ее политической экономии, ничтожность в законодательстве, отвратительное фиглярство в сношениях с философами ее столетия — и тогда голос обольщенного Вольтера не избавит ее славной памяти от проклятия России».

Русская литература всегда предъявляла тиранам счет крупный и беспощадный, не верила их крокодиловым слезам и не желала входить в демагогические выкладки якобы смягчающих обстоятельств. Едва ли эта смелая трагическая традиция нуждается в пересмотре.

Екатерина II выступает отнюдь не эпизодической героиней и в повести «Две маски». Впрочем, прежде, чем говорить о роли императрицы в сюжете повести, надо сказать о концептуальном способе построения самой вещи. Соснора обратился к событиям, которые уже описывались в литературе, а именно — в романе Г. Данилевского «Мирович» (1875). Неплохой роман, вполне читаемый и сегодня. Данилевский словно следовал тем рекомендациям, которые были выработаны для исторических романистов в тридцатые годы нашего столетия. Он тщательно избегает предвзятости, подчеркнуто объективен по отношению к Василию Мировичу: с одной стороны тот — авантюрист, честолюбец, картежник и гуляка, с другой стороны — довольно симпатичный и образованный молодой офицер. Как говорится, в характере героя отразились противоречия эпохи. А чтобы читатель на одной истории Мировича слишком не сосредотачивался, — автор дает, что называется, широкую панораму: в романе появляются и Ломоносов, и Фонвизин. Казнь Мировича наблюдают молодые Новиков и Державин, причем Державин, как и положено будущему царедворцу, бездумно верит в слух о запоздавшем помиловании, а Новиков, как и надлежит будущему прогрессисту, в справедливости этого слуха сомневается.

Но не поспешил ли Григорий Петрович Данилевский с «синтезом» в рассмотрении вопроса, по которому «тезис и антитезис» еще не были достаточно отчетливо высказаны? К этому, первому этапу осмысления

событий и вернулся автор «Двух масок». Он внятно и последовательно изложил версию «Смерть сумасшедшего и казнь авантюриста», а потом предложил другой взгляд и на Иоанна Антоновича, и на Мировича — «Смерть узника и казнь поэта». Второй путь вывел Соснору на смелую догадку: безрассудный поступок Мировича был по сути дела спровоцирован Екатериной, ей подобная акция как никому была на руку и позволила «ликвидировать» заточенного в темнице царевича — опасного конкурента в возможном споре о правах на престол. В свете такой версии по-новому выглядят многие факты: и внезапное исчезновение общника Мировича — Ушакова, и крупное вознаграждение тюремщикам-убийцам Власьеву и Чекину, и скоропалительное следствие, и еще более скоропалительная казнь «возмутителя» — концы в воду...

Сюжет выстроился стройный и внутренне логичный. Но было ли так на самом деле? Фактически это непроверяемо — как и многие другие события, известные нам только в качестве версий (скажем, убийство царевича Дмитрия по приказу Годунова). Важно, что **могло быть**. А насколько могло — решайте, сопоставляя обе версии «Двух масок», перечитывая попутно Данилевского, перечитывая и осмысливая всю нашу российскую историю, увы, не скупую на тайные коварные убийства. Соснора избегает каких-либо аллюзий, параллелей между веками, просто он рассчитывает на читателя думающего и равнодушного.

Есть две малопродуктивных крайности в подходе к прошлому. Одна — механическое перенесение в него конфликтов и страстей нашего времени, когда творческое сопоставление подменяется ничем не проясняющим отождествлением «века нынешнего» и «века минувшего». Другая крайность — чересчур дистанционный, созерцательный взгляд, когда люди прошлого видятся игрушечными фигурками, а их личная человеческая боль не ощущается ни автором, ни читателями. Сосноре в равной мере чужды обе названные тенденции (хотя каждая из них, заметим, имеет сегодня прочную опору в читательском сознании и способствует скорому успеху). Он ищет контакта со своими героями прежде всего через живую боль.

Особенно это ощущается в повести «Державин до Державина». Почему она так называется? Да потому,

что автору особенно близок и дорог не преуспевающий министр и признанный поэт, а униженный и многотрадальный солдат, еще не удостоенный первого офицерского чина, сжегший на карантинной заставе по пути к Петербургу все свои сочинения. «Хороши ли они были или дурны, того теперь сказать не можно. Но из близких его приятелей кто читал, весьма хвалили». Это сдержанный тон державинских «Записок», изложенных в третьем лице. Автор же повести, проникая сквозь этот мужественно-обезболивающий тон, выходит на весьма горькие раздумья и даже спорит с одним весьма авторитетным, но чересчур буквально порою понимаемым афоризмом, говоря: «Рукописи — превосходно горят, ибо это, в конечном счете, всего-навсего бумага». Для него, автора повести, погибшие державинские произведения — не просто утраченные тексты, а знак того трагизма, который неизбежно сопровождает всякое истинное творчество да и жизнь культуры в целом: от пожара Александрийской библиотеки до уничтоженных стихов Мандельштама.

В последнее время критики много размышляют о трудных судьбах трудных книг, и поводов для таких разговоров предостаточно. Вот, к примеру, А. Марченко в статье «Незавтрашние зигзаги» («Литературное обозрение», 1987, № 7) констатирует, что «почти двадцать лет пролежала проза Сосноры под спудом», хотя, по мнению критика, в ней примерно столько же «свободомыслия» и «лирической дерзости», сколько в благополучно проскочивших шлагбаум в шестидесятые годы исторических импровизациях Вознесенского.

Но не уподобляемся ли мы, ведя подобные разговоры, римским зрителям, хладнокровно вззирающим на гибельные бои гладиаторов, в роли которых в данном случае оказываются авторы «рискованных» произведений? Было бы интересно узнать мнение такого серьезного критика, как А. Марченко, не только о «проходимости» свободомыслия в разные времена, но и о главной сути упоминаемых произведений. Дело в том, что эмоционально-поэтические концепции истории у Вознесенского и Сосноры просто-таки диаметрально противоположны. Вознесенский — просветитель, утопист, неизменно убежденный: «Даже если — как исключение — вас растаптывает толпа, в человеческом назначении девяносто процентов добра». Соснора — скеп-

тик, антиутопист, склонный в растаптывающей мысли-теля или художника толпе видеть скорее правило, чем исключение. Вспомним хотя бы гиперболически-заостренные строки из его вариации на тему «Баллады Редингской тюрьмы»: «Не государство и не век, не полицейский идеал, а каждый честный человек Уайльдов убивал. Кто мало-мальски, но маляр, читал художнику мораль». Кто прав из двух поэтов — решать не теперь. Но смазывать разницу их позиций не стоит.

Трагическая доминанта прозы Сосноры отчетливо читается и в очень ранней его вещи — «Где, Медея, твой дом?», выполняющей во «Властителях и судьях» роль философского эпилога. Вольно обращаясь с мифологией, автор разворачивает историю Язона и Медеи в горькую антиутопию, в притчу об изначальной обреченности подвигов и деяний, вдохновленных властолюбием. К безнадежному финалу приходит Язон, стремившийся к одной цели — повелевать. Впрочем, авторский сарказм распространяется и на верховного владыку Олимпа: «Худо Зевсу. Повелевать — этот род деятельности не приносит плодов, если повелевать без определенной цели. А цели-то Зевс и не мог определить».

Так что же? Бесцелен и бессмыслен весь миропорядок? Есть в повести один персонаж, не вмещающийся в такую трактовку. Это самочинно введенный автором в традиционный сюжет Скиф — бывший царь Скифии, добровольно отказавшийся от власти и сопряженной с нею жестокости. Он опекает Медею, помогает в труднейшие минуты аргонавтам, а потом таинственно исчезает куда-то. По-видимому туда, где кто-то нуждается в поддержке. Ибо самоотверженность и самопожертвование — вечны и неоспоримы. Так трагический настрой повести смыкается с идеей мужественно-стоицизма.

История как трагедия... Такой тип художественного мышления не всякому по вкусу. И все же он необходим в общедуховном процессе обретения правды. Как художественная концепция, которая жестко противопоставляет бездумности и равнодушию. Как художественная гипотеза, которая сама страстно жаждет быть опровергнутой. Трагичны ли весь путь человечества, вся история нашей планеты — это ведь постоянно открытый вопрос. Вопрос вопросов.

БИТОВ АНДРЕЙ ГЕОРГИЕВИЧ (р. 1937)

ТАЙНАЯ СВОБОДА

Читатель «Пушкинского дома» поначалу может себя почувствовать участником литературной викторины. Пролог здесь называется «Что делать?», затем следуют разделы «Отцы и дети», «Герой нашего времени», «Бедный всадник» («Медный всадник», помноженный на «Бедных людей»). Десятка три эпиграфов — от Баратынского до Федора Сологуба. Это только открытые, откровенные отсылки к классике, а сколько еще неоговоренных! Ведь главного героя, молодого филолога Одоевцева зовут Львом Николаевичем не просто так — в честь князя Мышкина. А имя его ветреной возлюбленной Фаины (с виду особы довольно прозаичной) тянет за собою длинный блоковский шлейф: и лирический цикл «Фаина», и пьеса «Песня судьбы». Реминисценции на каждом шагу. Цитата на цитате сидит и цитатой погоняет...

Не слишком ли много литературы? Для жизни-то останется место?

Останется. Более того — расширится пространство жизни обыденной, сиюминутной, отчетливее проступят в нашей современности те ее черты, о которых писали русские классики. Да, да, о ней они тоже писали; благодаря чему и подтвердили свою высшую квалификацию. «В мой жестокий век...» Это еще надо разобраться, какой век жестокий. В каком столетии умные, честные и талантливые люди вдруг оказались «лишними», а инициативу захватили «глуповцы». Когда горе от ума стало неизбежной ситуацией. Когда тургеневские девушки и чеховские невесты испили свою горькую чашу до дна. Когда так повсюду закружились «бесы разны», что пути стало не видно. Классики писали о нас — и в глобальном, главном, и даже в частностях. Хоть вспомнить, к примеру, классика «коллективного» — Козьму Пруткова: ну, где в девятнадцатом веке вы укажете хотя бы одного ответственного работника-графомана с «централизованным» идейно-поэтическим мышлением?

Классика для нас — эталон правды, общая для всех святыня. Чьим именем можем мы, не кривя душой, по-

клясться друг перед другом? Именем Пушкина в первую очередь. Потому-то автор романа безо всяких туманностей сразу поясняет смысл заглавия: Пушкинский дом — вся Россия. Да, идут годы, меняется язык, переименовываются улицы и города, потом им возвращают старые названия — и все это время мы живем в стране имени Пушкина.

Итак, герой романа — филолог, пушкинист, потомственный интеллигент с довольно типичной родословной: репрессированный дед, отрекшийся от него, то есть от своего отца, отец... Нелегкое наследство — сомнения, муки совести, непосильные вопросы. Плюс к тому — вечные и неизбежные ошибки молодости, мучительные романы с любимой, но вероломной Фаиной, с преданной, но не любимой Альбиной. Под стать всему этому и Лёвины духовно-профессиональные свершения: все какие-то задумки, заявки, недоказанные (да и, пожалуй, недоказуемые) гипотезы — выйдет ли из всего этого какой-нибудь толк? Как быть автору с таким вот героем, нескладным, путаным, ненадежным? Героем, единственное бесспорное и очевидное качество которого — жизненная достоверность.

Тут было два готовых пути. Один — умилиться Лёвиной интеллигентностью, залюбоваться семейным альбомом Одоевцевых и выдать герою авторскую индульгенцию за самую его причастность к высоким материям и к бесконечным поискам смысла жизни. Другой типовой взгляд — снисходительная издевка над интеллигентской беспомощностью и бесхарактерностью, житейской непрактичностью и органической неспособностью к хамству — даже в тех ситуациях, когда такового, что называется, жизнь требует.

Собственно, две такие заданные «концепции» российского интеллигента имеют у нас хождение не только в литературе, но и в жизни самой. Причем преклонение и презрение каким-то непостижимым образом могут соединяться. Вот и постоянный спутник Одоевцева, его друг-враг со школьных лет Митишатьев — он то пресмыкается перед Лёвой, то высокомерно его третирует, то словно пытается набраться Лёвиной душевной утонченности, то эту же утонченность норовит осмеять. Характерная ситуация, не правда ли? У нас с самим понятием интеллигентности обращаются, как

с языческим божком; то молятся на него, то бросают, как ненужную вещь.

А что же автор? Он своего героя не возвышает и не принижает. Лёва для него **нормальный** человек, не лучше других и не хуже. Если автор иронизирует над героем, то лишь в тех случаях, когда иронический тон единственно возможен. Если пристально всматривается в его причуды и странности, то потому лишь, что эти странности и причуды общеинтересны, ведомы каждому из нас. Может быть, в этом и главная соль романа «Пушкинский дом» — в таком вот **на равных** разговоре автора с героем. Не осуждать, не прощать, а понимать человека. Это нелегко — даже по отношению к человеку вымышленному, сотворенному авторской же фантазией.

Здесь, однако, возможен упрек в объективизме, в отсутствии четкой авторской позиции. Но таковая все же в романе имеется и наиболее ясно выражена в сцене, когда Лёва, выйдя вместе с неотступным Митишатьевым после пирушки на ленинградские улицы, пытается оседлать того самого льва, на коем во время рокового наводнения сидел пушкинский Евгений. Вынесем за скобки пародийно-фарсовый оттенок эпизода — символ перед нами вполне серьезный. Так под пушкинским знаком видится Битову российский интеллигент нашего века — «бедный всадник». Мы ведь не спрашиваем, «положителен» ли Евгений из «Медного всадника», надо ли брать с него пример, не надо ли его осудить. Мы видим в его судьбе большую общую беду — и этого довольно. Так почему же нам не исполниться пушкинской широты и великодушия, осмысляя нелегкую участь интеллигенции в масштабе всего нашего века? Не о том ли говорит нам судьба Модеста Платоновича Одоевцева, в цвете лет оторванного от любимого дела и отнюдь не осчастливленного «поздним реабилитансом», «дяди Диккенса», который «воевал во всех войнах, а в остальное время, за небольшими промежутками, — сидел»? Не заслужил ли российский интеллигент в этих безжалостных испытаниях право именоваться **простым человеком** и оцениваться **наравне** со всеми униженными и оскорбленными мира сего? И не достоин ли скромный филолог, ищущий в пушкинских текстах новые, не замеченные прежде кристаллы разума и добра, — не достоин ли он такого

же нормального к себе отношения, как почитаемые нами мудрые деревенские старухи и вызывающие общее сочувствие их перебравшиеся в город сыновья?

Немного запрашивает автор для своего героя. Особенно если учесть, что с такой же спокойной непредвзятостью рисует он и Лёвиного антипода, такого ярко выраженного антиинтеллигента — Митишатъева. Малосимпатичный этот субъект показан без карикатурных красок, с глубоким проникновением в мотивы его поведения. Митишатъеву время от времени сопутствует запах серы, но этот дьявольский знак, пожалуй, дан в пародийно-ироническом плане: Лёвин приятель не Мефистофель, конечно, а так, довольно мелкий бес.

Митишатъевы с давних пор мельтешат возле отечественной словесности и культуры. Они цепко держатся за высокие фразы, но внутренне, душевно они непреодолимо далеки от проповедуемых идеалов, сумрачны, злы, подозрительны. Они дружно ненавидят всякую незаурядность и неутомимы в изобретении оскорбительных ярлыков. Впрочем, их любовь не менее тягостна, чем ненависть. Если они кого-то хвалят и поднимают на щит, то уж будьте уверены: это наверняка направлено **против** кого-то другого. Чувствуя собственную несостоятельность, они всегда нуждаются в привлечении истинных авторитетов и имен. Подобно тому, как Петр Верховенский у Достоевского настойчиво «обрабатывал» Ставрогина, так Митишатъев жаждет, чтобы к нему духовно присоединился Лёва.

А к чему присоединяться-то? За душой у Митишатъева ни концепций, ни проектов. Единственная его пламенная страсть — повышенный интерес к анкетным данным, к национальному происхождению всех и каждого. На этот счет он и просвещает наивного Лёву, который ввиду своей фамильной рафинированной деликатности всегда был совершенно равнодушен к подобной проблематике. Спорить ли с Митишатъевым? Да это было бы довольно нелепо: «анкетный» подход к литературным ценностям едва ли нуждается в научном опровержении. У русской музыки никогда не было отдела кадров, подлинная русская культура строилась на иных основаниях. Но Митишатъевым руководит не стремление к истине, а какое-то выматывающее болезненное чувство. Недуг, которого причину давно

бы отыскать пора... А причина куда как проста — ощущение своей (заметим: именно своей, индивидуальной) неполноценности. Человек, причастный к культуре в силу своего таланта, ума, душевного склада, не нуждается ни в каких дополнительных подпорках. А тот, кто своего места в культуре найти не смог, у кого житейской энергии оказалось больше, чем таланта и позитивных идей, — тот иной раз не прочь всю картину культуры переделать, чтобы все-таки себя там нарисовать. Ну, и понятно, митишатьевы на этой почве легко соединяются, в отличие от интеллигентов-индивидуалов они, что называется, ходят стаями.

Выделив Митишатьева из стаи, сведя его один на один с Одоевцевым, автор романа наглядно показал изначальную бессмысленность активности своего «антигероя». Ибо нигде не взять Митишатьеву того, чем при всех своих недостатках и при всей своей инфантильности наделен Лёва, — внутренней свободы. Именно эта свобода и есть вещество интеллигентности. А происхождение Одоевцева тут ни при чем. Внутренняя свобода наследуется не по прямой: не досталось же ее Лёвиному отцу. Как говорили в старину: дух веет, где хочет. И осеняет этот дух свободы людей самых разных, не спрашивая, из города ты или из деревни, кто твои родители и все такое.

Автор романа не проповедует свободу — он живет ею. Битовская неповторимая интонация, гибкая и остроумная фраза устремлены к самой сути характеров и ситуаций, но нормативности и заданности в романе нет нигде. Вот как, к примеру, рисует автор один из многочисленных пустоватых «интеллектуальных» разговоров, традиционный треп, которым все мы время от времени грешим: «Как странно они говорили! Словно раздав всем поровну ровненькие дощечки и обмениваясь ими, одинаковыми. Словно это было такое детское домино: на одной половинке груша, на другой яблоко, и яблоко подставлялось к груше. Митишатьев дуплился, мечтая сделать «рыбу»; Лёва ехал «мимо». Пластинчатая эта дорожка ловко изгибалась, выделявая коленца, и все не обрываясь. Беседа ровненько бежала по шатким этим мосткам. Это было такое детсадовское домино, но какие жуткие картинки повторялись в небольшом количестве на этих досочках-матричках для узнавания!.. Вместо яблока и груши — милиционер и

голая баба». Авторская ироничность не уедает и не обижает нас — она раскрепощает, без усилия отбивает охоту к «детсадовским» разговорам, к «доминошным» штампам мышления.

Битов не боится высказывать мысли новые, непривычные для слуха. Ему чужды всяческие штампы — в том числе и либеральные. Свободный автор пишет о свободном герое для свободного читателя: «Мы воспитались в этом романе — мы усвоили, что лично для нас самое большое зло — это жить в готовом и объясненном мире». Действительно, окончательное «верное» и принудительное объяснение мира неизбежно ведет к несвободе и подавлению личности.

У романа «Пушкинский дом» нелегкая судьба. Но жалостливый тон был бы в данном случае неуместен. Роман был событием, когда являлся нам в крайне усеченном виде цикла новелл, стал он событием и в новомировской публикации 1987 года: ничто здесь не устарело и не проржавело. Самостоятельность, независимость авторской мысли — самое надежное средство от коррозии.

В финале «Пушкинского дома» «цитируются» очень важные размышления Модеста Платоновича Одоевцева о пушкинском понимании свободы. Одоевцев-дед прав: т а й н а я свобода у Пушкина (а потом и у Блока в стихотворении «Пушкинскому дому») — это не тайные намеки, не кукиш в кармане, а внутренняя раскрепощенность личности: «Ведь не «дорога свободы», а дорога — свободна!.. Дорогою свободной — иди! Иди — один! Иди той дорогой, которая всегда свободна, — иди свободной дорогой. Я так понимаю, и Блок то же имел в виду, и Пушкин...»

Импульсивная мысль героя здесь полемически заострена, направлена прямоком в душу каждого читателя. И мы, обитатели бессмертного Пушкинского дома, сходимся в одном: только тогда общество идет «дорогой свободы», когда каждый человек в нем шагает «свободной дорогой».

МОРИЦ ЮННА ПЕТРОВНА (р. 1937)

ГОЛОС

...А сейчас, если говорить откровенно, время у нас непоэтическое. Понимаю, что подобное высказывание звучит почти неприлично: и поэзия может обидеться, и время. И тем не менее сегодняшнему дню как-то не до стихов. Читатель страшно занят: не только он сам пребывает в постоянной очереди за книжными и журнальными новинками, но и новинки занимают очередь к читателю. В числе же первоочередников — романы, воспоминания, публицистика, документы, письма — все что угодно, только не стихи.

Оно, конечно, читатель сделал исключение для «Реквиема», для поэмы «По праву памяти», но прежде всего ценя в этих вещах «прозы пристальной крупницы», сопереживая трагическому опыту авторов, воспринимая их произведения как достовернейшие свидетельства о жизни, а уж созерцание стиховых оттенков оставляя на потом. «На потом» откладываются и Гумилев, и Ходасевич: убедились мы, что они, слава богу, разрешены, «залитованы», — и скорее опять к Гроссману с Платоновым.

Что ж о поэтах-современниках — то им сейчас с немалым трудом приходится доказывать саму оправданность и нужность стихотворной речи. Скажем, Евгению Евтушенко куда прочнее удастся овладеть читательским вниманием при помощи прозаической публицистики, чем на путях поэтического переложения тех же самых злободневных тезисов. На самый задний план отодвинулись любовная лирика и медитации на вечные темы. Для журналов куда более желанными стали стихотворные рассказы об арестах и лагерях, раскулачиваниях и расстрелах. Наилучшим пропуском для публикации стало не само поэтическое слово, а трудная судьба автора. Иные стихотворцы даже принялись выстраивать себе судьбу задним числом, сопровождая «острые» опусы эффектными датировками из сталинской или «застойной» эпохи и не очень задаваясь вопросом, насколько их творения весомы сами по себе, без хронологических подпорок. Как бы то ни было, и в самой поэзии нынешнему дню всего интерес-

нее — проза. Качество поэтического голоса стало аспектом второстепенным.

Такое не раз бывало и прежде, причем не только в суровые времена, но и в ситуациях общественного подъема. Скажем, в шестидесятые годы прошлого века чуть ли не самым пылким певцом гласности был безголосый и впоследствии забытый Михаил Павлович Розенгейм. Вспомним, как не ко времени пришлось тогда фетовские шепот и робкое дыханье, как спор о Шекспире и сапогах ощутимо склонялся в пользу сапог. Да и в наши шестидесятые поэзии нередко приходилось доказывать свое право на существование в диспутах о физиках и лириках, о том, нужна ли в космосе ветка сирени. Непозэтические времена бывают для поэзии трудным, но необходимым испытанием, толчком к грядущему обновлению.

И все-таки иной раз задумаешься: вполне ли болезненно для нашей духовной жизни это — будем надеяться, временное, безразличие читателей и критики к поэтическим красотам, к музыкальности и живописности стихотворного слова? Ведь если общество совсем не будет контролировать качество стихов, то планка требовательности может опуститься до самого низа:

- Перестройка —
 Адская работа,
 Гласность —
 Всенародной правды
 Всплеск.
 О грядущем
 Проявил заботу
 Наш,
 Двадцать седьмой,
 Партийный
 Съезд.

(В. Фирсов)

Это четверостишие, тщательно распиленное хозяйственным автором на одиннадцать строк, — из «Монолог поэта», украсившего в день открытия партийной конференции первую полосу «Советской России». Полагаю, что читателю не нужно объяснять, насколько процитированные стихи полезны делу перестройки и гласности, насколько они близки к нашей реальной жизни.

Пример, конечно, весьма далекий от непосредственной темы нашей статьи, но отнюдь не случайный. Хочется на нем прояснить простое, но необходимое положение: для того, чтобы слышать, когда сочинитель пускает «петуха», когда он «не тянет», надо иметь четкие представления о подлинных поэтических голосах.

С этого и начнем разговор о Юнне Мориц, чье творчество в первую очередь интересно именно богатством и своеобразием авторского голоса. Давно расслышанного читателями-стихолобами, но, как ни странно, довольно редко анализируемого критикой. Тут, кстати, парадоксальная закономерность: нынешним критикам поэзии как-то сподручнее толковать про стихотворцев безголосых, тех, что охотно уступают право изречь от их имени что угодно и готовы ко всему: хоть тенором назовут, хоть басом — нет претензий. А у голоса настоящего своя, так сказать, тесситура, на нее настроить критико-аналитический инструмент бывает непросто.

К тому же сама поэтесса страсть как любит уколоть критика — не конкретного какого-то, а критика вообще: «А рецензент с повадкой резидента Дорасшифрует за тебя, доскажет. А также за тебя доразовьет...» Или с меньшим сарказмом: «У критика — душа поэта. А у поэта — ничего». Кому же захочется наткнуться на острие такой иронии, примерять к себе клеймо «резидента»?

Но ирония иронией, а три книги Юнны Мориц: «Избранное» (1982), «Синий огонь» (1985) и «На этом берегу высоком» (1987) так настойчиво требуют разбора и характеристики, что высказывания их автора о возможностях критики как таковой мы позволим себе оставить без внимания — как факт чисто психологический, но не эстетический.

Что же отличает голос Юнны Мориц от других поэтических голосов? Что составляет ядро ее и только ее художественного мира?

Это пафос активно творимой гармонии. В то время как абсолютное большинство современных поэтов предел своих дерзаний видит в том, чтобы «уловить», «отразить», «передать», Юнна Мориц упорно считает поэзию соперницей «зримого мира», силой не отражающей, способной не только следовать за жизнью, но и опережать ее.

Я цветок назвала — и цветок заалел,
 Венчик вспыхнул, и брызжет пыльца.
 Птицу я назвала — голос птицы запел.
 Птенчик выпорхнул в свет из яйца.

В то время как большинство слагающих стихи мечтают сказать при их помощи правду, Юнна Мориц считает правдивость всего-навсего необходимым и естественным условием подлинной поэзии. Более того — она рискует утверждать, что искусству доступно и нечто (страшно даже сказать!) большее, чем правда:

Как дико слышать
 клятвы, заверенья,
 что, мол, стихи такого-то —
 не ложь!
 Как будто всех других стихотворенья
 изголодались да изоврались
 сплошь!
 Подумать только —
 чем нашли хвалиться?
 Спокон веков считалось, что поэт
 своей приходит правдой поделиться,
 а лишней правды
 у поэта нет!
 А если чересчур свою правдивость
 он выставляет
 людям напоказ,
 тогда с трудом запрятанная лживость
 и есть его волнующий рассказ.

В то время как самые разные по почерку коллеги поэтессы склоняются в почтительном поклоне перед «реальной жизнью», как бы извиняясь перед нею за невещественность результатов своего труда, — Юнна Мориц ни за что не станет прибедняться и никогда не устанет повторять: «Не бывает напрасным прекрасное».

В то время как уединенность, индивидуализм почитаются самыми страшными грехами и каждый поэт обязан предъявить те или иные «корни», откопав их в родной деревне или в родном городе, в семье или в дружеском кругу, в культуре или в истории — где угодно, лишь бы не заметили, что ты один, — Юнна Мориц может поставить своей целью

Одиночества картину
 До шедевра довести!

В то время как многие сегодняшние поэты чрезвычайно гордятся самой позицией, занятой ими в нынешних идейных схватках, полагая, что правильный нравственный выбор уже обеспечивает достоинство стихов, — Юнна Мориц привлекает читателя в волшебный мир, гордо возвышенный над сиюминутными и суетными реалиями:

И вам отворилась жила —
ни доброго там, ни злого,
ни права там нет, ни лева,
но слово равно судьбе!

Такой вот поэтический характер — резкий, определенный, неуступчивый, не сулящий читателю легкого и удобного контакта. В этом поэтическом мире не удастся приятно расслабиться — тебя все время тянут вперед и выше. А это не всякому по душе, поскольку не всякая душа привычна к непрерывным нагрузкам. И вот уже мне слышится голос некоего обобщенного оппонента Юнны Мориц, неспешно и солидно изрекающего: «Все это, понимаете ли, слишком поэзия. А мне кажется, что настоящая поэзия — это когда не очень поэзия». И тут стихи Юнны Мориц, ее отважные эстетические декларации оказываются вовлеченными в давний и непрерывный спор. Ведь по-прежнему крепки убеждения многих людей (причем чаще литераторов-профессионалов, чем простосердечных любителей литературы), что поэзия лучше, когда она пожиже, что искусству надлежит быть не очень искусным. Ну что тут возразить? Лично для меня такие суждения стоят в одном ряду с представлениями о том, что крестьянин должен быть не слишком крестьянином, рабочий — не слишком рабочим, врач — не очень врачом, ученый — не очень ученым. К чему привела такая логика в широком социальном масштабе — мы хорошо знаем. Так вот и с поэтами, дорогие товарищи, то же самое. Не доводит до добра раскулачивание талантов в угоду поэтическим середнякам и беднякам.

У Юнны Мориц, впрочем, есть довольно горькие, но в то же время спокойно-аналитичные размышления о том, почему так часто отдается предпочтение поэзии «не очень», стихам жиденьким:

Когда поэзия вторична,
в ней все привычно, все прилично,

мотивчик льется, всем знакомый,
конец с концом свода отлично!

И много счастлив обыватель —
в нем пробуждается писатель:
когда поэзия вторична.
он как бы сам — ее создатель!

Он восклицает непорочно:
— Я написал бы так же точно!
Ведь эти мысли, эти чувства
сидят во мне давно и прочно!
Мое! Мое! Мой опыт личный!
Язык, настолько мне привычный!

...И эта правда роковая —
палач Поэзии первичной!

Я бы только немного прояснил здесь значение слова «обыватель». Наиболее активные недоброжелатели «первичной» поэзии, по моим наблюдениям, сосредоточены в окололитературной среде: это и стихотворцы, наделенные не очень щедрым даром, и балующиеся версификацией критики (надо признаться, что их опыты, как правило, бывают очень скованными, очень бедными и по части образности, и по части музыкальности). В читательской же среде «неорганизованной» бедными и почасту образности, и по части музыкальности). В читательской же среде «неорганизованной» немало встречается любителей «первичного» поэтического слова, готовых нырять в его смысловые глубины и ценящих поэзию не по принципу «Я написал бы так же точно», а по честному и естественному для нормального эстетического восприятия принципу «Я бы так не смог». Так и со стихами Мориц. Ее порой упрекали в «элитарности», а между тем подлинный отзвук и неподдельную приязнь стихи поэтессы нашли как раз не в «элитных» кругах, где с небрежной интонацией говорят о «Булате», «Андрее», «Юнне» и «Белле», а среди людей, совершенно далеких от окололитературной «кухни».

Долг поэзии — не в простой фиксации мыслей, пусть даже верных и житейски полезных. Немногого добивается поэт, когда он просто г о в о р и т. Голос у поэта — для другого. П о э т п о е т, как любит настойчиво подчеркивать Юнна Мориц («О жизни, о жизни — о чем же другом? — Поет до упаду поэт»), и рус-

ский язык, как видим, соглашается признать эти слова родственными. И еще поэт не говорит, а показывает. Два дела эти между тем неразделимы, о чем музыкальная живопись поэтессы постоянно свидетельствует:

Если проснуться — действительность видно сквозь иней,
Сквозь кристаллический синий осадок оконный.
Дождик осенний играет на лире на синей...

Прислушайтесь, как вздрогнули, встав рядом, слова «действительность видно», как запело грустно-протяжное «и» — и открылся вид какой-то необычный. И синий цвет потому доподлинно возник, что предсказан созвучным словом «осенний». Впрочем, остановимся: опять ведь достанется нам за «эстетизм». А жаль, говорили бы мы смелее о звуках и цветах — может быть, не господствовала бы тогда на поэтических страницах даже передовых наших журналов пусть прогрессивная и благородная, но — говорильня. Мастерство и виртуозность у нас всегда под подозрением (дескать, важно «что», а не «как»), и бескрасочная какофония вновь и вновь тщится жечь сердца людей. Но, даже когда читатель и доволен умеренной поэзией, не пылают ничьи сердца. Синий огонь искусства добывается не на прямых путях:

А это, голубчик, ведь надо уметь —
Не каждому бог дает!

И не только в искусстве — в жизни вообще всегда присутствует острейший конфликт между теми, кто умеет, и теми, кто не умеет. Это противоречие редко осознается во всей его важности. Только-только мы, кажется начали соображать, что наши большие беды — не от каких-то волшебных злодеев и организованных «вредителей», а главным образом — от бездарей и неумех. От людей, делающих не свое дело и занимающих чужое место: на политическом ли Олимпе, на поэтическом ли Парнасе. Несделанные дела, невыполненные обещания, нереальные планы, работа тяп-ляп — все это неиссякаемые источники новой и неизбежной лжи и несправедливости. И если поэт дерзает бороться за правду и бросает вызов обману, ему приходится действовать прежде всего силой своего голоса, примером реально осуществленной гармонии. Если в

стихотворении нам явлены цельность, динамика, стремительное движение, может быть, они возможны и в социальной действительности? Таково реальное участие поэзии в жизни людей, когда воплотившаяся в стихе творческая энергия дает читателю энергию жизнетворческую. Неискусное же стихотворение — как невыполненное обещание, а поэзия без мастерства — соучастница лжи или в лучшем случае ее равнодушная свидетельница.

Творческий, эстетический максимализм не отдаляет художника от жизни, а энергично сближает его с нею. Устремление к слову музыкальному и живописному вовсе не во вред социальности и нравственности. Более того: смелый художественный поиск закономерно выводит поэта на проблематику злободневную, причем такой выход становится не конъюнктурной и не стабильно-подражательной акцией, а глубоко личным творческим поступком. Вслушаемся, как по-своему, с какой непритворной болью размышляет Юнна Мориц о судьбе Андрея Тарковского, о судьбах других русских художников, исторгнутых на чужбину:

Нигде не считают странников
за предателей и изменников,—
только для наших изгнанников
остры топоры соплеменников.
Что за голод на мнимых предателей
в наших краях силен?..
Особенно среди писателей,
доживших до лучших времен.

Прочитавший эти строки поймет, что процитированные чуть выше вызывающие слова «ни доброго, там, ни злого, ни права там нет, ни лева», не стоит понимать буквально, проблемы добра и зла поэтессе отнюдь не безразличны. Но к каждому конкретному нравственному выбору поэт приходит своим и только своим путем, а не по размеченному кем-то маршруту с указателями: «направо», «налево», «добро», «зло».

По этой причине так склонна Юнна Мориц к дразнящим гиперболам. А как же иначе соединить мысль с чувством, сказать именно свое, а не обще-расхожее? К гиперболическому способу высказывания не раз прибегала и русская классика («Зависеть от царя, зависеть от народа — Не все ли нам равно? Бог с ними. Никому Отчета не давать, себе лишь самому Служить и

угождать») — и именно такая духовная самостоятельность делала поэзию любезной народу.

Испепеляющие гиперболы Юнны Мориц, ее гневные филиппики против обывательской пошлости обращены на околотитературную «чернь», на всякого рода симуляцию духовности. Для простых же в буквальном смысле людей, таких, как Мария, которой «вечерами положено петь. А утрами доить и полоть», — у поэтессы всегда достает и доброты, и теплоты:

Но ты когда-нибудь заглядывал в души людей,
Идущих по морозу в слезах?

Вспомним, хотя бы в беглой полуфразе, и детские стихи Юнны Мориц — веселый урок непритворной человечности. Дерзкие выси поэзии по какой-то парадоксальной логике оказываются ближе к повседневной прозе, чем топчущийся возле нее обыденно-вторичный стих.

И все-таки, даже принимая и ценя дух нетерпимости, присущий Юнне Мориц, иной раз сожалеешь, что ее мощное и афористичное слово бывает нацелено на чересчур частные и элементарно-конкретные мишени. Поделом, конечно, досталось от поэтессы «двум редакторам», пытавшимся «поработать» с текстами ее переводов. Возможно, вполне достойны иронии и «весьма подающий надежды Поэт восемнадцати лет», и еще один какой-то сочинитель «храбрятин» и молодые поэтессы с «увядшими стихами», и некая «милая девочка», не оправдавшая надежд: «Ты ли, ангел в детской шубке, Так изгадил свой портрет, Свой полет, свои поступки За каких-то двадцать лет?» А чуть дальше — так совсем ужас: «...И как страшные консервы — Твои внешние черты».

Убежден, все же, что сарказм Юнны Мориц плодотворнее работает на крупных «объектах». Достаточно вспомнить ее давние, полные скорби и гнева слова о гибели Тициана Табидзе: «Кто это право дал крестину — Совать звезду под гильотину?» или прочитать недавно появившееся в «Огоньке» стихотворение «Незнакомка» — обобщенный портрет «бодрой сучки», служившей «кривосудию, казнилке да бараку». Признание же в огнедышащей нелюбви к случайным попутчикам по литературной жизни кажутся мелковаты-

ми «в деле такого масштаба», пользуясь формулой самой поэтессы. Невольно вспоминаются и другие ее строки, сказанные о людях творящих:

И нет у них мыслей враждебных — поскольку всегда
Они занимаются делом, которое любят.

Не из задиристых уверений типа «У меня характер скверный», а из более глубоких и музыкальных суждений и строк складывается в читательском сознании образ автора книг, о которых шла у нас речь. А у поэта всегда остается возможность дописывания лирического автопортрета, достраивания художественного мира. Кстати, порою возникает ощущение, что живописный и музыкальный мир Юнны Мориц может обрести еще и архитектурную стройность. Речь о композиции книг, о связях между стихотворениями. Разные способы деления их на части, разные варианты последовательности произведений испробованы автором в «Избранном», в сборнике «На этом берегу высоком». Но идеальный вариант, дающий читателю ариаднину нить, создающий эффект «романа в стихах», полагаю, еще не найден: распорядиться собственным богатством бывает непросто...

Есть поэзия, прямо транслирующая шум времени, улавливаемая и воспринимаемая с ходу. Но она не отменяет нашей потребности в энергичном соединении прошлого, настоящего и будущего, в музыкальном сплаве сиюминутного и вечного. Со временем неминуемо станет понятно, что голос поэта и есть содержание его стихов

И что талант не смесь
Всего, что любят люди,
А худшее, что есть,
И лучшее, что будет.

А сейчас...

1988

P. S. А вот еще один портрет Юнны Мориц, выполненный средствами пародии на условный сюжет «В лесу родилась елочка...» Пародия была впервые напечатана в «Литературной газете» в 1982 году.

Классика вьюги свистит по утрам у фрамуги,
Муза мороза поет в тишине законной.
Сколько отваги — проснуться в блаженном испуге
Елкой зеленой, в лесу новогоднем рожденной!

Вмиг заиграли оркестры вселенской метели,
«Баюшки-бай!» — напевает мне Муза влюбленно.
Сколько улады — уснуть в этой снежной постели!
Зайцы и волки кружатся у елки зеленой.

Кто это там на лошадке спешит мохноногой?
Что за молчальник в сочельник по лесу елозит
И, одержимый одною мыслишкой убогой,
Под корешок меня рубит и к дому подвозит?

Дудки! Локтями ветвей всех гостей я раздвину,
Стол опрокину, хрустальным уставленный хламом,
Резко отрину дурацкую их крестовину
И закричу жизнерадостным праздничным хамам:

«Как вы посмели меня из объятий метели
Вызвать для цели столь мелкой и столь
принужденной?»

Мне ли сиять для того, чтоб вы пили и ели,—
Ели зеленой, в лесу новогоднем рожденной?»

Всех огорошив таким невозможным вопросом,
Плюнув с верхушки в молочно-кисельные реки,
К братству веселому леса с крещенским морозом
Я возвращаюсь и там размещаюсь — навеки.

1981

ТОКАРЕВА ВИКТОРИЯ САМОЙЛОВНА (р. 1937)

НА ФОНЕ ЭПОХИ

(ПО МОТИВАМ РАССКАЗА «ПЕРВАЯ ПОПЫТКА»)

Она родилась уже после коллективизации и индустриализации в период культа личности и сплошных репрессий. Ее назвали в духе времени — Карла-Марла.

Но так она была записана только в паспорте, а все знакомые называли ее просто и понятно — Кака.

С детских лет Кака оценивала людей по принципу престижности. Ее первой любовью в ясельном возрасте был старичок-вахтер из соседнего подъезда, носивший китель такой же, как у Иосифа Виссарионовича Сталина. Но Иосиф Виссарионович в 1953 году ушел в мир иной, и вскоре его сурово заклеил Никита Сергеевич. Кака разлюбила и вождя, и вахтера. В период оттепели она вышла замуж за молодого преуспевающего журналиста, которого звали Никитой. Однако как-то осенью и Никиту Сергеевича, и просто Никиту уволили с работы. Журналисту-неудачнику пришлось покинуть свою квартиру и свою кровать, а на его месте спустя некоторое время оказался плотный бровастый функционер по имени Леонид.

Все женщины без исключения делятся на две группы. Первая группа — это женщины порядочные, вторая — женщины, которые нравятся мужчинам. Я, увы, принадлежу к первой группе, Кака — ко второй, но все-таки мы подружились, и однажды Кака даже заглянула в мою малогабаритную квартиру. Меня дома не оказалось, и Кака ушла, прихватив с собой банку черной икры, банку бразильского кофе, томик Кафки, а также моего мужа, лежавшего на диване с этим томиком в руках.

Правда, через две недели она позвонила по телефону и, не поздоровавшись, сухо сообщила, что икра, к сожалению, уже съедена, кофе выпит, Кафка подарен мастеру из автосервиса, а вот муж цел и я могу забрать его обратно. Я съездила за мужем на такси, но через день он исчез опять. За две недели он узнал, что есть на свете еще кое-что кроме умных книжек и моей пресной духовности. Наверное, он до сих пор ищет женщину, похожую на Каку.

Но и у Каки к тому времени начались мелкие неприятности. Леонид спился и попал в спецлечебницу для высокопоставленных алкоголиков. Кака сразу оформила с ним развод и стала подыскивать себе приличного старичка вроде находившегося тогда у власти Константина Устиновича. Однажды она ворвалась в кабинет дряхлого застойного министра по кличке Скелет и встала у окна. Приближалась весна 1985 года, и в кабинет попал солнечный луч, осветив роскошный

бюст Каки. Министр поднял глаза и обалдел. Он прожил долгую жизнь, встречался со Сталиным, имел внуков и правнуков, но даже не догадывался, что в жизни существует такое.

Скелет тут же женился на Каке и устроил ее в престижный институт, где она мгновенно сколотила мафию и моментально защитила диссертацию о половом воспитании мужчин разного возраста. Но Скелета «ушли» на пенсию, а в институте Каку опередила крепкая и опасная соперница — молодая, года, кажется, пятьдесят первого, имевшая еще более эффектный бюст и к тому же побывавшая в Америке. От горя Кака умерла, и единственным для нее утешением были похороны на престижном кладбище, место на котором она успела пробить еще в годы могущества Скелета.

Я приехала туда, положила на могилу цветочки: все-таки мы были приятельницами и даже короткое время имели одного мужа на двоих. Навсегда простившись с Какой, я быстро вышла из кладбищенских ворот, за которыми уже всю шла перестройка.

1989

ПОПОВ ВАЛЕРИЙ ГЕОРГИЕВИЧ (р. 1939)

МОЙ ПЕРВЫЙ ЮБИЛЕЙ

(ДРУЖЕСКОЕ ПОДРАЖАНИЕ)

Сорок девять лет и одиннадцать месяцев — это еще ничего, но пятьдесят лет — это уже все, труба! Притом труба абсолютно холодная. С приходом морозов в нашем доме первым делом отопление отключили. Прорыпаюсь накануне своего юбилея, как водится, в пальто, в шапке, сбиваю ломиком сосульки с лица. Дочка по коридору прошла на лыжах, жена на кухне костер разводит.

Собрал пустые бутылки — и в магазин «Юбиляр», поднимаюсь на второй этаж. Амбал продавец стоит почему-то спиной, и на халате записка прищиплена: «Справок не даю, отстаньте». Не оборачиваясь, из-за плеча бросает мне пакет с сухарями.

— Это мне? — спрашиваю.

— Тебе, кому еще.

— Но у меня в заказе было написано: омар, спаржа. Понимаете, раз в пятьдесят лет хотелось бы друзей побаловать.

— Никаких омаров. Юбилейный набор номер три. Количество сухарей строго по числу приглашенных гостей.

— Ну, спасибо. А бутылки пустые возьмете?

— Бутылки принимаются только у ветеранов Ледового побоища. Справка за подписью Александра Невского у тебя есть?

— А если со скидкой?

— Давай со скидкой.

Амбал повернулся лицом, взял у меня авоську, открыл окно и скинул мои бутылки вниз.

— Вот тебе скидка.

Выхожу из магазина и думаю: неужели это все, чего я к пятидесяти годам достиг? Нет, жизнь не удалась. Бросился я на шоссе, лег поперек него, пакет с сухарями под голову положил. Но, как на зло, ни одной машины. Голуби уже слетелись, воробьи. Пакет продырявили, сухари расклеивают и на меня глядят, в общем, довольно доброжелательно. Ничего себе — юбилейный банкет!

Вдруг — скрип тормозов. Останавливается длинная черная «Чайка», из окошка выглядывает человек в шляпе и рукой мне машет. Рядом еще два автомобиля, выскакивают из них розоволицые плечистые мужчины, поднимают меня как пушинку, вносят в «Чайку» и бережно так на сиденье кладут.

— Не узнаешь? — ответственный пассажир спрашивает.

Да это же мой старый — еще с роддома — друг Треха! Только раз в пятьдесят упитаннее и солиднее.

— Ну, ты гигант! — говорю ему восхищенно.

— Пока что кандидат в гиганты, — как-то помрачнев, поправляет Треха. — Видишь, какое сопровождение хилое, — показывает он в окно на едущие рядом две «Волги» с нервно вздрагивающими синими фонариками на крышах. — А у настоящих гигантов четыре сбоку едут, и все движение остальное перекрывается. Я-то ничего, мне и этого хватает, а вот жена переживает очень.

Стал мне Треха особенности своего положения де-

монстрировать. В машине у него неплохой бар оказался, бассейн с сауной. Попарились мы, как в прежние времена, поплавали. Потом Треха нажал на кнопку, и на цветном телеэкране замелькали разные красавицы. Одна мне особенно приглянулась: высокая, рыжая, с большими синими глазами.

— Это что? «А ну-ка, девушки!»?

— Ну ты отстал, отстал от жизни,— хохотнул Треха.— Может, и были они когда-то анукадевушками, а теперь это наш спецконтингент. Хочешь, выберем сейчас любых по каталогу, на кнопку нажмем — и будут здесь?

Что-то не обрадовал меня этот научно-технический прогресс. Нет, думаю, ни за что не поверю, что эта рыженькая может вот так по каталогу, по нажатию кнопки...

— Да ладно,— Треха говорит.— Я и сам, знаешь, не такой уж любитель. Не до того сейчас: кручусь от зари до зари. Тут такие дела — два следователя под меня сильно копают. Бвгдян и Ккмнов. Комиссию даже образовали. Так что не думай: наша служба и опасна и трудна.

Приезжаем в какой-то мраморный дворец. Треху тут все называют Трифоном Кузьмичом. А он меня им представляет как-то странно: «Мой друх».

— Ты чего,— спрашиваю,— так чудно слова выговариваешь?

— Да это,— отвечает,— у нас так принято. У гигантов и кандидатов в гиганты.

Во время аляфуршета я Трехе тихо так шепчу:

— Старик, а омаров со спаржей нету тут случаем?

— Да ты что,— брезгливо морщится.— Такую дешевку у нас не подают. Это тебе не районный уровень, понимаешь.

Потом вышли погулять во дворик с южными растениями, кустами роз. Стал я с Трехой самыми заветными мыслями делиться, а он вдруг легонько так меня толкает — и лечу я в глубокую яму.

— Извини, старик,— Треха мне сверху кричит.— Эту яму для меня Бвгдян и Еккмновым выкопали. Должен был я кого-то им вместо себя подставить. Тут так принято с друзьями поступать. Этика у нас такая: сам убегай, товарища подставляй.

И убежал.

Прощаюсь я уже со своей неудавшейся жизнью — и вдруг склоняется над ямой та самая, рыженькая с синими глазами.

— Сейчас помогу тебе выбраться, — шепчет.

Да, думаю, прямо как Жилин или Костылин. Только тот по шесту из ямы вылез, а откуда шест в саду гигантов? Но рыженькая не растерялась, из платья своего стала веревку скручивать. По веревке я и выбрался.

— Беги, — красавица мне говорит, — ненаглядный мой.

А сама аж дрожит от холода. Вся одежда ее на веревку ушла, ничего на бедняжке не осталось. Неужели так вот и бросить ее, не обогрев?..

...Ослепительно-белая, свежая и прохладная волна устремилась мне навстречу. А потом стало тепло-тепло...

...Тут несметные полчища врагов, чудища всякие меня обступили. Но мне так было хорошо, что я одной левой их всех раскидал, снял с кого-то сапоги-скороходы — и домой.

Поднимаюсь по лестнице, а двери в квартиру нету. Все ясно: унесли на утепление, до июля примерно. Зато хорошо видно, кто пришел мой юбилей отмечать: Гоголь Николай Васильевич, Бунин, Марсель Пруст. И рыженькая уже тут. Жене с дочкой она тоже, между прочим, понравилась.

Смотрю: на лестнице Треха с топором в руках.

— Руби мне, старик, мою предательскую голову. Все равно меня от службы с машиной освободили.

— Заходи, — говорю, — что за дела! Освободили — значит теперь ты свободный человек.

Бвгдян и Еклмновым рюмки подняли, с коньяком армянским:

— Комиссия по расследованию, — говорят, — пришла к выводу, что представленные материалы написаны В. Г. Поповым на самом высоком художественном уровне, живым и оригинальным языком, с тонким и непринужденным юмором. И что вообще — жизнь удалась.

ПАРИН АЛЕКСЕЙ ВАСИЛЬЕВИЧ (р. 1944)

ЕВРОПА ПЛЮС МОСКВА

Наши за границей... Тема столь же волнующая, сколь неисчерпаемая. Марбург от Ломоносова до Пастернака. Франция — от «Стихов похвальных Парижу» Третьяковского до цветаевского прощального «нету нежнее страны»... Бросишь мысленный взор на Запад — и сразу возникают разные картинки. Вот Карамзин с Кантом беседует (без переводчика, natürlich), вот он же тихо и анонимно заходит в Париже в Национальное собрание, чтобы послушать споры между Мирабо и аббатом Мори. Вот Гоголь, размышляющий над тайной «вечного Рима»... А вот наши сегодняшние писатели, прибывшие в этот древний город, чтобы укрепить связи со своими же соотечественниками и приятелями, проживающими ныне за рубежом... Словом, всего не вспомнить и не переговорить.

Почему я так издалека начинаю разговор о книге Алексея Парина «Избранные стихи»? Да потому, что соотношение русской и европейской духовности оказалось главным нервом его литературной работы в разных жанрах — будь то лирика, стихотворный перевод, театральная критика или культурологическое эссе. С нами беседует человек, для которого культура не знак престижности, не предмет ритуального почитания, а работа. Конечно, не подневольная, а радостная, но требующая постоянного напряжения и сосредоточения:

Это серая глыба Берлина
лица леплены из пластилина
синеватого с грубой основой
и по глыбе асфальта свинцовой
и по пепельной глыбе домов
я карабкаюсь к сути умов.

К сути умов, то есть к разгадке иного, иноязычного сознания (или «ментальности», как любят говорить сегодня) движется авторская мысль в стихах о Германии и Франции, о Варшаве и Лондоне. Часто ли встречаешься в современных стихах о загранице с такой лири-

ческой позицией, с такой творческой установкой?

Да нет, здесь преобладают две совершенно иные модели. Одна — эгоцентрическая, когда все страны и культуры, все многоцветье планеты служит не более чем фоном для монументальной фигуры автора. Монументальной, конечно, при взгляде «отсюда», а не с Запада, но доверчивый наш читатель многие годы наивно внимал рассказам о триумфальном шествии отечественных лириков по всему свету.

Другая модель — поскромнее, но тоже не свободна от амбициозности. Дескать, приехал я в эту Европу и ничего особенного здесь не вижу. Ну да, комфорт, изобилие, но духовности, конечно, маловато. Ладно, чего уж там, поделимся с ними нашей духовностью, мы народ щедрый.

Между прочим, я пересказываю — «презренной прозой», но довольно близко к тексту — вполне конкретные стихи очень достойных поэтов, прочитанные мной в самых что ни на есть прогрессивных журналах. Наверное, для того чтобы увидеть, понять, вобрать в себя чужое, — одной прогрессивности мало. Чтобы не оказаться всего лишь туристом, писателю требуются какие-то знания, навыки и умения, причем такие, что вырабатываются на протяжении многих лет.

Когда человек еще до своей встречи с Европой включен в систему европейских ценностей и представлений, то его ждут не изумление и не разочарование, а нормальный диалог. Вдумайтесь: ведь абсурдны и смешны категоричные суждения о европейцах со стороны людей, не поговоривших с иностранцами на их языке. Думаю, будущие историки русской литературы с сочувствием и сожалением напишут о нескольких поколениях писателей, чье творчество да и вообще духовное развитие были искажены «однойязычием».

Тогда поэтам-переводчикам, можно считать, повезло. Но суть все-таки не в собственно лингвистическом полиглотстве, а в степени творческого владения культурным многоязычием. Парин переводит с множества языков (вспомним, в частности, вышедший в 1990 году томик «Французская средневековая лирика»), а как поэта-лирика его интересуют прежде всего духовно-эмоциональные доминанты европейских литератур. Вот он занимается «сравненьями в духе прошедших веков». Во французских рифмах он видит контуры парижского

и волны озера о берег бьют
 Страстной бульвар и
 Люксембургский сад
 там будет рядом...

Не спешите упрекать автора в избалованности и склонности к роскоши. Не стоит и прикидывать, сколько стоит в валюте большая квартира у цюрихского озера. Речь ведь совсем о другом.

О том, что соприкосновение с европейской культурой может усилить, удвоить наше духовное зрение. Что увидеть в России Европу необходимо и для того, чтобы увидеть в России Россию, «расшифровать» пестроту Москвы, уловить музыку нашего Севера. Об этом думаешь, читая, к примеру, «Два этюда об иконах», где тонко и трепетно «озвучивается» успение Богоматери:

Над телом дождь свечного света
 а я лежу душой мала
 в струях сыновнего тепла
 дыханием небес согрета

Религиозные мотивы в книге Парина связаны с постоянным и несуетным освоением многоязычного наследия христианской культуры. Поэтому автор счастливо избежал той вычурной экзотичности, той спекуляции верой, той эгоцентрической гордыни, что весьма характерны, к сожалению, для многих нынешних стихотворцев.

Гордыня — обратная сторона самоуничижения. Европа же всегда учила русских спокойному самоуважению. Точнее даже, не учила, а помогала найти в себе самих собственное чувство достоинства. И сегодня в наших вечных российских поисках идеальной пропорции между «я» и «мы» можно еще очень многое из европейского опыта использовать.

Еще одна грань «европеизма» — уважение к профессионализму, мастерству. Вера в некое «содержание», которое может существовать вне формы и превыше формы, — разрушительная иллюзия и в жизни, и в искусстве. В книге Парина немало раздумий о слове живом и мертвом, о долге творческого самосовершенствования:

рует: дескать, упал лакей около узкой пыльной лестницы: «Там порожек такой был». Ну, подумал я поначалу, от скромности автор не умрет, а потом рассудил, что скромность или нескромность тут ни при чем: ведь никакого Чикильдеева не было, Чехов его выдумал и поселил в доме семнадцать по Никольской улице в порядке беллетристического произвола, никому, в принципе, не заказано использовать данный объект для новых фантазий, всем нам позволено вписывать в бесконечный текст по имени «Москва» новые фразы и главы. А вообще-то при чтении прозы Юрия Кувалдина — и предыдущей его книги «Философия печали» и в особенности нововышедшей «Избушке на елке» — формула «город — текст» то и дело вертится на языке, поскольку проза эта очень московская — по жизнеощущению и по характерам, в целом и в частности.

Жутковат этот город, несуразен и хаотичен; то сжимается, как воробей (к центру), то растет, как воздушный пирог (к окраинам). В иных местах не бываешь десятилетиями, и если там окажешься, то поневоле проделаешь путь не только в пространстве, но и во времени. Путь, как правило, невеселый, ибо к сегодняшней тоске прибавляется сожаление о поблекшем прошлом. Вот главный персонаж «Избушки на елке», не без горькой иронии наделенный жизнерадостной фамилией Фелицын, забрел на «малую родину»: «ребенок, росший в центре Москвы, дышавший стоячим воздухом каменного двора, подобен растению, искривленному, бледному, такое можно увидеть, отвалив придорожный камень». Стоит ли любить эту «курву Москву»? Смиренно принимая беспощадную поэтическую формулу, Ю. Кувалдин довольно любопытно прокомментировал ее в своей первой книге «Улица Мандельштама»; так назвать столицу можно, обращаясь «лишь к очень близкому человеку, который, что бы ты ни сказал, поймет непременно». Может быть, Москва и не заслуживает любви, но она достойна понимания — как текст сложный, запутанный, внутренне противоречивый, нуждающийся в истолковании.

Разбегающийся вширь сюжет «Избушки на елке» напоминает сетку-паутину на карте московских улиц. Простая, почти точечная фабула: два столичных инженера отправляются в рутинную командировку на подмосковную ТЭЦ, один из них внезапно умирает, и кол-

лега транспортирует бесчувственное тело в дом покойного. По ходу безрадостного путешествия раскручивается ретроспектива, выстраивается занятная родословная двух с виду заурядных москвичей, среди предков которых оказываются и увлеченный толстовством вольтодумец-семинарист, и князь, обсуждающий с Александром II планы реформ. И все они описываются без нафталиновой почтительности, без музейной стилизации, с живым и заразительным любопытством. Вроде бы уже начинает маячить невыгодное для современности «эр сопоставленьё», зависает мотив «деградации» интеллигенции и прочее, но автор вдруг вновь увлекает читателя на улицу детства (своего или персонажа — нам неведомо), все на ту же пронизанную историей Никольскую, а на оси времени выбирает очередной Новый год, чтобы убедить нас: жизнь и сегодня не утратила значительности, не потеряла смысла. Вещественных доказательств у автора немного — по сути ничего, кроме изготовленной из картона и ваты избушки, которую «маленький дедушка вешал на елку еще в конце прошлого века». Что ж, тоже аргумент.

Убедительности писатель достигает прежде всего тем, что умеет наблюдать характеры, умеет рисовать людей (а не стандартные соцартовские карикатурки, столь популярные в современной прозе и изрядно набившие оскомину). И когда он ставит этих живых людей в конфликтные ситуации, они не заданную идейку иллюстрируют, а ведут себя сообразно с собственной природой, порою парадоксальной, а потому небезнадежной. Нечасто теперь встретишь психологическую новеллу с неожиданным, не вычисляемым арифметически финалом, а именно такова история под названием «Мечь». Бурное действие происходит, так сказать, в московской провинции, в редакции институтской многотиражки «За инженерные кадры», сокращенно — «ЗИК». Не отворачивайтесь! Это все и к нам, к литературно-научной «элите» имеет прямое отношение, ибо нельзя уже не замечать неумолимого процесса провинциализации культуры: безнадежной провинцией жизни становятся сегодня расплодившиеся по Москве академии и университеты, солидные театры, все творческие союзы, издательства, некогда престижные журналы и газеты. В какую редакцию ни заглянешь — сплошной «ЗИК»! Коммуналка, отчаянная борьба за

выживание и за иллюзорные, смешные уже теперь регалии...

Описанная Ю. Кувалдиным ситуация ранней перестройки и гласности очень перекликается с нынешним ранним неозастоем.

Итак, некий доцент-правдолюб борется с институтской мафией и с всесильным партбюро, пишет гневно-разоблачительное письмо в многотиражку (напомним, в то время подцензурную). Корреспондент Костя это письмо публикует, но не правды ради, а с целью подставить и подсидеть своего начальника Шеста — беспробудного пьяницу со склонностью к юродству. Но коварный расчет не срабатывает. Шест, улизнув из психушки, вдохновенно разворачивает мощную антимафиозную дискуссию (автор имитирует ее «материалы» на тонкой грани мистификации и пародии), а потом весьма неожиданно выкручивается из рискованной ситуации. И все это с придурью, со своего рода шизоидным артистизмом. В России только такие номера проходят, и новым защитникам свободной мысли еще понадобится техника «придурения», хитрого протаскивания достоверной информации сквозь «умственные плотины». А что же расчетливый Костя? Он решает вступить в партию и подыскивает руководящую должность. Дело было в 1987 году, надо полагать, в 91-м юноша из партии гордо вышел, а сейчас, конечно, снова вычисляет, во что выгоднее вступить. Немало мы знаем таких политически активных молодых коллег, тех, что и нос умеют по ветру держать, и локтями энергично работать! И все же в высшем выигрыше, полагаю, оказываются «шизики» вроде Шеста, увлеченные процессом, а не результатами. Какой, собственно, может быть у жизни результат? Смерть.

Под неумолимым знаком смерти развиваются очень многие сюжеты Ю. Кувалдина. Причем смерть чаще всего означает здесь не прощание души с телом, а полное уничтожение — человека, культуры, быть может, всего этого огромного города. В притчеобразной повести «Беглецы», зловеще стоящей в самом конце книги, молодой пролетарий по имени Везувий (почему так назвали? Да отец прочитал о вулкане на обороте календарного листка и пожелал новорожденному «залить лавой любого врага»; бывали и такие номинации!), так вот, Везувий этот, выросший в самой замшелой комму-

нальной московской провинции, где говорят «нагина-ться» и «лягайте», где книг, кроме романа А. Авдеенко «Над Тиссой», не читают вовсе, — этак небрежно, почти нечаянно убивает интеллигентного соседа Юрика, неутомимого разгадчика тайн русского языка. Не слишком ли прямолинейное пророчество? Тянет поспорить, но и сам автор, наверное, не так уж жаждет подтверждения своей правоты. Неужели не надменная Северная Пальмира, а наш «раскрытый город» — это уходящий в небытие миф, место коему «быть пусто» после назревающего вулканического извержения вражды всех ко всем? Или бесконечное московское время-пространство все же нас убережет, охранит?

1993

МЕЛИХОВ АЛЕКСАНДР МОТЕЛЕВИЧ (р. 1947)

ЛУКА И САТИН В ОДНОМ ЛИЦЕ

СТРАТЕГИЯ БЕДНОГО ИНТЕЛЛИГЕНТА

Известность свалилась на него, как снег на голову, в прошлом году. После публикации в «Новом мире» романа «Исповедь еврея» о Мелихове разом заговорили, появились у него всякие интерпретаторы, апологеты и даже недоброжелатели. Последние тоже оказались кстати, ибо без них — какой же успех? Можно, конечно, подивиться причудам литературной моды: структура мелиховской прозы с ее рефлектирующим героем, с кругом вечных вопросов уже вполне сложилась, скажем, в повести «Весы для добра» (1977), а вот ведь когда только критика откликнулась! Но, как говорится, судьба знает, что делает. Поздновато пришла известность, зато теперь она уже не сможет Мелихову помешать.

В чем? В главном для человека деле, которое заключается не в том, чтобы писать, а в том, чтобы жить. Александру Мелихову удалось к сорока семи годам остаться нормальным человеком, жизненный опыт которого отнюдь не сводится к обитанию в домах творче-

ства и штурму редакторских кабинетов. Он не бросил свою первичную профессию и, как кандидат физико-математических наук, в каком-то институте тысяч тридцать, кажется, получает. А еще он занимается эстетикой — в порядке хобби, но на хорошем профессиональном уровне пишет просветительские брошюры об искусстве. А еще он создал в Петербурге общество «Круг», опекающее уцелевших самоубийц. А еще он посетил целый ряд стран в качестве... так называемого «верблюда» — носильщика тяжестей в частном шоп-туре. Это не то что ваши чинные и дистиллированные литконгрессы в Парижах и Нью-Йорках!

На кое-каких международных акциях, впрочем, Мелихов тоже посидел, но не в этом суть. Главное, что данному прозаику никогда не было свойственно ощущение причастности к **писательскому классу**, к той касте, которой всегда что-то «положено», которая претендует на особенную «спецжизнь». А ведь такое высокомерие рождается исподволь, незаметно, беря исток из того, казалось бы, благородного культа художественности, что всегда царил в России. В давней своей повести «Мудрецы и поэты» Мелихов точно зафиксировал внутреннюю логику этого мироощущения: «В детстве я считал настоящей жизнью лишь то, что так или иначе было подтверждено типографским способом, а остальная повседневность была — не знаю чем, так что-то... Нет, она, конечно, вызывала во мне и довольно сильные чувства, но дарить ей сколько-нибудь возвышенные эмоции, мечты... — кто же станет вдохновенно отпирать физиологические потребности!»

Небрежение повседневностью постепенно выхолащивает самые высокие порывы и замыслы. Жить только творчеством — противоестественно и опасно, поскольку настоящее искусство природно нуждается в свежем, незахвачанном материале, в том, что как раз не подтверждено еще «типографским способом». Мелихов сумел это понять и даже совместить со своим искренним, неподражательным эстетизмом, своей любовью к красному словцу, к изящной поэтической цитате (тяга к «интертекстуальности» возникла в его прозе задолго до того, как цитатность и центонность стали модой). Стремясь к совершенству, избежать завершенности, исчерпанности — есть и такая забота у художни-

ка. «Они казались ему законченными, то есть мертвыми, а он хотел жить», — так мелиховский герой Олег Евсеев думает о коллегах-математиках, но право же, слова эти очень и очень применимы к большинству тех наших писателей, что достигли всеобщего признания и периодического мелькания на телеэкране. Вроде и взгляды у них вполне гуманные, и замыслы солидные, и культуре они рыцарски верны, но вот не живут они на этом свете, не имеют точек острого соприкосновения с внетекстовой, небумажной реальностью! Потому и писание становится в наши дни не высшей формой жизни, а ее инерционным суррогатом. Именно здесь, полагаю, дает о себе знать главное, требующее практических решений противоречие литературного бытия на исходе двадцатого столетия.

Какое же решение предлагает Мелихов? Его проза с давних пор и по сей день строится как неприкрашенный отчет о реальности, о попытке повседневностью. Пожалуй, никто из современных писателей не решался настолько **занизить** образ интеллигента советской и постсоветской эпохи. Теперь, когда после публикации повести «Горбатые атланты» замкнулся некоторый тематический круг, можно подвести безрадостные предварительные итоги и сказать, что путь отечественного интеллигента, путь собирательного героя мелиховской прозы (Лев Каценеленбоген — Олег Евсеев — Андрей Сабуров) — это постепенное и неумолимое опускание на дно жизни. Мы на дне — вот чем все кончилось! Не нужны никому ни наши знания, ни квалификация, ни смелость мысли, ни сотни стихов, которые мы помним наизусть.

Но саркастически живописуя нынешнюю тотальную **помойку** (пожалуй, это ключевой образ «Горбатых атлантов»), Мелихов то и дело выбивается, вырывается за пределы сиюминутного контекста. Уж очень любит этот писатель размышлять, что порой ему даже в вину ставилось: «эссеизм» — такой теперь ярлычок изобрели. Лично я в эссеизме ничего дурного не вижу, а что касается нравственно-философских рассуждений в прозе Мелихова, так они постоянно соотносены с живыми картинами и характерами. Это не глобально универсальные афоризмы, тут бы подошел, пожалуй, термин Георгия Гачева — «жизнемысли». «Близ институтского крыльца ему попался дергающийся с кос-

тыля на костыль полупарализованный мальчишка — и от внезапной боли за него Сабуров почувствовал секундное облегчение: сострадание должно быть направлено вовне — направленное на себя, оно отравляет насмерть. Но откуда его напасть на других, если в глубине сабуровской души живет уверенность, что ему хуже всех». Автор отнюдь не идеализирует среднего интеллигента, но все же просматривает в нем под панцирем эгоцентризма не совсем утраченную болевую чувствительность, способность думать о других.

Невесело, конечно, жить на дне. Но, как ни странно, именно здесь открывается небывалая свобода мысли и высказывания. Врать уже совершенно незачем. Просто нелепо оправдывать власть предержавшую, ненамного умнее искать ей альтернативу в рядах активных честолюбцев (сравните предвыборную суету восемьдесят девятого года, уничтожающе описанную в «Горбатых атлантах», с подсчетами утописта и миссионера прошлого века из мелиховского романа «Так говорил Сабуров»: даже для того, чтобы честно расследовать деяния всех российских чиновных мошенников, понадобится не менее двенадцати тысяч лет). Да что там — пребывая на дне, можно крыть последними словами и человеческую природу как таковую, и незадачливого Создателя всего этого бардака...

И вот тут-то свобода отрицания парадоксально выводит нас на некоторый «позитив». После того, как перечеркнуты и аннулированы все идеалы и святыни, что-то еще остается. Остается обыденная, неприглядная, не поддающаяся скорому реформированию и улучшению, но тем не менее неуничтожаемая жизнь. Перед которой бессильны две ее самые страшные антитезы, неизменно занимающие Мелихова и как прозаика и как публициста: самоубийство и смертная казнь. И существует в этой жизни «закон взаимопомощи» как «бессмертнейший стереотип всех человеческих видов», неизменно противостоящий всем разновидностям «шкурничества» (одной из коих, от себя замечу является эгоцентризм так называемой творческой личности).

На сцене нашего духовного бытия, на нашем нынешнем житейском дне Мелихов выбрал для себя своеобразную роль. Он и Сатин, возглашающий беспощадную правду о жизни и человеке. Он и Лука, нахо-

дающий необходимые слова утешения, готовый поддержать читателя не столько даже логическими аргументами, сколько интонацией, словесным жестом, простым собеседническим участием. Что бы там ни было — следует жить. Сегодня, когда ценность конкретной человеческой жизни вновь подвергнута бесстыдно-циничному сомнению, перед искусством возникает насущная и реальная задача — помочь людям выжить и сохранить человеческое достоинство. На этом пути, в частности, и нашел себя писатель Александр Мелихов.

1995

ЕРОФЕЕВ ВИКТОР ВЛАДИМИРОВИЧ (р. 1947)

ВСЕ-ТАКИ ПИСАТЕЛЬ!

СБЫЛАСЬ МЕЧТА ВИКТОРА ЕРОФЕЕВА

Как зовут главную героиню романа Виктора Ерофеева «Русская красавица»?

Этот вопрос в порядке социологического обследования я задал целому ряду знакомых литераторов. Правильного ответа («Ирина Владимировна Тараканова» или хотя бы просто «Ирина») не дал никто. Не читали или плохо читали. Почему же тогда многие незнакомые с романом критики так уверенно и категорично отказывали его автору в праве называться писателем? Неужели из чисто психологической «вредности»? Ведь Виктор Ерофеев столько трудов и столько лет положил на то, чтобы добиться признания именно в качестве прозаика. Он совсем не дорожил своей причастностью к цеху критиков и литературоведов, хотя статьи его всегда отличались внятностью, читабельностью и ненагужным остроумием, то есть всем тем, чего так не хватает сегодня нашим многопишущим коллегам. Не привлекли Ерофеева и академические лавры: он, кажется, до сих пор не удосужился соискать докторскую степень, что мог бы сделать, предъявив, скажем, к защите книгу «В лабиринте проклятых вопросов». Нет, вся жизнь, все силы его отданы самому прекрасному в мире — борьбе за звание **писателя**.

На этом тернистом пути Виктор Ерофеев встречал не только завистников и недоброжелателей. Его поиски нашли энергичную поддержку В. Каверина — может быть потому, что Ерофеев в своих гротескных рассказах вернулся к сюжетно-стилистическому перекрестку, от которого сам Каверин в двадцатые годы ушел в сторону психологически мотивированного повествования и на новом пути был удостоен долгожданной оценки Тынянова: «Все-таки писатель!» Брат Алхимик (прозвище Каверина в кругу «Серрапионовых братьев») с интересом всматривался в странные опыты молодого прозаика: а может быть, все-таки есть своя правда в преднамеренной нарочитости ситуаций и разговоров, в смешивании интеллектуальных абстракций с физиологическими подробностями, высокого стиля с непристойностью?

Алхимическим опытом я назвал бы «Русскую красавицу» — произведение, не вызвавшее в России основательных разборов и споров, что вполне может быть поставлено критике в вину. Открыть, что Искандер пишет хорошо, а Проханов плохо — для этого много ума не надобно, а вот такой сложный случай проанализировать — нелегкая задача. Так или иначе, о первом ерофеевском романе теперь приходится говорить уже с историко-литературных позиций. Это был по-своему дерзкий эксперимент, попытка автора войти изнутри в женское сознание и в женский склад чувствования, а самое героиню сделать не добропорядочной блудницей (как в беллетристично-мелодраматичной «Интердевочке» В. Кунина), но живой метафорой русской жизни — сложного сочетания грязи и красоты. Замысел оказался интереснее результата: автор где-то чего-то недокрутил, недоперевоплотился. Ирина осталась литературным кентавром, образно-стилистическим трансвеститом. Не знаю, как в иноязычных переводах, вышедших в двадцати пяти странах, а по-русски героиня говорит со значительным мужским и книжным акцентом. Для женственной интонации не хватило естественности.

И тем не менее сам замысел явился отважным писательским поступком. Синтез — вещь в литературе редкая: на мой взгляд, и фигура Милашевича в известном романе Марка Харитоновна осталась скорее проектом, чем реальностью, но однако же «неписателем» никто

автора не объявляет. Внешняя безупречность, «культурность» письма часто имеет весьма сомнительную ценность, если обладатель приличного почерка пишет по прописям, решает задачи, уже решенные другими. В то же время бывают в литературе, как сказал Тынянов, неудачи, которые «приближают возможность удач». Дерзкие заявки, рискованные проекты, фантастические схемы порой нужны не меньше, чем мастеровитые, но застывшие вещи.

Новеллистика Ерофеева, собранная сначала в «Карманном апокалипсисе» (издательство «Третья волна» Александра Глезера), а теперь еще и в первой книге молодогвардейского трехтомника, сохраняет свой дразняще-царапающий характер. Это сборник литературных задачек, иной раз, быть может, и некорректно составленных, но, что важно, не имеющих готового ответа. Здесь всякий раз присутствует логический сдвиг, фиксация противоречий бытия и сознания.

Но, чтобы соответствовать титулу Писателя, рассказчиков мало — нужен роман, нужна «глобалка» и «нетленка». И вот Ерофеев анонсирует в прессе свою новую вещь — «роман-резюме нашего уходящего века» под названием «Страшный суд». Говоря откровенно, название меня устрасило — своей, мягко выражаясь, сверхтрадиционностью. Открыл последний номер «Стрельца», где помещен отрывок из романа. Что можно сказать после предварительной дегустации? Ерофеев форсирует синтаксическую безразмерность, затыкая за пояс Пруста, Джойса и Сашу Соколова вместе взятых. Некоторые фразы занимают по три страницы нормального формата. Однако, как ни странно, это производит впечатление старомодности — как и смелая метафора, найденная автором для характеристики уходящего столетия: «Век П...ы». Мне кажется, что шокировать публику словом на букву «п» — подростковое занятие, не очень оригинальное для сорокасемилетнего писателя. И трехэтажный мат нам надоел, им пишет всякий, мальчишкам в забаву пора б его оставить. Боюсь, что экспрессивные ресурсы непристойности на сегодняшний день практически исчерпаны. «Ну, это такая старина, такой **двадцатый век!**» — станут говорить довольно скоро, через каких-нибудь пять лет всего...

Может быть, теперь уже интереснее будут романы

не о веке, а о человеке. Таким, например, как Виктор Ерофеев — целеустремленном служителе литературы, покорителе культурных пространств, гениальном организаторе своего авторского успеха. Человеке, который страстно захотел стать писателем, — и стал им.

Только вот ведь какая загвоздка. В одной книге, печатаемой обыкновенно без указания автора, сказано: не сотвори себе кумира. Правило универсальное, из него следует, что и слово «писатель» не стоит фетишизировать сверх меры. Писателей много, а вот читать нечего — могут бесцеремонно заявить широкие массы, от которых столько лет требовали беспрекословного почтения к касте профессиональных сочинителей. Может быть, сегодня вся штука не в том, чтобы утвердиться в звании писателя, а в том, чтобы, забыв себя и свое имя, сделать такую книгу, которую будут просто читать. Без рекламы и пропаганды, без презентаций и спонсорской поддержки. И автору в таком случае станет уже совершенно безразлично, как его назовут. Вспомним «Четвертую прозу» Мандельштама: «Какой я к черту писатель! Пошли вон, дураки!»

1995

ВЕЛЛЕР МИХАИЛ ИОСИФОВИЧ (р. 1948)

ИЗОБРЕТАТЕЛЬ

Что отличает сорокашестилетнего прозаика Михаила Веллера от его литературных ровесников, что сделало его белой вороной в поколении? Ответить можно одним словом: темперамент. Веллер стремительно строит фразу и сюжет, стремительно пишет, думает и живет. В 1983 году он возмутил литературное спокойствие своим «доморощенным Декамероном» — книгой новелл «Хочу быть дворником». Сама история создания и издания сборника также носила ярко выраженный новеллистический характер: его соглашались выпустить только в Таллине, где разрешалось, однако, печатать лишь местных авторов. И потомственный ленинградский интеллигент резко меняет жизнь, навсегда переезжает в Эстонию, становясь как бы полуэмигрантом, а затем и настоящим иностранцем. Miha-

il J. Weller: так и хочется прочесть «Уэллер» — как фамилию диккенсовского персонажа или американского вирусолога — нобелевского лауреата, который вполне мог оказаться героем веллеровской новеллистики.

С первых своих шагов Веллер стал осваивать редкую литературную специализацию фабульного изобретателя, выдумщика новых интриг и ситуаций. Надо сказать, что большинство прозаиков за всю свою жизнь не создает ни одной новой интриги, что возможных фабульных комбинаций, к превеликому сожалению, меньше, чем писателей на этой планете. Иной автор описывает, скажем, ни на что не похожую любовь каких-нибудь там Маши и Саши, а точно такая же история уже приключилась лет семьсот назад с некими Джулией и Петруччо. Что до Веллера, то он личные открытия и новации тщательно сверяет с чужими патентами, постоянно рефлектируя насчет предшественников и терзая свою творческую душу сравнением собственных текстов с творениями Эдгара По, Чехова и Акутагавы. И тем не менее вновь и вновь берется «дописывать» русскую и мировую литературу. Отчаянный человек, ничего не скажешь!

При всем своем филологизме и «культуроцентризме» Веллер совершенно свободен от снобизма и амбициозности. Для него культура не храм, а мастерская, причем не самоцельно-экспериментальная, а производственная, дающая реальную, конкурентоспособную продукцию. Веллер не ищет благотворительных подачек, он стремится взять в спонсоры читателя. В прошлом году у него вышло две книги (если не ошибаюсь, восьмая и девятая — вот что значит не «тусоваться», а работать!): одна в Эстонии — «Правила всемогущества», включившая избранную новеллистику, другая в Москве, в детективной серии со стотысячным тиражом — «Приключения майора Звягина». Сразу надо сказать, что майор этот ничего общего не имеет с майором Прониным. Звягин — майор запаса, а ныне врач скорой помощи, предпринимающий в дилетантском порядке частные расследования, точнее — эксперименты по испытанию человеческих возможностей: преобразует уродов и неудачников, помогает им найти себя, а если кто слишком зарвется в карьеризме — то он его остановит, вплоть до физической «ликвидации».

В общем, Звягин чином гораздо повыше майора, он — Вседержитель по совместительству. Иначе говоря, в целлофанированный переплет с нарисованным на нем суперменом в черных перчатках Веллер засунул произведение совсем другого жанра: если даже и детектив, то нравственно-философский. Я бы назвал это честным обманом: массовый читатель увлекается видимой легкостью, а потом подвергается индивидуальной духовной обработке. Эпилог с разговорами о смысле жизни и человеческом предназначении оказывается не вставным трактатом, а органичным завершением, потому что каждой мысли предшествует ее сюжетное проигрывание. Это я хочу подчеркнуть особо, ибо в современной «престижной» прозе, отмеченной благосклонностью критики, мысль и событие, как правило, располагаются в разных плоскостях, что чревато не только скучностью для читателя, но и последующим неизбежным рассыпанием громоздких конструкций с обилием стилистических излишеств.

Веллер бросает решительный вызов нынешней литературной моде — и своей кажущейся стилистической простотой, и своей персональной идеологией: культом артистизма, индивидуального успеха, постоянного самопреодоления и мобилизации всех внутренних ресурсов личности. Сейчас в наших литкругах выше котируется расслабленное сибаритство, покорность судьбе, ироническое всепонимание. Поэтому, скажем, Сергей Довлатов, которому посвящен автобиографический роман Веллера, все-таки скорее антипод, чем единомышленник автора. «Сверхчеловеческий» идеал писателя отчетливо расходится и с господствующей религиозной конъюнктурой. Веллер ведь, страшно сказать, стихийный атеист со склонностью к романтическому богоборчеству. «А я отнюдь не убежден, что кто-то там наверху хорошо ко мне относится», — такими кощунственными словами заканчивается «Ножик Сережи Довлатова». Слава Богу, эту фразу в «Знамени» не вычеркнули, но что теперь скажут, например, их святейшества Андрей Василевский и Дмитрий Шущарин! Не иначе отправят автора в геенну огненную!..

Но Веллер знает, что делает, и готов отвечать на Страшном Суде за свои взгляды, за свою веру в то, что дело выше безделья, что «низкие» жанры завтра будут признаны высокими, а высокомерные потуги на «эли-

тарность» могут обернуться мертвечиной. Он нашел своего «массово-элитарного» читателя, отнюдь не тождественного ни потребителям «Вечного зова», ни толкущимся на презентациях снобам. Жаль, правда, что, как это часто бывает, выработанный Веллером тип письма не был вовремя оценен критикой, а причитающиеся писателю лавры обычно воздают Пелевину, Слаповскому и другим более молодым коллегам. Посмотрим еще, кто окажется живее и долговечнее...

По меньшей мере в двух новеллах Веллера категорично утверждается, что лучший возраст писателя завершается в сорок шесть лет. В текущем году автор отметил эту тревожную, им же самим намеченную годовщину, доведя новеллу своей жизни до кульминации. Что же дальше? Станет ли Веллер варьировать свои прежние находки, разворачивая — уже не энергией страсти, а за счет техники — разбросанные по его книгам фабульные заготовки, конспекты новых сюжетов? Или он начнет «переписывать» все свое творчество, перестраивать свой мир, перейдя от романтического максимализма к примирению с небесными силами? Или перемахнет этот рубеж и опровергнет собственный же прогноз? Любое из продолжений будет занятным, поскольку предшествующим развитием сюжета автор сумел нас изрядно заинтриговать.

1994

ЕРЕМЕНКО АЛЕКСАНДР ВИКТОРОВИЧ (р. 1950)

ОДНАЖДЫ В СТУДЕНУЮ ЗИМНЮЮ ПОРУ...

Кто такой Александр Еременко и что он сделал?

Пожалуй, наиболее просто и коротко следует ответить так: Александр Еременко — создатель русской центонной поэзии.

— Что? Какая-токая центонная поэзия? Опять нас ученостью морочат!

— Стоп. Если вы кончили филфак, журфак или Литинститут и при этом не знаете, что такое «центон», то прошу положить диплом на стол и удалиться. Нет у

вас высшего образования! Остальным терпеливо объясню. Впрочем, биологи, технари и особенно кочегары котельных, может быть, в разъяснениях и не нуждаются. Это среди профессиональных литераторов в последние лет семьдесят принято возводить собственное невежество в принцип и никогда им не поступаться. Так или иначе, напомним: центон — это стихотворение, состоящие из чужих готовых строк (cento — одеяло из разноцветных лоскутков). Жанр позднеантичный и барочный, в России встречался крайне редко, исключительно как утонченное упражнение для изобретательных знатоков или же как форма дурашливого школьного фольклора: «Однажды в студеную зимнюю пору сажу за решеткой в темнице сырой...»

А что если эту безделицу углубить и усложнить, чужие строчки перемешать со своими, да не как попало, а с толком, вступив с классиками в свободный и раскованный диалог, столкнув высокую поэзию с современной обыденностью, — и высечь таким способом какую-то новую, необычную искру?..

...Кажется, в конце семидесятых это было. Вместе со Ждановым и Парщиковым пришел молчаливо-сдержанный гость и, когда настала его очередь читать стихи, спокойно, не улыбаясь, заговорил:

Горит восток зарею новой.
У Александрийского столпа
остановилась толпа.
Я встал и закурил по новой.

Это была пародия на штурм Зимнего. Поскольку сам штурм — факт скорее беллетристики, чем истории, то как-то очень органично зазвучал доведенный до абсурда эпический идиотизм нашей «агитпропозитики»: «Так Зимний был захвачен нами. И стал захваченным дворец». А потом Еременко прочел еще стихотворение «Я пил с Мандельштамом на Курской дуге...», где уже не строки, а люди, события и эпохи смешались в какой-то скоморошеский хаос, в кромешный антимир.

Была во всем этом и пугающая, сложная новизна, и прозрачная внятность. Дерзкое связывание своих строк с чужими — и такое же ошеломляющее наложение друг на друга природы и техники, пейзажа и чертежа:

Осыпается сложного леса пустая прозрачная схема.
Шелестит по краям и приходит в негодность листва.
Вдоль дороги пустой повисает неслышная лемма
телеграфных прямых, от которых болит голова.

Разрушается воздух. Нарушаются длинные связи
между контуром и неувядающим смыслом цветка,
и сама под себя наугад заползает река
и потом шелестит, и они совпадают по фазе.

Тогда эти стихи поражали прежде всего уверенностью интонации, ритмической упругостью, остроумным выпадом по адресу брюсовского хрестоматийного «цветка». Сегодня, на пятом году с осторожностью и опозданием объявленной вслух чернобыльской эры, в них больше ощущаешь глобальную головную боль дышащего разрушенным воздухом народа.

Виртуозный стих Еременки сам пробивал себе дорогу, появившись даже в добропорядочно-застойных «Днях поэзии» восьмидесятого и восемьдесят третьего годов. Вспоминается вечер молодых поэтов, устроенный на исходе зловещего оруэлловского 1984-го в помещении «Литгазеты». В качестве «стариков Державиных» приглашены были Евгений Евтушенко и Станислав Лесневский. Еременко читал разбитные пятистопные хорей, где лермонтовский мотив пути и одиночества причудливо соединялся с бессмысленно-советским «с южных гор до северных морей». После строк:

Игорь Александрович Антонов
как живой с живыми говорит!

— присутствующий в зале приятель поэта Антонов вставал как живое доказательство реалистичности прозвучавших стихов. Аудитория весело встречала уже знаменитые к тому времени строки: «На раскладушке засыпает Фет», «В густых металлургических лесах», «И в белой душе расцветает диод». Как всегда, имела успех «многослойная» баллада «Переделкино», завершающаяся словами: «А по ночам гуляет Сталин. Но вреден север для меня!» Мы тогда ценили во всем этом веселье и остроумие, вчитываться в суровые и трагические оттенки смысла как-то не очень тянуло. Чтобы увидеть подспудную серьезность, нужно смотреть на жизнь открытыми глазами, а это не самое легкое и приятное занятие.

Выступил Лесневский, довольно прохладно оценивший стихи Еременко: дескать, такая пародийность и цитатность хороша только для домашних стихов, для быта, для застолья. Довод существенный, думаю, что и сегодня имеет смысл продолжить спор. Дело в том, что новая поэзия всегда вырастает из быта, из домашней атмосферы и неуклонно вытесняет обветшавшую «публичную» риторику. «Домашний» «Арзамас» потому и победил «гражданскую» «Беседу», из «быта» выросли потом и Некрасов, и Блок. «Узкий» круг собеседников Ахматовой и Пастернака расширяется до всемирного масштаба, а читатель послереволюционного Маяковского необратимо «усыхает» (говорю об этом не со злорадством, а с горечью). Ну, а ближе к нашим дням: есть обращающиеся ко всему народу и ко всему прогрессивному человечеству Е. Исаев и Р. Рождественский, а есть «домашние» Кушнер и Самойлов...

Но вернемся к тому вечеру. Спор достиг апогея, когда Евтушенко довольно решительно обрушился на такие строки Еременко:

Как говорил поэт, сквозь револьверный лай
(заметим на полях: и сам себе пролаял)
мы входим в город-сад или в загробный рай...

Мэтру показалась кощунственной подобная трактовка самоубийства Маяковского, хотя чего уж там: и романтику «револьверного лая», и обман «города-сада» сегодня приходится отбросить окончательно. Отчитав молодого коллегу, маститый поэт снисходительно заметил, что он и сам из Марьиной рощи и тоже умеет «ботать по фене». Не знаю уж, право, почему в сложной иронии Еременко он углядел «блатное» начало.

Еременко взял на минуту слово и совершенно серьезно (улыбающимся мне вообще его видеть не доводилось) заявил, что он в Марьиной роще никогда не был, что «по фене ботать» не умеет, а что его стихотворение интерпретировано неправильно.

Почему я вспоминаю это досадное недоразумение? Да потому, что такие вот «неудобные» эксцессы возникают на важных стыках духовных и литературных эпох. Эффектная политическая театральность Евтушенко и горькая ироническая театральность Еременко оказались несовместимыми художественными языками.

Пародийная ирония Еременко создает исключительное неудобство и для певцов ложных лозунгов, оправдывающихся теперь «незнанием» правды и наивной верой в идеологический стандарт. Но помилуйте: что же вы, Пушкина, Достоевского, Толстого не читали? Не слышали никогда выражения «Не убий»? Центонный стих Еременко больно сталкивает лбами строку «советской классики» со строкой предвидящего скорую смерть Мандельштама. («Мы поедем с тобою на «А» и на «Б» посмотреть, кто скорее умрет...»):

Мимо Пушкина, мимо... куда нас несет?
 Мимо «Тайных доктрин», мимо крымских татар.
 Белорусский, Казанский, «Славянский базар»...
 — Мы еще поглядим, кто скорее умрет...

Еременко через пародийность выходит на не обещанную заранее, недекларативную серьезность. И его острые строки, засев в памяти, беспощадно высвечивают потом облегченность и, говоря по большому счету, несерьезность иных либерально-стихотворных прописей. Тут подспудный, глубокий и, думаю, по сути, необходимый и плодотворный спор между поколениями. Причем «дети» в этом споре нередко оказываются взрослее «отцов»: они жизнь видят зорче, бесстрашнее и беспощаднее. Во всяком случае, в голосе Еременко инфантильных нот не услышишь.

«Сейчас все под Ерему работают», — сказал мне недавно один молодой поэт. Ну, все не все, а целое поэтическое течение вслед за Еременко возникло. Для развития центонной поэзии появились многие предпосылки: подросло поколение с хорошей культурной памятью, оперирующее обширным фондом мотивов, образов, строк, — я имею в виду и пишущих стихов, и понимающих их. Поколение, которому легче — пока еще нечего стыдиться — и которому труднее: уже не оправдаешься наивной верой в «учение» и в «руководство». Резво и раскованно играют на клавишах классических цитат Игорь Иртеньев и Тимур Кибиров. А совсем молодой Евгений Даенин уже всю перефразирует и пародирует еременковские стихи, бросая саркастический вызов королю иронической поэзии.

Подзадержался выход первого сборника Еременко в «Советском писателе». Хочется иметь возможность перечитывать эти стихи, говорить и спорить о них. Ред-

ко где найдешь такое сочетание непричесанного демократизма и элитарного самоуважения, кромешной тьмы и ослепительного света, неподдельной тоски и непритворной веры. Как вот в этом стихотворении, адресованном... Кому — Высоцкому? Да нет, каждому из нас:

Я заметил, что, сколько ни пью,
все равно выхожу из запоя.
Я заметил, что нас было двое.
Я еще постою на краю.

Можно выпрямить душу свою
в панихиде до волчьего воя.
По ошибке окликнул его я,—
а он уже, слава Богу, в раю.

Занавесить бы черным Байкал!
Придушить всю поэзию разом.
Человек, отравившийся газом,
над тобою стихов не читал.

Можно даже надставить струну,
но уже невозможно надставить
пустоту, если эту страну
на два дня невозможно оставить.

Можно бант завязать — на звезде!
И стихи напечатать — любые.
Отражается небо в лесу, как в воде,
и деревья стоят голубые...

О чем это? О том, что опостытели красивые некрологи, любование чужой гибелью, оскорбительные посмертные премии. О том, что напечатать мертвого гораздо легче, чем просто заметить живого. О том, что мы сначала принижаем искусство, а потом рабски перед ним преклоняемся, не умея говорить на равных с культурой и друг с другом. О том, что хватит нам притворяться глупее, чем мы есть на самом деле. И вообще пора наконец заговорить всерьез.

СОРОКИН ВЛАДИМИР ГЕОРГИЕВИЧ (р. 1955)

I. ДИТЯ СОВЕТСКОГО ВЕКА

Владимир Сорокин — писатель не для всех. Девятих из десяти сходу отпугнут его фирменные эксцентрические приемы: хладнокровно-педантичное описание насилия, преднамеренно непоэтичная эротика, невозмутимое употребление нецензурной лексики и утверждение ее в качестве речевой нормы, тотальное пародирование и поругание всех литературных святых — от «Умом Россию не понять» до «Одинокая бродит гармонь». Сильно шокирует многих и неизменный «материал» сорокинской прозы, можно даже сказать один из ее главных «героев» — экскременты, с фатальной неизменностью демонстрируемые читателю и возводимые в разряд художественного символа.

«Фу, какая гадость!» — скажут многие и отвернутся. Но сила литературной позиции Сорокина в том, что он легко обходится без этих «многих», он вообще никому себя и свои тексты не навязывает. Даже отечественным издателям. Роман «Сердца четырех» вплоть до последнего времени ходил в самиздате, два года назад «Русслит» напечатал тоненький сборник рассказов, а вот теперь галерея «Obscuri viri» и издательство «Три кита» выпустили книгу «Норма» тиражом пять тысяч экземпляров. Столько читателей у Сорокина точно есть, а не хватает их в России — граница поможет. Там Сорокин выходил многократно и по-русски, и в переводе, там у него есть если не армия, то отборная гвардия поклонников из числа профессионалов-славистов. Низменные реалии их не смущают: в условиях чистой, благоуханной, дезодорированной жизни, по-видимому, насущно необходим тот самый — помните анекдот? — «кусочек дерьма».

Так что тем читателям, которым мил, скажем, Юрий Поляков с его гибкой, конъюнктурной, комсомольской полуправдой и с его искренней, без всякой иронии, похабщиной, — тем Сорокина читать точно не стоит. Но с теми, кому поляковская пошлость неприятно шибает в нос, с теми, кто рискованные крайности

предпочитает мещанской добропорядочности, я хотел бы просто и серьезно поговорить, ибо убежден, что у «Нормы» могут быть нормальные читатели, а не только профессора, исследующие экспрессивные возможности русского мата. И еще я убежден, что Сорокин — назовите его кем угодно: циником, охальником, разрушителем, агентом сатаны — не пошляк, что в его прозе, и в «Норме» в частности, присутствует внутренняя эстетическая норма, что его произведения могут вызвать в читателе не тошноту (как написал в одной газете довольно грамотный в частности, но равнодушный к предмету в целом рецензент), а своего рода катарсис, очищение.

Вроде бы даже неудобно напоминать интеллигентному читателю такие хрестоматийные примеры, как Рабле, как описанная Бахтиным народная смеховая культура, как собранные Афанасьевым русские «заветные» сказки, да, господи, возьмем хоть популярную в массах гашековскую эпопею, где, прямо скажем, испражнений предостаточно. Но в литературе это все, извините за ликбез, знаковые элементы, отнюдь не тождественные соответствующим жизненным явлениям. Если кого-то от «Нормы» тошнит, значит, товарищ не преодолел «наивного реализма» восприятия, а это уже факт его личной биографии.

Центральный сюжет «Нормы» довольно прозрачен. Перед нашим взором проходит ряд житейских сценок, броских, точных в деталях: работяги, служащие, интеллигенты, ветераны войны, лесбиянки, шахматисты, занятые своими обычными трудами и досугами, между делом вынимают пакетики с какой-то «нормой» и добросовестно ее съедают. Примерно в десятой новеллке мальчик Вова, словно пришедший из анекдота, наконец спрашивает: «Мам, а зачем ты какашки ешь?» Можно по-разному истолковывать четко и жестко вписанный Сорокиным в картину жизни гротескный символ. Можно видеть в нем советскую идеологию, которую мы добросовестно кушали, стараясь не ощущать вкуса и запаха («Норма» закончена в 1984 году), а можно распространить действие гротеска и на сегодняшнюю постсоветскую политическую трескотню, которую мы так же тупо и покорно глотаем. Да что там политика — посмотрите на наш быт. Вот я покупаю за большие деньги чай или кофе в эффектной иностран-

ной упаковке, но нет ни малейшей гарантии, что там не окажется сушеное... то самое. И не швырнешь продавцу в лицо, не подашь в суд — это все не «кто-то кое-где у нас порой», а норма жизни. Проще говоря «норма» — это социальная наша действительность в ее кратчайшем и грубейшем (но не грубее жизни) выражении.

Больше пересказывать ничего не буду — кто хочет, прочтет. Тем более что эти рассказы интересны не столько главным и единым для всех «событием», сколько множеством мелочей. Сорокин — художник, причем не только по своей вузовской профессии. Он умеет **рисовать людей** — качество для нынешней прозы редчайшее. Большинство даже авторитетных писателей умеют либо слегка варьировать одну и ту же физиономию (Вячеслав Пьецух, Евгений Попов), либо «цитируют» персонажей, беря их из чужих источников от Библии до Борхеса (Анатолий Королев, Алексей Слаповский, Виктор Пелевин). Закрывая номер толстого журнала (а Сорокина в журналах почему-то не печатают), редко запомнишь хотя бы одного точно нарисованного человека. Не будь у Сорокина его реализма — не «работали» бы у него ни заумь, ни абсурд, которыми он пользуется осознанно и логично.

Книга же в целом — своего рода экспозиция на стыке искусств. Тут и словесные «инсталляции», плакаты «У ЖОРЫ С МАШЕЙ ВСЁ В НОРМЕ», «ПОЛ-ЛИТРА — НЮРКИНА НОРМА», и лингвистический тезаурус (словарь) на полторы тысячи единиц — от сочетания «нормальные роды» до «нормальной смерти» — своего рода каталог человеческой жизни. Тут и стихи, сами по себе, может быть, неважные, но оправданные в общей системе, как песни на стихи Эльдара Рязанова, годящиеся только для его собственных фильмов. Не спешите глотать эту многосоставную книгу целиком: «Норма», как и «норма», рассчитана на постепенное дозированное употребление.

Не упустите из виду пролог и эпилог, своеобразную «раму» «Нормы». Там появляется загадочный мальчик лет тринадцати в синей школьной форме, который приходит в КГБ, властно садится за стол начальника, знакомится с изъятой при обыске у некоего Гусева машинописной рукописью «Норма», а затем молча отдаёт приказ: «Поднял левую руку и показал четыре па-

лица». Что это конкретно значит: четыре года тюрьмы или что пострашнее — какую-нибудь четвертую степень расправы — можно только догадываться, но фигура мальчика безусловно символична. Это не только читатель-собеседник Сорокина, это, на мой взгляд, и персонификация авторской позиции. Жизнь в «Норме» показана в основном глазами мальчика, инфантильного субъекта, не ощущающего ценности ни своего, ни чужого тела, ни своей, ни чужой жизни. Отсюда это безразличие к земной стороне любви, отождествление секса с процессом испражнения: в раблезианском «низе» зачатие и смерть, живительное семя и мертвые отбросы все-таки были четко противопоставлены. Злой мальчик — эмблема советского века, вершителем нашей истории, с такой беспощадной легкостью превращавшей человека в прах, в пыль, в дерьмо. В беспощадности такого взгляда и ограниченности Сорокина как художника, которому нет дела до полноценного, взрослого, мужского переживания жизни с ее неизбежными (все-таки!) радостями, и его смелость: надо потыкать читателя в это самое, а то он, читатель, слишком нетерпим к безобразному в искусстве и слишком терпим к нему в жизни.

«Норма» — слово латинское, вошедшее в разные языки. Причем если по-английски, по-немецки «нормально» — значит «обычно», «как всегда», то по-русски «норма» — это какой-то заведомо недосыгаемый идеал («трезвость — норма жизни»: такого не может быть никогда). Сорокин вывернул свое главное слово наизнанку, заставил задуматься о всем объеме его смысла. Слыша в очередной раз про заказное убийство, взяточничество высших чинов, изъятие у народа последних грошей, надо не впадать в истерику, а с мужеством взрослых людей признать: у нас, здесь и теперь, это — норма.

1994

II. ТОПОР СОРОКИНА

КОМУ ОН СТРАШЕН И КОМУ НЕТ

Литературная общественность все еще пребывает в некоторой оторопи после объявления шорт-листа пре-

тендентов на премию Букера 1995 года. Причем споры идут не столько о произведениях, попавших в финальный список («Генерал и его армия» Георгия Владимова, «Казенная сказка» Олега Павлова, «Одиссея» Евгения Федорова), сколько о решении жюри ограничиться тремя кандидатами вместо возможных шести. Многие говорят и пишут, что шорт-лист оказался «too short»: одним не хватает здесь Астафьева, другим Мелихова, третьим... В общем, долго можно перечислять. Но не будем, однако, уподобляться темпераментным болельщикам, кричащим: «Судью на мыло!» В конце концов не премия красит человека, а человек премию. Неполучение Набоковым Нобель-прайза никак не отразилось на его писательском достоинстве, а вот престиж Нобелевской премии в области литературы, не раз присуждавшейся посредственностям, пожалуй, из-за этого на какой-то градус и снизился. Лично мне, не вдаваясь в ненужные споры, хочется просто разобраться в причинах того факта, что в поисках лучшего русского романа года вся наша литературная общественность (не только букеровское жюри) как-то проглядела самую дерзкую заявку — не на премию, на гораздо большее...

Речь о книге, носящей в высшей степени нескромное название — «Роман». До сих пор давать своим сочинениям такие общежанровые имена смели только признанные корифеи мировой литературы. Помнится, Гете написал вещь под названием «Новелла», чтобы наглядно пояснить, что такое новелла и как она должна писаться. У Пастернака есть повесть «Повесть». А тут — «Роман», претендующий на то, чтобы стать обобщенной моделью русского романа XIX—XX веков, да заодно и схемой российской истории соответствующего периода. Конечно, автор «Романа» Владимир Сорокин может такую трактовку оспорить: Роман — это имя главного персонажа, который в тургеневско-гончаровские времена приезжает в поместье к воспитавшим его некогда дядюшке и тетушке. Но, как говорится: не отпирайтесь, я прочел. Нетрудно прочесть в имени героя символические подтексты, Родион Романович Раскольников, набоковский тюремщик из «Приглашения на казнь» Роман Виссарионович... И в форме буквы «Р», и в этом тревожном раскатистом гуле видится-слышится тот самый топор, к которому

позвали Русь реведемократы и жаждавшая бури могучая проза: недаром Генрих Манн потом назвал нашу литературу прошлого столетия «революцией до революции».

Попыток подражать русской классической прозе — всерьез или под знаком пародии — предпринимается сейчас немало, но, говоря словами Юнны Мориц, «это, голубчик, ведь надо уметь — не каждому Бог и дает!» Положите рядом с «Романом» историческую прозу Михаила Шишкина или пародийное «Накануне накануне» Евгения Попова — и вы тут же увидите, насколько тверже рука Сорокина, насколько он мастеровитее во владении стилем и интонацией прошлого века. «Нет на свете ничего прекрасней заросшего русского кладбища на краю небольшой деревни». Лирическая мелодика, заданная первой фразой, стойко держится на протяжении более чем трехсот страниц. Роман парится в русской бане, сталкивается в лесу с волком и убивает его (изумительная по пластичности сцена, так и хочется сказать: матерый человечище!), переживает любовную неудачу и в конце концов соединяет свою судьбу с замечательной Татьяной. Ужель та самая? В какой-то мере — да. Среди свадебных подарков молодые находят преподнесенный фельдшером Ключиным (материалист, безбожник!) красивый топор с гравировкой: «Замахнулся — руби!». «Пойдем! Я знаю, что делать», — говорит Роман невесте, и повествование из реалистического, лирико-психологического регистра виртуозным способом переводится в стилистику абсурдистского гротеска, переносится из тургеневско-гончаровского мира в мир хармсовский. Подобно тому как у Хармса одна за другой вываливались из окон старухи, у Сорокина погибают под топором обезумевшего Романа все его родные и знакомые, его невеста, многочисленные крестьяне, описание гибели которых с перечислением имен занимает добрые шесть десятков страниц.

Что же хотел автор сказать таким произведением? Проиллюстрировать идею об исторической преступности русского вольнодумства, о виновности интеллигенции во всех кошмарах тоталитарной эпохи? Или Сорокин, наоборот, высмеивает и оспаривает такую концепцию? Решайте сами. Но главное, что «Роман» выдерживает испытание самыми разными трактовками, что

он прочно стоит на ногах, располагает к перечитыванию и к всматриванию в детали. При всей исторической переменчивости вкусов единими для прозы всех времен остаются критерии писательской наблюдательности, интонационной гибкости, умения строить сюжет так, чтобы читатель все время думал: что будет дальше — с генералом ли, с рядовым или даже с совсем штатским персонажем.

«Что дальше?» — это ведь не просто формула занимательности, это вопрос под стать сакраментальным «Кто виноват?» и «Что делать?». Написанный еще в 1985—1989 годах «Роман» опубликован Сорокиным вовремя: перестроечная эйфория помешала бы его правильно воспринимать. А сейчас кровавый финал, увы, вновь приобретает потенциальную актуальность. Читая десятки и сотни раз: «Роман отрубил голову такого-то», мы, естественно, не в состоянии запомнить всех имен — слишком утомительно это перечисление. Кто-нибудь, блеща эрудицией, скажет: это постмодернистская поэтика перечня. А я скажу: это гротескное отражение нашей исторической забывчивости и равнодушия. Читал кто-нибудь полный перечень жертв Буденновска: женщин, малых детей! Да мы с вами его не удосужились даже составить и опубликовать!

Букеровская премия задумывалась как премия за лучший русский **роман**, и это была здравая идея: в поддержке, поощрении и развитии нуждается именно этот жанр. В уважении к роману сходятся и любители занимательного чтения, и тонкие знатоки словесности. Первая премия была, как известно, присуждена «Сундучку Милашевича» Марка Харитонов — произведению вяловатому, не очень глядящемуся в качестве вдохновляющего примера, но все же — роману. Затем награда стала присуждаться за имена и «по совокупности заслуг»: поводом для премирования Маканина послужил проходной рассказ, название которого теперь трудно припомнить, Окуджава был увенчан, конечно же, за свою гениальную поэзию. Проблема романа как такового незаметно сошла с повестки дня, ее заменили неинтеллигентные разговоры о денежной сумме премии. Весь букеровский процесс отчетливо нуждается в повышении своего «ай-кью», в серьезной рефлексии по поводу путей русского романа. «Роман» Сорокина дает богатейший материал для таких раздумий, задает

множество вопросов, на которые придется отвечать как теоретикам, так и практикам жанра.

«Роман умер» — такой двусмысленной провокативной фразой заканчивается произведение Сорокина. Тут каждый из нас должен самостоятельно разобраться с прописными и строчными буквами. На мой взгляд, Роман (персонаж) умер, но роман как жанр остался жив и выдержал испытание самым ехидным пародированием. Ему предстоит обновиться в наступающем веке, в третьем тысячелетии. Но беспощадный топор забвения навис сегодня над двумя характерными слабостями нашей романистики. Первая из них — нетворческое копирование форм прошлого века под благородным видом «возвращения к реализму». Многие мастера разных поколений неуклюже тужатся всерьез имитировать те приемы традиционного письма, которыми Сорокин легко играет под знаком пародии. Это он над вами победно смеется, господа псевдореалисты, а вовсе не над классикой! Но топор сорокинской издевки, в сущности, направлен и против, так сказать, модернистов поневоле — тех, кто пишет нечитабельные тексты со стилистическими выкрутасами, не умея при этом психологически обрисовать характеры и прочертить сюжет. Против середняков и графоманов, маскирующихся под модернистскими обновками-обносками: с такой квалификацией тоже в двадцать первый век не возьмут.

Роман умер. Да здравствует роман!

1995

НАРБИКОВА ВАЛЕРИЯ СПАРТАКОВНА (р. 1958)

ЯЗЫК
ДО ФРАНКФУРТА
ДОВЕДЕТ.
А ДО МОСКВЫ?

Франкфуртское издательство «Зуркамп» выпустило красивой красной книжкой немецкий перевод романа Валерии Нарбиковой «Шепот шума». Как сообщила газета «Франкфуртер Альгемайне Зонтагсцайтунг» (а

вслед за нею и наше «Книжное обозрение»), у немецкой публики, собравшейся на премьеру книги, во время чтения отрывков из нее «просто перехватило дыхание». А как сегодня звучит проза Нарбиковой в отечественном литературном контексте?

Бывают писатели, не просто пользующиеся родной речью, но создающие на ее основе собственный и особенный язык. Такие писатели не лучше и не хуже прочих — просто они другие, и прочесть их невозможно иначе, чем мысленно переводя каждую фразу с их языка на свой, читательский. Так работали, например, Ремизов, Замятин, Платонов, произведения которых никогда не были и не будут массовым чтением. Из наших современников в первую очередь назову петербуржца Виктора Соснору, говорящего о себе «латынь моих бумаг», «так в моем санскрите текста» и т. п. Действительно, владеть языком Сосноры — примерно то же, что знать латынь или санскрит; среди критиков таким «ноу-хау» обладают три-четыре человека в Питере да двое-трое в Москве. И тем не менее многие берутся оценивать и ругать! Это все равно что лингвист сказал бы: не владею немецким языком, но мне он не нравится.

Нечто подобное происходит и с восприятием нарбиковской прозы. Имя писательницы достаточно регулярно мелькает в прессе: о всех ее отъездах и приездах извещают нас журналисты светской хроники, не имеющие ввиду большой занятости ни минуты времени для чтения каких бы то ни было книг. Нарбикову постоянно склоняют то в ругательном, то в хвалительном падеже критики разных ориентаций, но более или менее внятного разбора текстов решительно не припомню. Чтобы обвинить писательницу в «непристойности», наиболее чутким ревнителям нравственности достаточно было вырвать из контекста какую-нибудь фразочку типа «Ей хотелось известно чего известно с кем». Но разве не чувствуется даже в этом крошечном речевом отрезке, что для автора упоминание о чьих-то любовных шашнях — лишь повод и материал для словесного жеста, для лингвистической игры? Не знаю, насколько импонирует самой Нарбиковой ярлык «эротической» писательницы, но лично мне он кажется неадекватным и сбивающим с толку. Эротики в ее произведениях не больше, чем в литературе вообще, чем

в самой, так сказать, реальной действительности. Все дело не в том, что описывается, а в том, как.

«Эта пытка длилась полночи, и полночи прошло наяву, а полночи во сне, и во сне длилась эта пытка, только мир, который наяву был снаружи, во сне почему-то был внутри. И если наяву было совсем непонятно, что делать с этим миром снаружи, то во сне совсем было непонятно, что делать с этим миром внутри». Такое, как сказали бы в старину, «плетение словес» преследует цель непростую и серьезную. Расцепляя слово, варьируя ритм, Нарбикова стремится развернуть перед читателем весь спектр тех мгновенных ощущений и эмоций, которые люди обыкновенно оставляют без внимания, забывают, пропускают. Пропускают в спешке и хлопотах свою неповторимую, ни на чью не похожую жизнь. Услышать в житейском шуме шепот вечности — вот, собственно, в чем смысл названия последнего романа, да и, пожалуй, общая стратегия прозы Нарбиковой.

Войти в эту прозу нелегко, поскольку сюда нельзя заходить вооруженным: жесткие моралистические установки, однозначные принципы и прочие колюще-режущие предметы придется оставить за порогом. Нарбикова рассчитывает на читателя, способного любую ситуацию рассмотреть сразу с нескольких точек зрения. Только так можно вжиться в историю художницы Веры, понять ее, что называется, неоднозначные отношения с мужем Доном Жаном, галеристом Нижиным-Воховым, отцом Нижина-Вохова по имени Свя. Если начнешь подсчитывать отрицательные и положительные черты персонажей, неизбежно попадешь впросак, потому что мы имеем дело не столько с житейскими характерами, сколько с мифологизированными фигурами. Нравственно ли вступать в любовные отношения с отцом и сыном одновременно? Вопрос просто неуместен: может быть, Нижин-Вохов и Свя — это не реальные сын и отец, а две ипостаси, два возраста одного человека. Недаром Свя является на свидание с того света, а в финале романа дисциплинированно возвращается на кладбище и забирается в могилу. Что сие означает? Да то, что, вступая с человеком в контакт, ты сталкиваешься не только с его настоящим, но и с прошлым, и с будущим. В рамках обыденности это не

очень ощутимо, но в масштабе жизни — от таких вещей никуда не денешься.

Нарбикову не поймаешь на слове, ее прихотливая речь не допускает буквальных толкований. Философическая ироничность достигает порой предельной изощренности: «А люди величественны, и человек — это величина, но разве человек — постоянная величина. Или эта величина имеет погрешности? И вдруг добро — это такая же погрешность, как и зло». Поначалу думаешь, что здесь не хватает пары вопросительных знаков, а потом понимаешь, что автор ни о чем никого не спрашивает. Автор так много знает об этой жизни, что собеседник ему как бы и не очень нужен. Сложные мы, однако, существа — творцы, художники, артисты. Автору романа остается только мысленно присоединиться к вечному В. В. Розанову и вместе с ним вздохнуть: «Не выходите, девушки, замуж ни за писателей, ни за ученых. И писательство, и ученость — эгоизм... Выходите за обыкновенного человека, чиповника, конторщика, купца, лучше всего за ремесленника». Ну, и так далее.

Однако и на самого глубокомысленно-ироничного мудреца довольно простоты. В. В. Розанов большой мастер слова и фразы, но из приведенной цитаты торчит непомерная гордыня, чтобы не сказать — самодовольство. Как ни странно, в чем-то наивное. Ибо к концу двадцатого столетия культ «писателей» и «ученых» в России взял да и вдруг иссяк. Девушки за них замуж особенно не стремятся, а уж извинять эгоизм им больше никто не склонен. И если на Западе еще продолжают по старинке изучать метафизику русской души по изломам богемно-интеллигентского быта, то российскому читателю из числа тех самых «обыкновенных людей» уже хочется чего-то поновее. Пусть уж хоть и о ремесленниках.

Понимаю, что для Нарбиковой стиль важнее темы. Но возникает противоречие между остросовременной стилистикой и некоторой староватостью материала. Увы, жизнь артистической среды сегодня не отличается ни свежестью, ни парадоксальностью. Эта площадка не очень подходит для нравственно-философских экспериментов с глобальными выводами. Ритм настоящей, непредсказуемо-таинственной жизни перескочил в другие сферы. Какие именно? Если бы знать! Выход,

конечно, не в том, чтобы печь горячие пирожки криминальных романов о президентах и резидентах или шарить по дну жизни в поисках философствующих бомжей. И это устарело. Пришла пора открывать совсем новые и неожиданные предметы для описания и исследования. И подлинная оригинальность стиля будет поверяться его способностью проникать в неведомое. «Поэта далеко заводит речь», — сказано у Цветаевой. Куда теперь заведет речь прозаика Валерию Нарбикову?

1995

БЫКОВ ДМИТРИЙ ЛЬВОВИЧ (р. 1967)

КАРЬЕРА ДИМЫ БЫКОВА

Терпеть не могу молодых писателей. Само это выражение «молодой писатель» — типичная отрывка советской эпохи, когда партия и ее органы стали выковыривать себе новые литкадры вместо «старых» и неуправляемых: Ахматовой, Мандельштама, Булгакова. По совести говоря, для литературы возраста не существует. Когда юный Трифонов, окрыленный незаслуженным успехом своих «Студентов», попробовал качать перед Твардовским права «молодого писателя», тот справедливо шуганул его подальше и не печатал до того момента, когда прозаик стал не «молодым», а настоящим. Возрастные льготы в литературе всегда идут в ущерб качеству, в ущерб читателю.

«Противна молодость. Противна! Признаем это объективно. Она собой упоена, хотя не может ни хрена...» — совершенно справедливо отмечает Дмитрий Быков в своей книге «Послание к юноше. Стихотворения, поэмы, баллады». (М., РИФ «РОЙ», 1994). Что касается поэзии, прозы и статей самого Быкова, то все это читалось мной без учета возрастного фактора, причем с самого начала, о котором, впрочем, будет сказано в конце.

Дмитрий Быков — фигура знаковая. Своим литературным и общественным поведением он означает, что в нашу жизнь возвращается тип литератора-универса-

ла, пишущего одновременно стихи и прозу, участвующего в эстетической борьбе своими критическими статьями, а в борьбе общественной — публицистическими очерками, причем все эти роды и виды творческой деятельности между собой накрепко связаны, питают и поддерживают друг друга. Такой тип писателя сложился в серебряном веке, но в советскую эпоху был подменен системой узкоспециализированных литературных мутантов, у которых развито лишь по одному творческому органу. Союз писателей, как вы помните, был поделен на изолированные отсеки: прозаики, поэты, драматурги, критики, публицисты, фантасты, детские авторы и т. п. Некоторые так и остались прикованными к своей единственной творческой тачке. Жалко глядеть на стихотворцев, давно покинутых музой, но продолжающих унылое производство строк, рифмующихся друг с другом, но не с жизнью. Смешно выглядит и неотесанный прозаик, гордо заявляющий: я, мол, не критик, рассуждать не горазд. Так ведь и видно, сударь, по вашим опусам, что ай-кью автора близок к нулю, что кругозор его — полметра, не шире. Нет, уметь писать — значит уметь писать всё.

Как поэт Быков появился в составе ордена «куртуазных маньеристов», но проявился, уже выйдя из этой компании. Путь, в общем, правильный и гармоничный: причастность к естественно возникшей группировке, к определенному стилевому течению помогла Быкову определиться, примерить традиционные одежды и вырасти из них. Театрализованная и приторно-каноническая лирика оказалась не по нему. Поэзия не профессия — душевное состояние, а индивидуальный быковский тон звучит отчетливей в ритмически и грамматически негладких, слегка «смещенных» строках:

Ибо даже самый дурной поэт
 В общем и целом
 Подтверждает вечный приоритет
 Души над телом.

Тут мне припомнился Николай Глазков, поэт принципиально внегрупповой, говоривший: «лучше всех пишу свои стихи». Быков, как мне кажется, свои стихи лучше всего пишет на границе с прозой, там, где он работает сюжетом, как в поэме «Версия» или в «рассказе в стихах» «Ночные электрички», где с замечательной

искренностью выражена жажда настоящей, небумажной жизни, неподдельный азартный интерес к другим, к чужим, непохожим людям: «Теперь, когда мы все лишились почвы и вместе с ней утратили уют, и в подворотнях отбивают почки, а в переходах плачут и поют,— уже не бросить: «Мне какое дело?» Не скрыться в нишу своего труда. Все это, впрочем, было. Или зрело. И я боялся этого тогда». Смотрю на дату написания, вспоминаю конец девяносто второго и думаю: какие там, к черту, поколения! Я себя тогда чувствовал точно таким же образом.

Как прозаик Быков отметилсЯ однажды в «Октябре» повестью «Гонорар», герой которой, журналист и поэт Баринов, строит свою судьбу, консультируясь у некоего «фатумолога» Малахова, причем сам консультант оказывается втянутым в причинно-следственную цепь событий и начисто побежденным. Кто-то углядел здесь переключку с Рэем Брэдбери, хотя есть аналогии гораздо «теплее» и насущнее: лермонтовский «Фаталист». «Гонорар» — вещь более чем автобиографическая, реальным комментарием к ней станет вся дальнейшая судьба Дмитрия Быкова: переиграет он своего Малахова-Вулича или нет — вот вопрос.

Но я уверенно отнес бы к прозе и значительную часть работы Быкова как публициста. Это живые, ясные, очень «читабельные» сюжеты, отчетливо прописанные, хотя и невыдуманные характеры. Быков не тянет одеяло на себя — в отличие от множества коллег и по писательству, и по журналистике, он просто обожает влезать в чужую шкуру, разбираться в человеке как индивидууме, не насаживая его на идеологическую булаву. Обладая стойким иммунитетом к тоталитарным инфекциям, Быков вдумчиво исследует характеры и судьбы тех, кто не смог уберечься от идейной заразы: Лимонова, Говорухина, Филатова... Если у него станет сил и терпения это потом переосмыслить, обобщить — интересная картина получится.

При всем том Быков много и часто читает других. На вопрос: кто сегодня наиболее интересен в литературе? — он в отличие от 90% молодых писателей не ответит: «Я», а искренне назовет множество дорогих ему имен. Так же отчетливы его антипатии, но важно подчеркнуть, что, осуждая критикуемого, Быков его не «закапывает», а скорее провоцирует, вызывает на

поединок, будучи сам готовым по-другому оценить новые вещи своей «жертвы».

Часто слышу с разных сторон: что-то много Быкова. Но помилуйте, друзья мои, разве это плохо, когда человека много? Да, у нас куда ни глянь — люди, которых «мало» для занимаемых ими постов, для той работы, которую они выполняют. Надо нам как-то быковскую энергию использовать в общественном масштабе. Думаю, он с его универсализмом вполне потянул бы возглавить один из толстых литературных журналов. Хотя, боюсь, для «трудовых коллективов» этих изданий считается слишком молодым литератор в возрасте Лермонтова, выходящего на последнюю дуэль... Но есть у Быкова другая, не менее завидная возможность в построении дальнейшей судьбы. Умея держать читательское внимание, находить динамичные варианты композиции, он мог бы замахнуться на большой социально-психологический роман о русской жизни на исходе двадцатого столетия. Тем более, что материала им собрано видимо-невидимо. Надо рискнуть!

Так вернемся к началу. На факультете журналистики МГУ в середине восьмидесятых годов я вел «Мастерскую критика», открывая тайны ремесла симпатичным восторженным девушкам. Вдруг среди них появился юноша лет восемнадцати-девятнадцати, отнюдь не бледный, но со взором горящим, с броским орлиным профилем. Это еще что за птица? — подумал я и уже приготовился срезать, а то и посадить в лужу вновь прибывшего. Но тот как-то сразу обезоружил интеллигентной воспитанностью, душевной открытостью, активной начитанностью и доброжелательным знанием современной словесности. Потом прочитал эссе под названием «Парадиск» (синтез «парадокса» с «парадизом»), и с ним все стало ясно. «Воспитаю ученика, чтобы было у кого потом учиться», — призывал некогда Евгений Винокуров. Не очень верю в возможность литературного «воспитания» в целом, но один такой ученик у меня теперь определенно имеется.

В КРИТИЧЕСКОМ ЛЕСУ, ИЛИ НОВЫЕ ПРОЧТЕНИЯ СТАРОЙ СКАЗКИ

ПАРОДИИ НА КОЛЛЕГ

НЕ О СЕБЕ

(Виктор Шкловский)

Начну с конца.

В искусстве концы не сходятся с концами, потому что конец — это всегда начало.

Сначала в «Красной шапочке» не было счастливого конца, но автор написал его, потому что так было надо.

Об этом есть у Толстого.

Время выбирает цвет шапочки, и нас тоже выбирает время.

Заново пишутся Библия, «Декамерон», «О теории прозы». На «Красную шапочку» сочиняются новые пародии.

И на меня написано много пародий, но все они неудачны.

Не получилась и эта.

Меня пытаются передразнивать, начиная каждую фразу с нового абзаца.

Но этого мало.

Надо заполнить пространство между абзацами собственной судьбой, и для этого нужно жить, а не пародировать жизнь.

Можно ходить по комнате, размахивая руками, как крыльями, но это не будет полетом. Нельзя летать, ступая ногами по земле.

В литературе много пешеходов. Они думают, что идут вперед, а на самом деле это жизнь проходит мимо них.

Не пишите пародий.

Учитесь летать.

ЛИТЕРАТУРНЫЕ АППЕТИТЫ

(Юрий Тынянов)

Шарль Перро принадлежит к тем современным писателям, которым литературная диета противопоказана. Открыватель новых блюд, он действует путем дерзкой деформации традиционного рациона. Ему давно приелись (как и нам) все эти омлеты, котлеты, триолеты — инерционные, а потому ужасно невкусные конструкции. Читатель не верит сегодня роскошно оформленным меню, где под красивыми названиями (ромштекс, рондель и т. п.) ему пытаются сбыть остатки вчерашнего обеда. Нам не нужны котлеты, которые уже кто-то ел.

Литература (если она хочет оставаться литературой) должна питаться тем, чего еще никто и никогда не пробовал. Так работает Перро. Волк у него съедает на первое бабушку, на второе — внучку и при этом свободно обходится без обязательного десерта. Съедает легко, весело, прекрасно пережевывая и старый, и новый материал. «Красная шапочка» возвращает нам забытое ощущение аппетита.

Старая бабушка находит применение в новой функции. По-видимому, в литературе съеденная бабушка может оказаться более живой, чем целая.

ОТВЕТСТВЕННОСТЬ ДИАЛОГА

(Михаил Бахтин)

Встреча Красной Шапочки и Волка осуществляется в атмосфере напряженной диалогической ориентации:

- Куда ты идешь?
- Я иду к бабушке.
- А далеко ли живет твоя бабушка?
- Вот за той мельницей.

В результате хронотоп Волка (быстрый бег по самой короткой дороге) резко расходится с хронотопом Красной Шапочки (медленная ходьба по самой длинной дороге). Устремившись к ценностному центру (дом бабушки) и глубоко проникнув в смысл чужого слова («дерни за веревочку — дверь и отворится»), Волк реализует свои субстанциональные интенции. Его актив-

ность отнюдь не сосредоточивается на собственном «я», она всецело направлена на другого (бабушка). Не ограничиваясь пассивным созерцанием, Волк достигает почти полного усвоения объекта.

Показателен также последующий, в высшей степени карнавализованный эпизод, когда перед Красной Шапочкой предстает гротескно-амбивалентная фигура Волка в обличье бабушки. Вопрос «почему у тебя такие большие зубы?» провоцирует действенную диалогическую реакцию Волка (интенсивное поглощение героини).

Появление дровосеков с топорами приводит к существенной переакцентуации ситуации (расчленение внешнего тела Волка посредством отделения верха от низа). Но для нас во всем этом важна только принципиальная полифоническая незавершенность художественного события. Последнее слово Волка и о Волке так и остается несказанным.

ОЦЕНКИ ПО ПОВЕДЕНИЮ

(Юрий Лотман)

В многоуровневой иерархической структуре густого темного леса отчетливо выделяется оппозиция «Красная Шапочка — Серый Волк» с полной парадигмой противопоставлений (красное — серое, шапочка — хвост, хищность — вегетарианство, симпатичность — отвратительность). Здесь мы имеем дело не с одним текстом сказки, а по крайней мере с двумя поведенческими текстами, обусловленными различными социальными кодами и семиотическими нормами.

Поведение Красной Шапочки отличается высокой структурной сложностью и семантической плюралистичностью. По отношению к своей матушке она выступает как дочь, по отношению к бабушке — как внучка, а в аспекте связи с Серым Волком — как случайная знакомая. На протяжении сказки мы наблюдаем рост семиотичности, повышение социально-знаковой роли действий героини. Так, если поначалу она появляется как носитель корзины с пирожками, то, будучи съеденной Серым Волком, она предстает уже носителем высоких духовных идеалов (добавим, что ношение в быту шапочек красного цвета, по свидетельству ряда

современников, воспринималось как знак известного вольномыслия).

Было бы крайне ошибочно осуждать Красную Шапочку за чрезмерную «разговорчивость», за ту «откровенность», с которой она передает Волку информацию о нахождении бабушки, о способе открывания двери. За всем этим стоит сознательная установка: Красная Шапочка пользуется контекстом непринужденной светской беседы для пропаганды среди серых волков новых, еще неизвестных им представлений и знаний.

Что же касается поведения Серого Волка, то оно характеризуется крайней бедностью регуляторов, фатальной предсказуемостью процессов. Оно актуализирует, по сути дела, одну-единственную стратегию — пищеварительную.

Анализ семиотической природы жестов и поступков, сложных отношений между текстом и внетекстовой реальностью дает основание определить поведение Красной Шапочки как **хорошее**, а поведение Серого Волка — как **плохое**.

РАЗНЫЕ ШАПОЧКИ

(Владимир Турбин)

Вот передо мной давно забытая высокомерным читателем повесть «Красная Шапочка» никому не известного автора Ш. Перро. Из этой книжечки умный и тонкий исследователь немало извлечь может. НАПРИМЕР, ВСЬ Пушкин отсюда виден. О Пушкине и раньше кое-что писали, но **главного** не заметили. Ибо не узреть равнодушными глазами того, что надо постигать духовными очами. А **главное** это **глав-а**, голова. Вернее, то, что на голове. Ключевая проблема пушкинского творчества — феноменология головного убора.

Пушкин — целое море шляп, шапок и шапочек. «Ох, тяжела ты, **шапка** Мономаха!» «Он прицелился и прострелил мне **фуражку**». «Надев широкий **боливар**, Онегин едет на бульвар...» Шапка — это жанр, полностью определяющий направление мыслей в голове владельца.

Наконец, смотрите:

...Кто там, в малиновом берете
С послем испанским говорит?

(см. «Евгений Онегин», глава восьмая, строфа XVII. Берет — Татьянин, курсив мой.— В. Т.)

Да это же перед нами является заветная пушкинская **красная шапочка!** Ларчик-то просто открывался.

Я возвращаюсь к нашему времени. Я захожу в магазин «Головные уборы» на Пушкинской (!) улице. Молодая девушка, комсомолка, праправнучка Онегина и Татьяны, протягивает мне элегантную шляпу цвета бордо. Значит, то, о чем я пишу, жизненно и актуально...

Наше шапочное знакомство с литературой еще только начинается!

БЕЗ ТЕПЛА, БЕЗ ДОБРА

(Игорь Золотусский)

Ш. Перро — писатель, не лишенный способностей, но лишенный чего-то гораздо более важного. Может быть, души. Может быть, совести.

«И съел Волк бабушку...» «И съел Волк Красную Шапочку...» Автор, вероятно, думает, что это смешно. А я думаю, что это безнравственно. К тому же здесь непростительная индифферентность к слову, небрежение стилем. Что значит: «Съел Красную Шапочку»? Волки, насколько мне известно (на этот счет я и в Брокгаузе-Ефроне справлялся), шапок не едят. Сказано как-то не по-русски. То есть не по-французски.

Я не иронизирую. Все в этой сказке действительно так бессмысленно и бездуховно. Ничего не щадит Ш. Перро для красного словца, для холодной, пустой игры. Ни бабушку, ни Бога, ни душу...

Вспомнилось, как свежо, как сердечно начал Ш. Перро своей «Золушкой» — такой теплой и доброй. Даже мне она понравилась. А теперь перо Перро служит не теплу и добру, а холоду и злу. Жаль, очень жаль, что не туда завел автора «Красной Шапочки» его гордый ум.

Неужели не знает молодой писатель, что ум сегодня не имеет никакой цены, что в цене только добро?..

Лично мне от литературы одного надо — добра. И побольше!

ДА НУ ВАС!

(Лев Аннинский)

Он сер, сед, поджар, отменно зорок, видит добычу издалека и настигает ее стремительным, динамичным броском. Его резкий силуэт знаком сегодня всякому, о нем говорят, спорят, думают. Но кто пробовал среди всей этой суеты всмотреться в с у т ь, понять д у ш у Серого Волка?

Куда деваться трагическому индивиду, мечущемуся между Сциллой и Харибдой, между городом и деревней?

Остается одно. Бежать. В лес.

И он бежит, и, чтобы продолжать бег в лесном континууме, ему нужно пропитанье. А тут уже все идет в дело: и красные шапочки, и их интеллигентные бабушки, и прагматики, и эстеты. А если надо, и мы с вами, читатель. Что делать: антагонизм души и брюха онтологичен. Таков категорический императив леса.

Но стоп! Зачем тут безупречно экипированные супермены-дровосеки? Убийцы Серого Волка тоже в красных шапочках: в сертификатном магазине купили. (Волк, понятное дело, таких шапочек не носил сроду.)

Тут есть какая-то замаскированная подмена законов д у х а престижными эстетическими безделушками. И как-то не лезут мне в горло пирожки, которые услужливо подсовывают читателям Красная Шапочка и Ш. Перро. Благодарю покорно!

Среди всеобщего веселья мне хочется напомнить о Волке, который остался в лесу с распоротым брюхом. Неизящное зрелище?

Согласен. Но каждому свое. Ешьте свои пирожки, щечечите о мифологизме, а я пошел. К Волку.

Жажду антагонизма!

КРАСНАЯ ШАПОЧКА ПЕРЕД ЛИЦОМ ВРЕМЕНИ,
ИЛИ СЕРЫЙ ВОЛК
НА RENDEZ-VOUS

(Игорь Дедков)

Роман «Красная Шапочка» еще не был напечатан, а один критик уже причислил автора к достославной

«московской школе», несмотря на его скромную парижскую прописку. Другой критик известил нас, что все прогрессивное человечество уже в экстазе от романа, а третий тактично намекнул: тому, кто не полюбит «Красную Шапочку», не сносить шапочки собственной.

Мы люди простые, но киоск и у нас в провинции имеется. Купив свежий номер журнала, погрузились мы в малопонятный для нашего брата амбивалентный мир интеллектуалов. И перед нашим наивным, неприязнительным взором предстали:

талантливая, модно одетая, склонная к философствованию и мистицизму бабушка, имеющая тайный роман с Серым Волком и нисколько не похожая ни на старуху Анну, ни на старуху Дарью;

талантливая, склонная к раздеванию перед зеркалом (и еще к кое-каким играм) внучка, ничем не напоминающая ни Альку, ни Пелагею;

преуспевающий Серый Волк, тоже «зверски талантливый», по словам вышеупомянутой Бабушки. Как вы уже, наверное, догадались, он абсолютно не похож ни на Ивана Африкановича Дрынова, ни на Николая Гавриловича Чернышевского.

«Должно быть,— скажет читатель,— и автор этого романа тоже человек талантливый». Еще бы! Почти гениальный! Он не устает восхищаться самим собой и, глядя в зеркало, все время повторяет: «Какие у меня большие глаза! Какие у меня большие уши! Какие у меня большие зубы!»

«А что же реальная жизнь нашего сложного леса с его тропинками и полянками, пригорками и ручейками?» — спросит, наверное, читатель. Да не интересуется она ни высокоодаренного автора, ни его самовлюбленных героев! Когда же над лесом рассеялся лирический туман, увидели мы картину более чем неприглядную. Наши якобы одухотворенные герои, попросту говоря, поедают друг друга. Присутствующий при сем автор, отмахиваясь от роя влюбленных в него женщин, сердито отвечает на вопросы тридцати пяти тысяч зарубежных корреспондентов: «Я устал от мира, мир устал от меня. В конце концов все сожрут всех». И при этом, конечно, продолжает заниматься нарциссизмом.

«Но что это там мелькнуло между деревьями?» — опять спросит нас читатель. Ответим: это живое лицо

времени, оно решительно отвернулось от Красной Шапочки, Серого Волка, бабушки, от очень похожего на них всех автора романа.

ПРЕКРАСНАЯ ШАПОЧКА

(Сергей Чупринин)

Голову даю на отсечение: наш поэтический ландшафт давно бы потускнел и выцвел, если бы среди разнообразных и разномасштабных литературных растений не мелькала бы время от времени эта кокетливо-неподражаемая шапочка пронзительно алого цвета. И как обеднело бы наше многоптичье и многоголосье, лишишь оно этого томно-капризного, богатого тончайшими фиоритурами, бемолями и диезами голоса, принадлежащего ей и только ей — Красной Шапочке!

Не утаю, однако, дражайший читатель, смиренно стоящий от Андижана до Андорры, от Таймыра до Тайваня в многомиллионной очереди за сборником стихов Красной Шапочки, что репутация у нашего с вами очаровательного кумира весьма неважнецкая, можно сказать — сомнительная. И впрямь: среди тех, кто осудил Красную Шапочку безапелляционно и бескассационно, такие столпы критической мысли, как Зоил и Золотусский, Лессинг и Лесневский, всем известный Лев Аннинский и мало кому известный Анненский Иннокентий. Перечень внушительный: ведь в нем есть даже члены бюро нашего творческого объединения. А один суровый поэт с присущей ему брутальностью так и взревел на страницах «Лесного обозрения»: дескать, с вашей этой Красной Шапочкой я бы лично в разведку не пошел. Тут прямо оторопь берет: да неужто, любезнейшие коллеги, так оскудела поэзия отечественная, что нам и в разведку некого взять, кроме столь пленительного создания? Не разумнее ли сыскать для цели этой кого-нибудь поспоровистее в делах рукопашных — ну, хотя бы Станислава Куняева, на добрые кулаки которого, кажется, всегда можно положиться?

А что до пленительного создания, то не лучше ли нам всем сдаться ему в плен безо всякого боя? Не вчитаться ли в певучие строки, не окинуть ли заинтересованным взором все эти линии, изгибы и формы? Не

сподручнее ли пройтись с этим очей очарованьем вечернею порою, пофланировать в охотку по темным аллеям поэтического сада, совершая приятную разведку в самые таинственные его уголки?

Но и на аллеях сада ждут нас встречи со Временем и Судьбой. Долго ли, коротко ли, спонтанно или нечаянно, а угождает наша Красная Шапочка прямехонько в брюхо Серого Волка. Иные критики и тут нашли повод для упреков в эстетическом герметизме, говоря, что поэтесса замкнулась в узких рамках утробного мирка. Обвинение серьезное. Но не справедливее ли попытаться увидеть здесь глубокое и безоглядное погружение во внутренний мир своего современника?

Сможет ли Красная Шапочка выйти из своего вынужденного (но и по-своему выгодного) поэтического уединения на простор леса и — шире — на простор исторической эпохи? Не будем, милый читатель, спешить с выводами. Не будем, как строгие критики, подходить к поэтессе не с той стороны. Могу только доверительно поведать: тому, кто подойдет к Красной Шапочке с правильной стороны, предстоит утонченное, ни с чем не сравнимое наслаждение.

За мной, читатель!

«Знаете ли, голубчик, — доверительно и мягко говорит мне Оппонент, — я вообще не люблю всякого рода новаторства, авангардизма, словом — всякого выпендрежа в искусстве. В этом отношении я, уж извините, консерватор».

СТРАТЕГИЯ



УРЕЗАННАЯ РАДУГА

О СУДЬБАХ НОВАТОРСТВА В НАШЕЙ КУЛЬТУРЕ

Я думаю, что сегодняшней литературе очень недостает смелости. Не политической, а именно творческой смелости — готовности к эксперименту и риску, самостоятельности в выборе путей и средств, яркой новизны и естественной сложности, высокой веры в бесконечные возможности художественного слова.

Я думаю, что без этих качеств работающие сегодня писатели немного достигнут и в обретении социальной правды, в поисках духовной истины, ибо творческая робость, вялость, подражательность и иллюстративность всегда были и будут вольными или невольными спутницами и союзницами лжи.

Хочется предельной ясности — поэтому сразу раскрою смысл несложной метафоры, вынесенной в заглавие статьи. Солнечный свет, кажущийся нам предельно простым и вызывающий в нашем глазу ощущение в цветовом отношении нейтральное, на самом деле является собою сложное по спектральному составу излучение. Иногда мы наблюдаем его в виде радуги, каждый из цветов которой естественен и необходим.

Будем считать светом искусство, литературу, а цветами радуги — образующие спектр литературы и искусства направления, творческие тенденции, индивидуальные стили. Представим, что один из цветов — скажем, самый крайний, фиолетовый, нас раздражает. Попробуем его устранить. Не знаю, можно ли это сделать с точки зрения физики и во что тогда превратится радуга. Но знаю, что в литературе и искусстве это иногда сделать удавалось. Такая операция приводила в ко-

нечном счете к смазыванию всего спектра и торжеству одного цвета — серого.

Что же я разумею под фиолетовым цветом?

Новое, по-настоящему новое слово в искусстве. Новое настолько, что оно не может не вызвать недопонимание или просто непонимание, раздражение или протест. Готовность художника в своих поисках вступить в спор со здравым житейским смыслом во имя обретения новых ценностей более высокого и сложного порядка. Способность художника обогатить искусство не только ценным материалом, не только сверхзлободневными или запрещенными прежде темами, фактами и проблемами, но и принципиально новыми способами их образного, композиционного и словесного претворения. Преобладание эстетической энергии произведения над его непосредственно-информационной насыщенностью. Отчетливая, порою демонстративная непохожесть авторского языка и стиля на поэтику текущего потока, на среднестатистические нормативы.

Как же это все называется? Я бы с удовольствием предпочел неотчетливой метафоре строгий термин. Однако все терминологические эквиваленты для моего сердцу фиолетового цвета столь угрожающи, что напоминают статьи уголовного кодекса. «Авангардизм», «модернизм», «формализм» (иначе именуемый «формальным поиском»), «эксперимент» — все эти понятия у нас трактуются исключительно негативно. Заглянем в энциклопедический словарь: «Авангардизм — движение в художественной культуре 20 в., порывающее с существующими нормами и традициями, превращающее новизну выразительных средств в самоцель. А., тесно связанный с модернизмом, отражает анархически-субъективистское индивидуалистическое мировоззрение». Ну, и так далее. Как, скажем, быть в нашей ситуации критику очень дерзкой книги или рецензенту сверхнеобычной рукописи? Ведь обозвать автора авангардистом — это медвежья услуга на грани доноса. «Авангардист» — один из синонимов к популярному у нас в застойные годы словечку «диссидент». С такой характеристикой если и не дадут срок, то не напечатают уж точно. У нас пока самый отчаянный искатель новых путей нуждается в справке о благонадежности, то бишь реалистичности — иначе никакого ходу.

Если же всерьез — досадно, что термины у нас превращены в ярлыки и клейма. Недаром академик Д. С. Лихачев в ответ на постоянное поношение авангардизма запальчиво воскликнул в одной журнальной беседе, что самым характерным авангардистом он считает протопопа Аввакума! По такой логике «авангардистами» предстают и Пушкин, и Гоголь, и Достоевский, и Толстой. Ведь каждый из этих великих шел впереди своего времени, ломал привычные эстетические и языковые нормы. Но боюсь, что логика Д. С. Лихачева, как и моя стопроцентная готовность к ней присоединиться, слишком наивны и беззащитны перед идеологически изоцированной «новоречью» (термин Дж. Оруэлла) тех кругов, где из безопасной и односторонней борьбы со всяческими «измами» изготавливаются надежные диссертации и делаются прочные карьеры.

В этих кругах жонглирование терминами и словесами ведется на уровне недоступном для непосвященных. Здесь невиннейшим по исходной сути словам придается тревожно-криминальный смысл. Почему плохи авангардизм, модернизм (от *modernus* — «современный»), формализм и прочее? Разве зазорно идти в авангарде, быть современным, заботиться о совершенстве формы (особенно служителям муз)? «Там» ответят: в авангарде идти можно, но строим и ни в коем случае не опережая начальство. Современность хороша, но в соответствии с имеющимися установками. Форма, конечно, неотделима от содержания, но содержание все-таки важнее. Ведь совсем же как в оруэловском «Скотском хуторе»: все животные равны, но некоторые «равнее» других. Но это циничное двоемыслие в художественной сфере мы раскусываем медленнее, чем в политической. И застой эстетический оказывается наименее выявленным из всех видов застоя.

Впрочем, спорить с бюрократическим сознанием не берусь: бесполезно переубеждать тех, кто ни в чем никогда убежден не был. Нашим чиновникам, сидящим «на искусстве», «на литературе», «на науке» и искусство, и литература, и наука глубоко безразличны. В этом их непобедимая сила. Ибо тот, кому что-то дорого, всегда проиграет в поединке с тем, для кого это «что-то» служит лишь средством. Они всегда согласны — вспомните библейский сюжет — разрубить мла-

денца, и, чтобы спасти хрупкое тельце, мы им опять уступим. А они, вооруженные непробиваемым двоемыслием, будут действовать по погоде. Пока на дворе солнышко, они делают приветливые лица и готовы «отчитаться», что у нас наряду с реализмом процветает и авангардизм (особенно, если такую сценку надо будет разыграть перед Западом). Но как только вновь похолодает и надо будет на ком-то отыграться за нелады с хозрасчетом и перебои с продовольствием, не станут ли наши функционеры взваливать всю вину на разгул демократии и козни плюрализма? И не придется ли один из первейших ударов на непонятные картины и замысловатые стихи? Было ведь уже такое, было.

Нет, не с ними разговор. И не с теми, на чье бескультурье и невежество бюрократы умело опираются. И тут мне видится некоторый обобщенный образ собеседника, того культурного Оппонента, к которому я обращаюсь.

— Знаете ли, голубчик, — доверительно и мягко говорит мне Оппонент, — я вообще не люблю всякого рода новаторства, авангардизма, словом — всякого выпендрежа в искусстве. В этом отношении я, уж извините, консерватор.

Отчего же не извинить мне моего симпатичного собеседника — тем более, что он человек вполне достойный и порядочный. Литературу любит без притворства, умеет разговор украсить «вкусной» и нетривиальной цитатой. Уж он-то не припишет Баратынскому хрестоматийных тютчевских строк, как это могут сделать сегодня иные рьяные защитники национальных святынь. И новаторское искусство осуждает не «заочно», как многие, а зная его, так сказать, в лицо. Малевича не спутает с Кандинским и Шагалом и не зачислит в эмигранты. Будучи человеком культурным и терпимым, не обзовет «Черный квадрат» Малевича дорожным знаком, как это недавно сделал И. Глазунов. Да и про самого Глазунова хорошо помнит, как тот вошел на орбиту именно в качестве авангардиста, а потом уже перешел к ведомственным портретам и многофигурным композициям, где десятки знаменитостей разных эпох и народов выстроены как школьные выпускники на памятной фотографии.

И главное — «консерватором» себя он называет с лукавой иронией, поскольку он настоящий либерал и

прогрессист. Не лез в начальники, не клеймил позором — наоборот, еще и подписывал письма в защиту. Какие-то неприятности у него были точно, и со своей позиции он не сошел. Попробуй в споре с ним претендовать на позицию более прогрессивную — ты же в дураках и окажешься. Правда, Набоков где-то говорил, что российские политические прогрессисты ужасно консервативны в плане эстетическом. Но это сложное умственное построение он там придумал, здесь же позиция каждого литератора измеряется только по шкале социального радикализма, остальное — от лукавого.

В общем, остается допить кофе и разойтись восвояси. Но мне все-таки хочется как-то выйти на диалог. Я нервно ищу какое-то заветное общее слово, достаточно веское для Оппонента. Да, вот оно: культура. Сегодня наш пароль — культура, Теперь-то он не уйдет от принципиального разговора. Я начинаю говорить о том, что **экология культуры** предполагает уважение к разным художественным языкам, в том числе и заумным, невнятным, иррациональным, что профессионал, труженик культуры (а мой Оппонент — это чаще всего критик, литературовед) просто обязан вникать в самые непривычные художественные системы и понимать их, видеть их место в общей картине. Консерватизм, чрезмерная приверженность к золотой середине и апробированной традиционности — это в какой-то степени недостаток культуры.

— Культуры? Но не ваши ли любимые авангардисты как раз культуре себя и противопоставляли? Не они ли тужились бросить классику с парохода современности? Разве не кричал Маяковский в 1918 году: «А Рафаэля забыли? Забыли Растрелли вы? Время пулям по стенке музеев тенькать. Стодюймовками глоток старье расстреливай». Или еще: «А почему не атакован Пушкин? А прочие генералы классики?» И не авангард ли так упорно выступал против искусства как такового, пытаясь подменить его то дизайном, то «литературой факта», то «социальным заказом»?

— На это я вам отвечу, что любого художника, любое художественное направление все же надлежит оценивать не по декларациям и манифестам, а по реальному вкладу в искусство, в сокровищницу его ценностей. Ведь не раз бывало так, что отрицание поэзии

высказывалось в замечательных по выразительности, в подлинно поэтических строках. А что касается приведенных вами строк Маяковского, то, конечно, они и сегодня звучат раздражающе, а уж тогда-то они напугали даже благосклонного к новаторам Луначарского, и он отчитывал Маяковского за «разрушительные наклонности». Маяковский ответил новыми стихами:

Мы
не вопль гениальничанья —
«все дозволено»,
мы
не призыв к ножевой расправе,
мы
просто
не ждем фельдфебельского
«вольно!»,
чтоб спину искусства размять,
расправить.

Кто сегодня возьмет на себя смелость расправить спину искусства? Фельдфебели самых последних призывов оказались очень удачливыми в выстраивании творческих работников по стойке «смирно». Но я отвлекся, а тут еще надо привести замечательную заметку от редакции газеты «Искусство коммуны», которая, поддерживая Маяковского, вежливо разъясняла наркому смысл «разрушительных» метафор: «Ни один современный критик не решился бы утверждать, что Пушкин в своем стихе «Глаголом жги сердца людей» призывает поэта какими-либо горючими материалами жечь сердца своих близких». Напоминание нелишнее и для нашего времени. Ведь культура должна быть терпимой и всепонимающей, умеющей без обиды сносить даже полемическое отрицание искусства, если такое отрицание сопровождается созиданием нового, приумножением ценностей.

— Не знаю, как насчет приумножения. Все-таки вы не станете отрицать, что авангардистское искусство тесно смыкалось с ультраревOLUTIONными тенденциями, охотно сотрудничало с официозом. В общем, ваши новаторы довольно удачно устроились в той социальной ситуации — в то время, как традиционалисты либо оказались в эмиграции, либо были обречены на молчание и забвение.

— Сложнее все обстояло. Такой матерый реалист,

как Алексей Толстой, например, в 1937 году зарабатывал на хлеб, воспевая Сталина в «Хлебе», да и «Хождение по мукам» сегодня мы не назовем образцом социальной правдивости. А «модернист» Мандельштам... В общем, что там говорить. Думаю, ни вам, ни мне не нужна схема, изображающая традиционалистов гордыми и независимыми рыцарями, а новаторов — приспособленцами, точно так же, как наоборот. Тут к каждому случаю надо подходить индивидуально.

Что же касается отношений авангарда с революцией и последовавшими за ней социальными преобразованиями... Понимаете, тут тоже зависимость не элементарная. Тут прежде всего созвучие бури социальной и творческого мятежного духа. Художественному новаторству бывает присуща некоторая утопичность, желание — порою наивное — найти в политической истории аналогию своим стилевым открытиям. Бывает, что в своих художественных исканиях новатор уходит далеко вперед, заходит дальше любых социальных революций — таков путь Хлебникова. В других случаях художественная утопия сама перерастает в трагическую антиутопию — как у Филонова, Заболоцкого, Платонова. А бывает, мечтательное конструирование оборачивается романтическим одиночеством, безысходностью — «точкой пули» Маяковского. Так что едва ли стоит поддерживать новейший миф о засилье авангардистов в официальных культурных инстанциях послереволюционных лет. Достаточно быстро их оттуда выкорчевали. И уж совсем нечестно приписывать таким художникам, сгоревшим в костре сталинизма, как Мейерхольд, участие в разжигании этого костра.

Пути искусства и политики, конечно, пересекаются и переплетаются, но все-таки это два пути, а не один. Блок говорил в предисловии к «Возмездию» о «нераздельности и неслиянности искусства, жизни и политики». Про нераздельность мы все хорошо помним, а вот о «неслиянности» забыли начисто. Отсюда взгляд на наше искусство начала века как на «кризис», «крушение» и прочее. Но на исходе столетия пора, наконец, понять, что новаторский художественный поиск первой четверти XX века, смелые эксперименты предреволюционных и первых послереволюционных лет — это гордость нашей культуры. «Испепеляющие годы» ознаменовались созданием грандиозных ценностей —

и национального, и общечеловеческого масштаба. Символизм, акмеизм, футуризм, утверждающиеся в полемике с классикой XIX века, в общекультурном итоге слились с нею. Выработанной ими новаторской энергии надолго хватило.

И главное свойство литературы и искусства этого времени — многообразие течений и направлений, прелесть творческого плюрализма. А авангард в этой культурной системе выполнял необходимую роль закладки, роль дразнящую и стимулирующую. Бунин мог сколько угодно ругать Блока, но именно в такой атмосфере борьбы, острой конкуренции со стороны «декадентов» он сам сформировался не как эпигон прошлого века, а как виртуоз пластичного слова — и в поэзии, и в прозе. У нас ведь чуть что — начинают «оправдывать» художника: дескать, отошел от своей школы, преодолел ее. Возьмем хотя бы такую отнюдь не самую могучую авангардистскую школу, как имажинизм. «Есениноведа» наши только и делают, что «смывают» с имени и репутации Есенина имажинистскую печать. А зачем? Ведь Есенин немыслим без своих замечательных «имажей», без месяца, роняющего весла по озерам, без «розы белой с черной жабой». И как грустно смотреть на нынешних подражателей Есенина, молодых и немолодых, которые имитируют его почерк, «избегая выкрутасов». Нет, без розового коня на есенинскую дорогу не выехать. И сколько водки ни выпьют на ежегодных однообразных праздниках в Константинове наши стихотворцы-«традиционалисты», к Есенину они не приблизятся ни на вот столько.

Ультрафиолетовое излучение авангарда помогало прорасти самым разнообразным художественным цветам. Вспомним замечательный творческий ансамбль «Серрапионовых братьев», где в радуге талантов каждый обладал своим цветом, где мужественная романтика Тихонова уживалась с иронически-раздвоенным зощенковским сказом, фабульная фантастика Каверина — с психологическим рисунком Федина (не надо забывать, что и Тихонов, и Федин были настоящими мастерами слова, пока их не сгубили чины и знатность), где, наконец, творческий клич Льва Лунца «На запад!» ничуть не мешал Всеволоду Иванову упрямо двигаться на Восток. Своею разностью «серрапионы» были друг другу интересны, а объединял их дух новаторства, по-

нимание того, что в карете прошлого далеко не уедешь.

Творческий авангард как таковой никогда не претендовал на какую-то командную или привилегированную роль в обществе. Дерзко и беспощадно споря с традиционалистским пониманием творчества, никого не хотел «устранить» или «ликвидировать». А вот с самими новаторами нередко управлялись с помощью ГПУ и НКВД. Вспомним трагическую судьбу обэриутов: какой ценой заплатили они за свою раскованность и веселость! Причем репрессивные меры против этих нарушителей традиционных приличий начались задолго до гибели Введенского, Хармса и Олейникова, до отправки Заболоцкого на каторгу. Введенский и Хармс ссылались в Курск еще в 1931 году.

Но об обэриутах я вспомнил не в связи с их трагической судьбой, а потому, что их объединение явило яркий образец творческого плюрализма внутри литературного течения. Называя себя «новым отрядом левого революционного искусства» (без всякого, конечно, политического смысла), обэриуты вместе с тем и самих себя подразделяли на «левых» и «правых». В статье «Поэзия обэриутов», написанной от имени всей группы Н. Заболоцким, сказано: «...Полагают, что литературная школа — это нечто вроде монастыря, где монахи на одно лицо. Наше объединение свободное и добровольное, оно соединяет мастеров — а не подмастерье, художников — а не маляров. Каждый знает самого себя, и каждый знает, чем связан с остальными». И далее Заболоцкий обрисовывает спектр индивидуальных особенностей своих товарищей, начиная с Александра Введенского и говоря о нем: «крайняя левая нашего объединения». Понимаете? Мы-то сегодня о «левом» и «правом» начинаем только в политическом смысле говорим, а у них шла речь о направлениях творческого поиска. Введенский из всех обэриутов был наиболее иррационален, последователен в высвобождении от пут житейской логики. Более логичный и склонный к мотивированности образов Заболоцкий себя ощущал «правым». Но обэриутской школе в равной мере нужны были и тот и другой векторы. Они и «чужих» не желали по себе кроить, и «своих» дифференцировали, близнецами быть не хотели.

Для авангарда все-таки главная единица творческо-

го процесса даже не течение, не группа, а — творческая личность, единственный в своем роде талант. Поэтому и не спутаешь Кандинского с Малевичем, но так легко спутать Лактионова с Шиловым (только в мебели, да в ширине пиджачных лацканов перемена). При всей своей любви к технике, конструированию и дизайну авангард решительный враг стандарта и унификации. Независимо от конкретных политических позиций отдельных художников-авангардистов, русский авангард был мощной духовной антитезой набравшему силу тоталитаризму.

Поэтому он и был ликвидирован в ходе сплошной коллективизации литературы и искусства, покончившей с творческим плюрализмом. Историкам литературы еще предстоит честно разобраться в этой хитрой сталинской акции. Но уже сегодня ясно: нельзя больше держаться за старый миф о том, что торжество принудительно-усредненного «реализма» было большим благом, что наша литература развивалась «несмотря» на групповые споры и «благодаря» партийно-государственному руководству. Как раз **несмотря на** руководство, несмотря на сталинско-ждановский террор, она выстояла и во многом благодаря тому культурно-творческому опыту, который был накоплен разными литературными группами. РАПП формально прикрыли (слишком уж прямолинейны были его вожди в утверждении административных методов), но кончилось все еще более глухим РАППом: разве Жданов намного лучше Авербаха? Согнать всех писателей (и художников, и композиторов) в одну казарму — это был ход тонкий и коварный, сущность и последствия его еще не осознаны нами. Ведь последствия-то до сих пор дают о себе знать. И прежде всего — в отсутствии у многих современных профессиональных литераторов каких-либо творческих убеждений. Я имею в виду не позицию насчет поворота рек или повышения цен, а художественную программу, творческое отношение к слову, самоопределение в жанровом, стилевом отношениях. Здесь преобладающей позицией является бесхребетность и расслабленность.

Мы с вами хорошо знаем, кто у нас левый, кто правый, кто «центрист» в литературно-политических схватках. А если посмотреть, как это делали в двадцатые годы, где у нас левая, где правая сторона в худо-

жественных исканиях наших дней? Да большинство нынешних профессиональных литераторов по этой модели просто не могут быть квалифицированы, они просто не дотягивают до такой эстетической характеристики, оставаясь ни слева, ни справа, а в однообразно-непроходимом болоте.

Споры у нас сейчас стало больше, и это, конечно, хорошо. Но творческих споров как не было, так и нет. Вопрос: как писать? — почитается довольно праздным. Писать надо попроще — в этом сходятся столь полярные в идеологическом отношении критики, как, к примеру, Ст. Рассадин и В. Кожин, в равной мере не переносящие «выпендрежа» и сходящиеся в неприязни, скажем, к Ахмадулиной или Вознесенскому.

Как в этой ситуации говорить о разных векторах художественного поиска, о «левом» и «правом» в творческом смысле искусстве! Вопрос о «левом» (то есть новаторском) искусстве у нас, похоже, «закрыл» Василий Федоров своим глубокомысленным стихотворным пассажем: «Мы спорили о смысле красоты, и он спросил с наивностью младенца: «Я за искусство левое. А ты?» — «За левое, но не левее сердца». Многие любят это цитировать с победоносным видом. Что тут возразить? «Не левее сердца» — не более чем метафора. И, похоже, это тот случай, когда метафора лишена глубокого смыслового обеспечения.

И, заметьте, в нашем мире искусств, такое набыченное недоверие к новаторству особенно культивируется в среде литературной. Боюсь, что при всей своей любви к архитектуре, к музыке, к кино, Иосиф Виссарионович с Андреем Александровичем наибольших успехов достигли все же в руководстве искусством слова, в командовании инженерами человеческих душ. Скажем, ведь кинематографисты своего Тарковского и в чернейшие времена считали вершиной киноискусства, а не только киноавангарда. Да и теперь малопонятный большинству Сокуров, самый «ультрафиолетовый» режиссер наших дней, занял свое неоспоримое место в радуге киностилей. А в музыке? Все-таки обозвать «выпендрежем» творчество А. Шнитке, Э. Денисова, С. Губайдулиной уважающий себя профессионал уже не рискнет. Конечно, их отнюдь не все понимают и любят, но активная нелюбовь к композиторам-авангардистам со стороны музыкального критика уже будет

признана свидетельством недостаточно развитого вкуса. И только в мире словесности безыскусность, незатейливость почитается главной, если не единственной мерой положительной эстетической оценки. Большая часть наших критиков до сих пор числит в иррациональных «заумниках» Вознесенского, недолюбливает за якобы «оригинальничанье» Ахмадулину и Мориц — при всем том, что стихи этих трех поэтов в общем-то свободны от логической «запутанности» и «авангардистами» их можно считать не в большей степени, чем «традиционалистами». Если ж взять творчество наиболее последовательного максималиста словесного поиска — Виктора Сосноры (именно его стихи типологически сходны с киноязыком Тарковского), то нашей критике оно оказалось решительно не по зубам, и критика отделяется от него либо молчанием, либо претензиями, весьма напоминающими незабвенную формулу «сумбур вместо музыки». А как встретили наши литераторы своих Сокуровых, то есть Жданова, Парщикова, Еременко? Вам не приходило в голову, что это просто некультурно — не понимать стихи Сосноры, отвергать с порога Парщикова и Жданова? Ведь культура — от слова «colere» — возделывать. Почему же вы так бережете свое эстетическое восприятие от острого плуга необычного поэтического слова?

Оппонент морщится:

— Знаете, когда я читаю подобные вещи, я всегда думаю, что все это уже было в двадцатые годы. И было гораздо лучше. Так что я уж скорее готов принять тогдашних авангардистов, хотя они мне и не очень симпатичны.

— Что значит «уже было»? Ямб «уже был» задолго до Пушкина, но вы его этим корить не станете. В искусстве существуют какие-то неизбежные переключки, исторически повторяющиеся закономерности. В конце концов, авангард двадцатых годов заложил основы новой традиции, которая продолжает жить, несмотря на все гонения и препоны. Если уж на то пошло, мы сейчас и в политике, и в экономике, и в науке пытаемся возродить многое из того, что «уже было» в начале века и «еще было» в первые послереволюционные годы. А считать, что тогдашний авангард был «лучше» — это, извините, слишком легкодоступная модель мышления, для этого никакой самостоятельности не требу-

ется. Сегодняшнее новаторство оценить и принять куда труднее, поскольку рядом с талантами непременно топчутся какие-нибудь псевдоавангардисты. Но вот что особенно меня удивляет. Появился Иван Жданов — «это уже было у Мандельштама», появился Александр Еременко — «это уже было у обэриутов». Но ведь чтобы выйти на связь с Мандельштамом или обэриутами, нужны и талант, и смелость, и нетривиальность личности. В то же время про абсолютное большинство молодых стихотворцев можно сказать с полным основанием: это уже было у Старшинова, или Цыбина, или еще кого-нибудь в этом роде. И такое сходство со славными предшественниками никогда не считается криминалом.

А как доставалось и достается у нас тем немногим, буквально единичным критикам, которые пытались разобраться в исканиях молодых авангардистов, оценить их творчество не неотразимым «не ндравится», а при помощи более тонких теоретических и историко-литературных аргументов! Я имею в виду прежде всего К. Кедрова и М. Эпштейна, удостоенных в нашей прессе ярлыков не менее выразительных, чем персонажи их статей. Может быть, Кедров и Эпштейн несколько перестарались в терминологическом творчестве: «метаметафора», «метареализм», «метабола», «презентализм»... «Заколдовать» новое явление новым термином — путь слишком легкий, гораздо труднее объяснить непривычное простыми и знакомыми словами (как это, к примеру, делал Ю. Тынянов в «Промежутке», осмысляя опыт Хлебникова, Пастернака, Мандельштама). Как раз в научной терминологии, я думаю, традиционность имеет больше прав, чем новаторство. Но дело в том, что на защитников авангардизма пошли штыковой атакой их гораздо менее удачливые коллеги, не обремененные греко-латинской грамотой и едва ли умеющие правильно перевести на русский язык даже единичный префикс «мета», а уж тем более удвоенный!

Малейшее подозрение в симпатии к авангардистам влечет для критика неприятные последствия: это ощутил на себе, например, С. Чупринин, хотя достаточно просто почитать статьи этого автора, чтобы убедиться: «неоклассик» Геннадий Русаков ему гораздо ближе, чем «неофутурист» Геннадий Айги, а Т. Бек и М. Позд-

няев вызывают у него большую симпатию, чем Парщиков и Жданов. Помню, как мы с С. Чуприниным порозному оценили «непонятные» стихи молодых в литгазетовской дискуссии 1984 года: он стоял — в общем — за понятность, я утверждал, что чрезмерная доходчивость чревата вырождением художественного начала. Думаю, долго еще нам спорить предстоит на эту важную для поэзии и интересную для критики тему. Но главное вот в чем: С. Чупринин придирчиво и осторожно оценивая достижения смельчаков, считает необходимым включить их в общую картину поэтического процесса, полагая, что без этого цвета спектр литературы будет неполным, искаженным. И вот это-то естественное стремление к объективности, к реальному плюрализму особенно раздражает убежденных апологетов бесцветности. Ибо усредненность, бездарность особенно отчетливо обнаруживают себя на фоне поэтических «крайностей» и экспериментальных «загибов». Серость, притворяющаяся традиционностью, прежде всего заинтересована в устранении самых непривычных явлений и имен, бросающих требовательно-тревожный ответ на всех своих соседей по литературной современности.

Тут я хочу перевести разговор в план литературной социологии и сказать об основных «механизмах торможения», четко «перекрывающих кислород» поэтическому новаторству и теперь, когда цензурные условия стали более благоприятными. Это, во-первых, средние стихотворцы, выступающие в роли редакторов и внутренних рецензентов: ни для кого ведь не секрет, что большой талант в редакторском кресле усуживается редко и в лучшем случае ненадолго, рецензирование также не принадлежит к числу любимых занятий любимцев муз. «Пропустить» в печать авангардиста для стихотворца-функционера означает подвергнуть сомнению свой собственный реальный масштаб и вообще факт собственного присутствия в отечественной поэзии.

Во-вторых, балующиеся критикой стихотворцы и балующиеся стихотворством критики. Среди наиболее убежденных противников авангардизма немало средних и слабых поэтов, которые, не добившись взаимности у музы, компенсируют неудачу в страстных статьях, где нестандартным своим собратьям они «выдают»

в первую очередь. А балующиеся версификацией литературоведы и критики — вот загадка! — свою эрудицию используют довольно странным образом и из всех известных им стилей и приемов мировой словесности почему-то выбирают для себя самих наиболее штампованные и безжизненные (есть, конечно, исключения, но я сейчас говорю о преобладающей тенденции). Ясно, что, оценивая чужие стихи, им приходится невольно сравнивать их со своими... Мартин Иден в известном романе Джека Лондона с досадой восклицал, что все критики и редакторы — неудавшиеся писатели. Раньше мне это казалось полемическим преувеличением, но с годами вижу, что у нас таких неудачников по большому счету (нередко весьма удачливых по счету житейскому) вполне достаточно, чтобы свернуть голову нарождающемуся новаторству в масштабе всей страны.

И, если им не сладить с теми, кто был «пропущен» еще в прошлую оттепель и ныне хорошо «защищен», то уж с молодыми... Вся наша система творческого «воспитания» — от школьных литературных кружков и массовых литобъединений до помпезных всесоюзных совещаний — предполагает неременное устранение стилевых крайностей. «По себе выбирает», — сказал мне как-то один поэт (настоящий поэт, замечу, и — редкий случай — довольно великодушный к непохожести) о своем малоталанливом коллеге, охотно дающем на всяких семинарах зеленую улицу бездарям и сразу же зажигающим красный свет перед малейшим намеком на новаторство. Не здесь ли одна из корневых причин того, что таланты авангардистского склада у нас успешно ликвидируются на уровне чуть ли не эмбриональном? С какой болью читаешь детские стихи в случайно попавшейся на глаза «Пионерской правде» или каком-нибудь журнальчике: так и чувствуешь здесь уродующую руку взрослых наставников, литературных компрачиков, выпрямивших неповторимый изгиб интонации. Заставлять детей воспевать БАМ и Брежнева — дурно, это мы поняли. А загонять первый сбивчивый стих в шаблон правильного размера, усекать нелогичные образы и суждения — это разве менее губительно?

И даже удивительно, что в условиях такой железной эстетической цензуры на всех уровнях у нас

уцелели Жданов и Парщиков, Еременко и Кутик, Кривулин и Е. Шварц, что появляются новые рыцари слова, не спрашивающие у старших товарищей, как писать, а сами выбирающие форму и вместе с нею содержание. Называют их по-разному, и сами ярлыки показательны. До какой же всеобщей эстетической неграмотности надо было дойти нашему литературному люду, чтобы обозвать нестандартную молодежь «метафористами»! Со времен Аристотеля умение создавать метафоры считалось неперменным свойством поэтического таланта. «Метафористами» были Данте и Шекспир, Пушкин и Лермонтов, Некрасов и Фет. Понимают ли «антиметафористы», что они тем самым себя самих выводят за пределы поэзии?

А есть еще лучше ярлычок — «нонконформисты». Двадцать с лишним лет назад М. Гус пытался «пришить» дело о пресловутом «нонконформизме» В. Лакшину, но в итоге был осмеян своей жертвой, резонно разъяснившей, что сие заморское словечко означает «неприспособленчество». Тогда речь шла о терминологии социально-нравственной, теперь имеется в виду «нонкоформизм» эстетический. Но понимают ли остальные молодые поэты, далекие от новаторских «заскоков», что они оказались в положении конформистов, то есть приспособленцев? Пусть приспособленцев эстетических — для художника это совсем не легче.

А ведь и то сказать, за пределами того круга «условно молодых» поэтов, о которых мы говорим, как-то не удается обнаружить мало-мальски значительный голос. Я внимательно слежу за всеми попытками критиков-«традиционалистов» найти убедительную альтернативу «нонконформистам», но все выдвигаемые кандидатуры — такая уж бледная немочь, — что со стороны «охранительных» литературных кругов, что из лагеря «прогрессистов»! Вот ведь к чему приводит аллергия на новаторство! Между тем в стане «авангардистов» и свои весьма недурные традиционалисты есть — О. Седакова, например. Иначе говоря, ультрафиолетовый цвет за собою всю радугу тянет, чего не скажешь об «антиноваторах», пока правящих бал и в Союзе писателей, и в журналах, и в издательствах.

И хватит демагогии на темы «формального поиска»! Молодые авангардисты именно содержание новое принесли. На фоне бесчисленных элегий о малой роди-

не (городской ли, деревенской — все равно), на фоне фальшивых од армейским будням, на фоне жутко «однаобразных» пейзажей — появилась поэзия, которая заговорила о самом главном и самом страшном — об угрозе уничтожения мира. А. Адамович призвал к созданию «сверхлитературы», такой литературы, внутри которой уже разорвалась бомба. И она разорвалась — но там, где этого (как всегда!) меньше всего ждали — в «элитарной» с виду поэзии. Взорвалась на уровне стиля, на уровне образной структуры. Жданов, Парщиков, Еременко пишут нам письма с третьей мировой войны (как, кстати, и Сокуров, раскрывший в «Скорбном бесчувствии» ту же самую тему):

Можно сделать парик из волос Артемиды,
после смерти отросших в эфесском пожаре,
чтобы им увенчать безголовое тело,
тиражировать шок, распечатать обиды
или лучше надежду представить в товаре,
но нельзя, потому что... И в этом все дело.

(И. Жданов)

Не желая, подобно конформистам стиля, любоваться готовой заемной гармонией, представлять «надежду в товаре», осмеянные авангардисты отважно берутся творить космос из самого страшного хаоса, из грядущего «шока» и вселенского пожара. Понятно, что привычно-готовым языком такую задачу не решить.

А критике надо — хочет она этого или не хочет — этот новый язык постигать, переводить его на другие культурные языки. Ведь, по совести говоря, квалификация критика предполагает большую умственную и эмоциональную мобильность, чем у «рядового» читателя. А вышло так, что с «нонконформистами» наша критика в целом профессионально не справилась, они утвердились в читательском мире, несмотря на позицию строгих судей, которые в данном случае показали себя образцовыми эстетическими конформистами. И только ли эстетическими?

Двадцать с лишним лет нельзя было писать у нас об Иосифе Бродском и даже упоминать его имя. Но учитывать его поиски и открытия при анализе современной русской поэзии — это кто ж запрещал? Читали же — что там притворяться — и «Остановку в пустыне», и «Конец прекрасной эпохи»... Но о том, чтобы перестроить, расширить свои эстетические представле-

ния, и новым, обогащенным зрением окинуть поэзию подцензурную — такой роскоши себе критика почему-то не позволяла. Кстати, таким способом и «нонконформистов» прочесть было сподручнее: они-то все формировались в присутствии Бродского, так или иначе на него ориентируясь. Понимаете, критика не всегда имела возможность высказываться на социально-политические темы, но творчески мыслить, быть движущейся эстетикой — этой «тайной свободы» у критики никто не отнимал и отнять не мог.

В поэтическом мире Бродского — множество традиционно-культурных пластов, избыток реминисценций. И все это не становится музеем, поскольку одушевлено стихией самодовлеющего, не ведающего никаких ограничений слова, внутренне близкого «самовитому» слову русского поэтического авангарда 10—20-х годов. Вот строки из стихотворения «Литовский ноктюрн: Томасу Венцлова»:

У всего есть предел:
горизонт — у зрачка, у отчаянья — память, для роста —
расширение плеч.
Только звук отделяться способен от тел,
вроде призрака, Томас. Сиротство
звука, Томас, есть речь!

И еще:

Вот чем дышит вселенная. Вот
что петух кукарекал,
упреждая гортани великую сушь!
Воздух — вещь языка.
Небосвод —
хор согласных и гласных молекул,
в просторечии — душ.

Нет пророка в своем отечестве, и мы, как не раз познал опыт, признаем пророками только тех, кого уже вытолкали из Отечества: в эмиграцию или в могилу. Пока же, как говорится, волшебники живут среди нас, мы творимых ими чудес в упор не видим. Я возвращаюсь к разговору о Викторе Сосноре. Именно его творчество, по моему убеждению, являет для современной русской поэзии крайний предел словесного эксперимента, самое ультрафиолетовое излучение, по отношению к которому даже поэтический язык Бродского предстает, так сказать, сопредельным «синим» цветом.

Простаков, Хлестаков, Смердяков да Обломов т. п.—
 «татарва да пся крев, жидовня да чухонцы»?
 Слава Вам, кино-Конь! Пульт Петра, сталь-столица — теперь!
 Что ж ты хочешь?

Ремонтируя душу, как овчарню храня от волчат,
 Суздаль от Чингисхана, Плесков — от венчанья,
 как от веча — Новград, как от чуда — Москву... Отвечай!
 Отвечаю:

— Это самопародия. Ах, извините, люблю
 эволюцию литер: «О» — «ЧА». Как бикфордов-свеча нагораю...
 Пальцы в клавиши, как окурки, вдаваю.
 Не играю.

Здесь — очень индивидуальное ощущение трагизма
 российской жизни. Трагизм рокового — и вместе с тем
 высокого. Здесь и боль за человека, за «бедного това-
 рища», равно униженного жизнью и в тринадцатом, и
 в двадцатом веке. И тема эта развивается не деклара-
 тивно, а музыкально, симфонически. Чтобы передать,
 как «музицирует время», поэт извлекает энергию из
 самых глубин русского языка, продолжая хлебников-
 скую работу осмысления корневых созвучий, создавая
 свободный от обыденной логики синтаксис. И свобод-
 ный стих, свободный настолько, что верлибр здесь то
 и дело чередуется с метрически регулярным, безриф-
 менные строки — с рифмованными. Этим Соснора рез-
 ко отличается от тех нынешних «верлибристов», кото-
 рые боятся сделать шаг в сторону от верлибра. Для Со-
 сноры ритм — не «художественное средство», а само
 содержание, непосредственное выражение чувств. По-
 тому-то он так решительно завершает стихотворение
 словами: «Не играю».

Перед нами не ребус, подлежащий расшифровке,
 а эмоциональный ток, который нужно вобрать в себя,
 пропустить через свою читательскую душу. Тут надо
 не по словечку и не по строчке мусолить, почему так
 сказано, а не сяк, почему, допустим, фальконетовский
 монумент назван «кино-Конь» и «пульт Петра», — тут
 надо уловить строй всего авторского языка. Стих, как
 говорил Тынянов — это «человеческая речь, перерос-
 шая сама себя». Ни к кому из ныне работающих рус-
 ских поэтов это определение не приложимо в такой
 степени, как к Сосноре. Вот оно, последнее слово со-
 временного языкотворчества. Понимаю, что многие —
 особенно профессиональные критики, пишущие о

проблемах поэзии — таких нестандартных стихов не любят. Соснора — космонавт слова и стиха, а у большинства на таких высотах сразу кружится голова, и им милее летать поближе к земле — скажем, вместе с В. Соколовым, О. Чухонцевым, В. Корниловым, пишущими просто, не выходящими за пределы «нормальной» речи и добропорядочного набора привычных, проверенных ритмических конструкций. Но не грех ведь хотя бы поинтересоваться, какие в нашей поэзии крайности существуют. Отсюда, может быть, отчетливее увидятся и какие-то черты поэтики «середины», столь любезной нынешним критическим сердцам. Но нет, не утруждают себя критики изучением ни на кого не похожего поэта, хотя и по вышедшим в СССР его семи книгам могли о нем составить какое-то представление.

Вспоминается оригинальный по замыслу венок «критических сонетов» Л. Аннинского, где изображены четырнадцать ведущих стихотворцев, рожденных между 1929 и 1941 годами. Сосноры там нет, зато, например, обнаруживаем «настоящего поэта потерянного рая». Попробуйте угадать — кто это? Все равно не сумеете — Владимир Фирсов. Конечно, у каждого критика своя радуга, свой чертеж спектра современной поэзии, но я, простой человек, никак не могу понять: зачем выдумывать какую-то «поэтику» для тех, у кого ее нет, оставляя без внимания поэтику реально существующую, резко индивидуальную, по поводу которой Л. Аннинский, я уверен, мог бы сказать слово нетривиальное и содержательное?

Ну, ладно, бог с ней, с критикой, но ведь сами поэты что-то непоправимо теряют, когда игнорируют эксперименты своих коллег-«нонконформистов», отрециваются от их сложных поисков. Когда-то меня удивило, что Евгений Евтушенко, довольно щедрый в оценках творчества своих товарищей, обрушился на стихи Сосноры о Древней Руси, вступив в полемику с высоко оценившим эти стихи Д. С. Лихачевым. А потом постепенно стало ясно, что неприятие экспериментальных крайностей для Евтушенко — принципиальная позиция. Но оказалась ли она творчески плодотворной? Сегодня очень веско звучат прозаически-публицистические выступления Е. Евтушенко, и я, например, от всей души поддерживаю его атаки на

«кабычегоневышлизм» и на «притерпелость». Но поэтического эквивалента своему публицистическому пафосу он, как ни горько, не обрел, и в области стиха и стилия уже два десятилетия прочно стоит на месте. Безусловно, «левую» и благородную политическую позицию Евтушенко изрядно подрывает его неуклонно правящая (в эстетическом смысле) поэтика. Когда лет восемь назад во время вечера молодых поэтов Евтушенко довольно резко критиковал сложно-иронические стихи Александра Еременко, мне припомнились очень любимые мною строки о Лобачевском из поэмы «Казанский университет»:

Кто повзрослел — тот «поправел».
 Но зрелось гения не кается,
 а с юностью пересекается,
 как с параллелью параллель.

Жаль, не пересеклась. А кстати, что значит быть Лобачевским в поэзии? «Лобачевским слова» называл Тынянов Хлебникова. Идти в поэзии неевклидовым путем — значит, расщеплять слово, рискуя быть осужденным и непечатаемым за «формальные выкрутасы». Для этого порой требуется не меньшее мужество, чем для социально-идеологических баталий.

Тут меня перебивает Оппонент:

— Что это вы все Хлебникова возводите в абсолюте? Есть же и другие ориентиры: Пушкин, Тютчев, Некрасов. Прямо скажем, не менее достойные.

— Согласен. Но убежден, что на прямую связь с классикой прошлого века современному поэту не выйти без более близких по времени исторических посредников. Иначе говоря, традиционные переключки с «золотым» веком происходят непременно с участием века «серебряного». С Пушкиным уже не поговорить «через голову» Блока, с Тютчевым — минуя опыт Мандельштама. А то иной раз возникают неоправданные претензии и наивные иллюзии. Иной обладатель традиционалистского почерка искренне полагает, что он идет «пушкинским» или «некрасовским» путем, а на самом деле его личные традиционные корни тянутся не далее Рыленкова или Смелякова. К тому же современные критики почему-то присваивают «середине» монополию на преемственную связь с классикой, отождествляя понятие «традиционности» с творческой умерен-

ностью и аккуратностью. В итоге они находят Пушкину, Тютчеву и Некрасову таких худосочных «продолжателей», что как-то обидно становится за великих (великих, добавим, новаторов) XIX столетия.

...Впрочем, что это мы все о поэзии да о поэзии? Разве в нынешней литературной ситуации она на первом плане? Ведь все мысли, разговоры и споры теперь сосредоточены на прозе. Столько книг, журнальных публикаций, столько воскрешенных имен... Откроешь, к примеру, номер «Знамени» с замятинским «Мы» — это точно о нас, ближе и точнее некуда. Но я, простите, все о своем, о материях эстетических, о доле поэзии в прозе, о качестве языка. Вот у Замятина: «Тишина. Мутно-зеленое стекло Стены — слева. Темно-красная громада — впереди. И эти два цвета, слагаясь, дали во мне в виде равнодействующей — как мне кажется, блестящую идею»... Жесткая, беспощадная речь, каждый синтаксический образ — как удар током. И вот после этого электрошока листаешь прозаические вещи, написанные сегодня: аморфность, вялое многословие, бескрасочность... В нынешней литературной ситуации — в силу причины социально-цензурных — столкнулись несколько временных пластов. И наше литературное прошлое оказалось сильнее и крепче настоящего, ближе к тревожно-загадочному будущему страны и планеты. Кто сегодня самые современные прозаики? Замятин и Платонов. И не только потому, что они были умнее и честнее большинства наших писателей 20—30-х годов. Разве уже тогда не понимали многие преступную сущность сталинизма и антигуманный авантюризм коллективизации? Понимали, но не имели в руках никакого оружия. А у Замятина и Платонова было современнейшее оружие Слова. Слова новаторского, в своем смысловом движении забегавшего вперед, способного к множеству аналитических операций, к проникновению в глубины, недоступные для психологического реализма.

Сейчас у нас проза (драматургическая в том числе) выполняет во многом роль и функции общественной информации. Так уж получается, что новые версии партийной истории обкатываются не на ученых советах и не на конференциях, а на сценах МХАТа и Театра имени Вахтангова, где ставятся пьесы М. Шатрова. Так уж получается, что из дудинцевского романа «Бе-

лые одежды» миллионы соотечественников черпают представление о лысенковщине: ведь фактографические книги Жореса Медведева на эту тему им до сих пор недоступны. Так уж получается, что романский цикл А. Рыбакова «Дети Арбата» — «Тридцать пятый и другие годы» воспринят в первую очередь как биография Сталина. Литературе пришлось вытягивать тяжелейший воз фактов и проблем, подлежащих исследованию исторической наукой, которой у нас долгое время просто не было. Прибавьте к этому тот печальный факт, что на протяжении почти семи десятилетий в наших официальных источниках дезинформация преобладала над информацией. Как тут не понять читателя, позиция которого напоминает ныне название детского киножурнала «Хочу все знать» и которому пока не до художественных оттенков! Как тут не понять редакции лучших наших журналов, которые думают в первую очередь об информационной насыщенности публикуемой ими прозы. Где уж тут до стилевых поисков! Боюсь, что новый Замятин или Платонов, еще не «расшифрованный» и не прославленный, просто оказался бы не понят и даже не прочитан как следует, получив «отлуп» у первого же редактора или рецензента (как, впрочем, и новый поэт, принесший в журнал «Стихи о неизвестном солдате» — не принадлежи они Мандельштаму: семантическая сложность позволена только покойникам).

И писателям, и критикам, размышляющим о прозе, не до эстетических проблем. «Архаисты» с «новаторами» не спорят — спорят традиционалисты с традиционалистами на социальные, исторические, экономические темы. Поскольку публичные политические дискуссии между профессиональными политиками у нас пока еще не практикуются, почему бы прозаикам и критикам не восполнить этот существенный пробел? Допускаю, что политические споры важнее творческих. Допускаю даже, что потребность человека в информации важнее и насущнее, чем его потребность в искусстве. Но утолит ли наша проза и драматургия всеобщую жажду правды, действуя старыми художественными средствами?

Тут я хотел бы сказать что-нибудь запальчивое в духе чеховского Треплева: новые формы нужны и т. п., если бы в «Книжном обозрении» не прочитал не-

давно такие слова В. Розова: «О чем и как надо сейчас писать?.. Знаю, что надо писать совсем по-новому, потому что старый стиль устарел. Но жду этого не от себя, а от других — от молодых писателей, которые вдруг появятся». «Старый стиль изжил себя», — как это верно по отношению к стилю нашей прозы и драматургии в целом! И, заметьте, говорит это не какой-нибудь джинсово-бородатый модернист, а крепкий реалист, мастер психологической драмы. Пожалуй, главный противник новаторства — не традиционность (в высоком, подлинном смысле слова), а творческая бесхарактерность, нежелание и неспособность искать.

Прозаики, условно говоря, среднего поколения сегодня явно не выдерживают конкуренции с архивными публикациями, с «задержанными» произведениями. Понятно поэтому, что они бешено ревнуют читателя, скажем, к Рыбакову, стремясь сказать о «Детях Арбата» как можно больше нелестного. Но, подобно тому, как Розов не мешая утверждаться в драматургии «новой волне», так и Рыбаков никого не сталкивает с прозаического Парнаса (достаточно, заметим, просторного). Другое дело, что Рыбаков оставил неизгладимый след в художественной «сталиниане», исчерпав, по-видимому, возможности психологически мотивированного изображения «вождя»: созданный писателем образ энергичной и властолюбивой посредственности достаточно убедителен, пластичен, внятно «озвучен» в речевом плане — второй такой Сталин в прозе уже невозможен и не нужен. Но возможность лепить «своего» Сталина открыта для всякого пишущего — только здесь уже понадобятся новые формы, вероятно, более условные. Так и только так, в порядке свободной творческой конкуренции, стоит спорить с Рыбаковым. Впрочем, в новом стилевом освещении нуждается и наша непростая, тревожно-подлинная современность.

«Старый стиль изжил себя...» И чисто информационной остротой уже не прикрыть разваливающуюся архаическую структуру. Читая, к примеру, «Интердевочку» В. Кунина, мы уже не можем не видеть, как старомодная сюжетная конструкция на корню губит злободневный и колоритный материал. Тут нужен был какой-то новый угол зрения на социальную жуть, новый язык. Мы знаем, что проза вкупе со средствами массовой информации долгие годы не говорила ни сло-

вечка о проституции, о наркомании, об организованной преступности, о чудовищном унижении человека в армии. Это сейчас многим кажется главным упущением. А стиль, опять полагаем, дело наживное. Хотя не так уж много мы вспомним конкретных примеров того, чтобы безликий писатель «нажил» себе приличный стиль. Так или иначе, стилевое изобретательство сейчас в нашей прозе настолько непопулярно, что его единичные проявления могут оказаться просто незамеченными.

Характерный пример — судьба ленинградского прозаика Валерия Попова. Эксцентричные сюжеты и характеры, неистощимое остроумие, ни на кого не похожий язык, напомнивший, по точному наблюдению Л. Аннинского, «юмор обэриутов и серьезность Зощенко» — всем этим, казалось бы, наша теперешняя проза не балует. Но в моде у нас — которое уже десятилетие подряд — умеренные тона, и «ультрафиолетовая» избыточность Попова остается как бы невостребованной литературным сознанием. С читателем вроде бы у Попова нет проблем: книги регулярно выходят и раскупаются моментально, а вот в сплоченных рядах похожих друг на друга коллег-прозаиков он смотрится совершенно лишним.

Метод Попова — фантастический реализм. Он подает свои гиперболы с такой обезоруживающе-естественной интонацией, в такой непринужденной «мягкой манере» (его собственная формула), что они порой даже гиперболами не кажутся: «В последний день перед отлетом на конференцию вдруг решено было взять вместо меня уборщицу. Ну что ж, это можно понять: от меня — какой толк? Ну — отбубню я свое сообщение, и все; — а та и уберет, и стирает, к тому же — молодая очаровательная женщина — это тоже немаловажно! Но, к счастью для меня, уборщица от поездки отказалась...»

Это начало рассказа «Третьи будут первыми». Мы читаем и поначалу подвоха не чувствуем: ну, послали уборщицу! Но ведь это же с точки зрения здравого смысла абсурд! А мы его как должное принимаем: слишком привыкли, уборщица не уборщица, а притерпелись мы ко всему. И к тому, что вместо настоящих ученых за рубеж посылают полуграмотных конъюнктурщиков, над которыми хохочет вся Европа, и к тому,

что почетные звания, академические лавры сначала распределяются среди чиновников, а уж из того, что останется, иной раз и ученого увенчают. Вот что стоит за иронической гиперболой, недурным средством социальной диагностики.

Гиперболизм пронизывает у Попова всю речевую ткань. Вот героя-рассказчика приятель предлагает ввести в «колбасные круги»: каламбур, казалось бы, но за ним — уродство нашей социальной структуры, где «круги», причастные к распределению колбасы, взаимодействуют с «кругами» самыми высокими. Или вот герою предлагают устроиться «редактором кладбища». Абсурд? Да нет, у нас ведь и места захоронения, и даты смерти — все подлежало «редактированию». А вот в рассказе «В городе Ю.», где изображена зловещая и вместе с тем нелепая провинциальная мафия, кутящая в помещении детского сада и распивающая там «младенцовку». Ужас вызывает само словечко: что это — похищенный у детсадовской медицины спирт или (не дай бог!) настойка на младенцах! Но в том и смысл гиперболы, что с невиннейших с виду хищений начинается та самая детская смертность, по которой мы вышли на ведущие позиции в мире. А главарь мафии расхаживает в ушанке с прорезью, куда все его клеветы должны регулярно опускать пятки, как в автобусную кассу. Смешно? Но и серьезно вместе с тем: разве в наших обер-жуликах жадность не сочетается с плюшкинской мелочностью — вспомните, какая пустячная галантерея попадалась в завалах награбленного Щелоковым добра!

Вот в такой гиперболической заостренности, в сложной художественной игре большими и малыми величинами видятся мне богатые новаторские ресурсы прозы. С надеждой смотрю и на более молодых прозаиков, не чуждых стихии фантастического реализма: Татьяну Толстую, Евгения Попова, Вячеслава Пьецуха. Им бы еще набраться в несколько раз большей смелости, не держаться за уютно-каноническую новеллистическую форму с довольно предсказуемым «пуантиком» в финале — и тогда уныло-жизнеподобному реализму в нашей прозе выстроится убедительная альтернатива. Очень, очень ее не хватает пока.

...Пишу я эти строки и слышу, как телевизионный комментатор Светлана Бестужева извещает: на Куз-

нецом мосту, где только что прошла выставка авангардистов, теперь открылась выставка художников, продолжающих национальные традиции — А. Грицая, Ю. Кугача и прочих. Хочется спросить С. Бестужеву: кто же стоит ближе к нашей иконе и к Андрею Рублеву — авангардистка И. Старженецкая с ее пронзительной русской тоской или гладенькие А. Грицай и Ю. Кугач, чьи благополучные полотна очень подходят для украшения начальственных кабинетов? И вообще — что это за нелепое противопоставление «национального» и «авангардистского»?

Вместе со мною недоумевает обитающий на моем письменном столе дымковский петух, сверкая всеми своими невозможными цветами и гордясь своими невероятнo-авангардистскими пропорциями и формами. Говорят, в сталинские времена дымковских мастериц пытались принудить к реалистическому изображению домашней птицы, и тогда одна из художниц наивно спросила: «А зачем? Настоящий петух и так у меня по двору ходит».

Нет, национальное, народное искусство — один из главных родников, которыми новаторство питается. И, подобно русскому авангарду (которым мы имеем полное право гордиться), свой неповторимый вариант авангардистского сознания есть у каждого народа. Историкам культуры еще предстоит выяснить и показать, сколько талантов авангардистского склада было погублено, сколько новаторских ценностей растеряно и разрушено в каждой из наших многострадальных республик. Ведь на всесоюзную арену ловко вылезали именно «реалисты», хорошо понимавшие конъюнктуру — от «писателя» Рашидова до нынешних азербайджанских «аксакалов», пресмыкавшихся перед Алиевым.

С настоящим, полноценным реализмом авангардизм может плодотворно сотрудничать. Главный же враг авангардизма — бюрократический реализм, созданный сталинской тоталитарной системой, господствовавший в эстетическом сознании застойных лет и продолжающий жить сегодня. Поэтому пусть не обидятся на меня прогрессивные писатели и критики, твердые в своем эстетическом консерватизме и не переносящие авангардистских «заскоков», если я откровенно скажу, что присущий им склад эстетического сознания — одно из дальних последствий сталинизма.

Тут я вновь слышу голос Оппонента:

— Ну, вот вы все защищаете свой авангардизм, отводите от него всевозможные упреки. А в чем, собственно, ценность всех этих выкрутасов? За что все это можно любить?

— Что ж, я готов раскрыть карты и сказать прямо, в чем я вижу идеальную, созидательную суть художественного новаторства. Или, проще говоря, за что я люблю все это.

Чем, по-моему, отличается искусство как таковое от всего остального в мире, от социального бытия в особенности? Тем, что художнику доступна несоизмеримо большая свобода, чем кому бы то ни было. Конечно, диалектика свободы и необходимости на искусство тоже распространяется: здесь это выражается в диалектике новаторства и традиции. Но специфика, счастливая специфика искусства — это смещенность, сдвинутость его диалектической структуры к полюсу свободы. И новаторство, какими бы терминами его ни определять и какими словами ни обзывать — это чистое, без примесей, вещество свободы. Помните: «Свобода приходит нагая, бросая на сердце цветы...» В реальной, так сказать, жизни она недолго нагая проходила. Иосиф Виссарионович ее живо обмундировал в арестанскую робу. Но в искусстве-то она была, есть и всегда будет. И не видавшему этой наготы, не очарованному ею человеку едва ли удастся найти идеал свободы социальной, нравственной и прочее. У нас с вами, конечно, уйма конкретных проблем и вроде бы не до изысков. Но надо иной раз и в небо посмотреть и побеседовать с ним на «ты», как это делал Велимир. Он, кстати, в одном из последних своих стихотворений четко высказался от имени всех авангардистов — прошлых, настоящих, будущих:

Еще раз, еще раз,
Я для вас
Звезда.
Горе моряку, взявшему
Неверный угол своей ладьи
И звезды:
Он разобьется о камни,
О подводные мели.
Горе и вам, взявшим
Неверный угол сердца ко мне:
Вы разобьетесь о камни,

И камни будут надсмехаться
 Над вами,
 Как вы надсмехались
 Надо мной.

Здесь довольно точно определена конкретная роль авангарда в решении социальных, духовных и нравственных проблем общества. Авангард не претендует на утилитарную информативность, на сенсационную разоблачительность, на открытие каких-то нравственных панацей и спасительных социальных рецептов. Новаторское художественное слово дает лишь определенный и неповторимый эмоционально-духовный настрой, ощущение внутренней раскрепощенности. Возьмите верный «угол сердца» к этим стихам, почувствуйте себя такими же свободными, как эти строки,— и тогда у вас, **может быть**, что-нибудь получится.

Мало? Но ведь искусство всегда лишь о том, что может быть. Гарантированное блаженство сулят только шарлатаны. А глоток внутренней свободы уже сегодня — это не менее важно, чем правдивая информация о нашем тяжелом прошлом и нелегком настоящем.

И вот этой внутренней свободы, если перейти к конкретным примерам, в причудливой поэзии Виктора Сосноры я вижу больше, чем в стихотворных призывах к свободе Евгения Евтушенко или (даже!) в поэме высоко чтимого мною Александра Твардовского «По праву памяти». А из раскованной прозаической интонации Валерия Попова я для себя извлекаю больше вещества свободы, чем из замечательного по своей направленности романа Владимира Дудинцева или (скажу уж, все равно пропадать!) благороднейшего и гуманнейшего романа Василия Гроссмана...

— Эх, куда хватили! Это уж, пожалуй, перебор...

— Но что мне делать, если я именно так думаю и чувствую — и не могу иначе? К тому же я надеюсь, что уж вы-то меня понимаете и после нашего разговора не сведете все к тому, что я «приложил» и Твардовского, и Дудинцева, и Гроссмана...

— Да нет, уж так и быть, никому не скажу про ваши, мягко говоря, странные параллели. Любите на здоровье этих своих, как их там, но зачем же сталкивать их лбами с Твардовским и Гроссманом?

— Да затем, что это противоположные грани одного искусства, предельно отдаленные цвета одной радуги.

И я все к той же мысли возвращаюсь об урезанной радуге, о неполной картине мира. Если мы с вами и со всеми все-таки разобьемся о камни и подводные мели, как сказано у Хлебникова (а не допускать такую трагическую возможность — значит лгать и растить новую ложь), — то сбудется пророчество поэта, хотя он, конечно, в данном случае желал бы оказаться плохим пророком.

— Но вы чересчур буквально воспринимаете метафору. Едва ли нам грозит гибель от одного только непонимания авангардистских кунштюков.

— Не только, конечно, от такого непонимания. А еще и от общей духовной закрепощенности и подавленности. В поисках выхода из создавшейся социальной ситуации мы сегодня дружно столпились у одной двери, возле информационно насыщенной литературы. А выход, может быть, найдется совсем в другом месте и обнаружен будет нетрадиционными средствами.

Разные чувства порождает наше время. Но в первую очередь мне почему-то хочется поделиться со всеми чувством беспокойства. Что особенно тревожит? Дефицит динамизма, замедленность позитивных процессов. Пробудилось у нас социальное мышление, но какое-то оно не очень ловкое и предприимчивое, недостаточно изобретательное, небогатое конструктивными предложениями. Это ощущается в разных сферах, но о делах экономических, промышленных, сельскохозяйственных я могу судить лишь с чужих слов, по чужому опыту. А вот о процессах эстетических берусь судить самостоятельно. И они для меня — индикатор общего положения дел, симптом общих болей. Потому считаю, что тоска по ультрафиолетовому излучению, по небывалому искусству — не эстетическая блажь. Надо перестраивать общественное мнение, вырабатывать иное, доверительное и заинтересованное отношение к новому и непонятному.

По тому, как встречается обществом новое художественное слово, видна реальная степень социально-духовной свободы этого общества. И недостаток в радуге одной лишь полосы может обернуться столь знакомой, совсем еще не забытой промозглостью и пасмурностью, серым небосводом без единого лучика.

АВАНТ—АФОРИЗМЫ*

1. Авангард есть гипербола прекрасного.
2. Авангард уникален и неповторим. Он властно разделит историю искусства на **до** и **после**.
3. Авангард требует не «понимания», а бескорыстного наслаждения.
4. Авангарду нужна вера. Вера в искусство.
5. Авангард — крайняя ультрафиолетовая полоса в радуге искусства, без него нельзя оценить и почувствовать все богатство спектра. Авангард выявляет **надкоммуникативную природу** всего искусства. Искусство не есть коммуникация, вся его смысловая сторона — только материал. В традиционном искусстве смысловой материал нейтрализуется частично, в авангардном — полностью, но эта разница несущественна в высшем эстетическом смысле. Любое прагматическое применение искусства в познавательных, нравственных, философских, религиозных целях есть профанация.
6. Семиотический подход к авангарду беспомощен так же, как и все другие внеэстетические подходы, поскольку знак для авангарда — материал, одна из красок, но никак не суть.
7. Авангард глубоко национален и столь же глубоко космополитичен, космичен.
8. Антитеза авангарда не традиционность, а бездарность. Авангард необходим художникам-традиционалистам, чтобы ревновать и соревноваться. Настоящий талант может реализоваться как внутри авангарда, так и в страстной конкуренции с ним. Так, красивая женщина, вызывая ревность в дурнушке, помогает ей полностью выявить свою женственность.
9. Читатель, зритель может обойтись без авангарда, но, пока читатель и зритель жив, путь к наслаждению авангардным искусством для него открыт. Другое дело — критики, литературоведы, искусствоведы. Если они не принимают авангарда, значит, они не разбираются и в традиционном искусстве, значит, они эстетически фригидны. Гоните прочь этих шарлатанов!

* «Авант-афоризмы» впервые опубликованы по-французски в «Новых восточных тетрадах» (Les nouveaux cahiers de l'est. 47 Paris, 1992).

10. Применение авангардных приемов в утилитарных функциях (дизайн, реклама) лишь оттеняет по контрасту природную свободу и бескорыстие авангарда.

11. Не спекулируя религиозностью и «гуманизмом», авангард помогает человеку раскрыть самое таинственное в своей природе.

12. Требую реабилитации русского авангарда. Завистники обвинили его в сотрудничестве с большевизмом. Эстетическая революция и революция социальная случайно срифмовались, но это были совершенно разные вещи. Гибель Маяковского — яркий пример того, к чему приводит попытка утилизировать авангард, заменить «я» на «мы». Авангард внутренне несовместим с тоталитаризмом, он всегда обращен к индивидуальности. В ненависти к авангарду легко сходятся черная сотня и сотни либерально настроенных бездарностей.

13. Времени для споров об авангарде осталось семь** лет с небольшим. Но, независимо от этих споров, авангард уже вошел в структуру мироздания.

25 января 1992

ОСВОБОЖДЕНИЕ КЛАССИКИ

1

Отворились темницы. Рухнули оковы. Они выходят на свободу, меняют одинаково полосатые арестантские одежды на партикулярное платье, рвут и бросают одинаковые у всех казенные документы: «несмотря на ограниченность мировоззрения, правдиво отразил... изобличил... самодержавие и крепостничество... критика дворянства... вера в светлое будущее».

Их не станут теперь гнать по трем этапам освободительного движения, не будут уличать в «кричащих противоречиях». Помилуйте, как же гению и мастеру творить без противоречий, без необходимой ему «энергии заблуждения»? Это ваши собственные, батенька,

** В 1996 году «семь» следует заменить на «три», в 1997-м — на «два» и так далее.

противоречия, причем не кричащие, а просто вопиющие. Судите теперь сами, кто смешон как пророк, открывший новые рецепты спасения человечества, кто, в конце концов, «архискверный»...

Идет большая и беспощадная переоценка (во многих случаях — уценка) текстов, авторитетов, постулатов и суждений. Мы далеки от эйфорического обольщения, чувствуя, как велик и труден еще путь к царству истины, но мы уже ощутили на собственном опыте, что говорить правду легко и приятно. В заслуженное небытие отправляются тонны книг — и это не только творения Брежнева и Черненко, не только монографии о развитии социализма и социалистическом реализме. Процесс освобождения от лжи идет с ускорением, и в число книжных неликвидов вместе с резолюциями застойных партсъездов угодили и материалы съезда самого последнего. Впрочем, с «последним» я несколько поторопился: не будем забегать вперед событий.

2

Оглядываясь назад, не так уж просто бывает отделить больное от здорового, мертвое от живого. Откроешь, к примеру, вышедшую всего-то восемь лет назад коллективную монографию «История русской литературы XI—XX веков. Краткий очерк» (вполне разумное, к слову сказать, намерение — дать читателю такую компактную историю отечественной словесности, да и главы тут есть довольно пристойные), — и со странным чувством читаешь во Введении: «Творческие достижения и открытия русского классицизма, сентиментализма, романтизма и особенно критического реализма принесли отечественной литературе мировое признание, поставив ее уже в середине XIX века во главе художественного развития человечества, явившись надежным идейно-эстетическим фундаментом, на котором возник и сформировался социалистический реализм — самый передовой и ведущий творческий метод XX в. Родина Великого Октября закономерно и естественно стала родиной великого социалистического искусства. Русская литература помогла формированию нового человека и качественно новой, советской многонациональной литературы...»

Так... Выходит, Пушкин и Гоголь, Достоевский и Лев Толстой подводили фундамент под социалистический реализм, воспитывали «нового человека», пресловутого «хомо советикус».

— Да бросьте вы, — раздраженно скажет мне иной искушенный в превратностях научной и литературной жизни специалист. — Нашли, что цитировать. Не знаете, разве, как пишутся подобные вещи? Приказало начальство вставить «пару советских фраз», а то и само, не унижаясь до разговора с нижестоящими сотрудниками, вписало эту белиберду. Писать писали, а думать так и в 1983 году никто не думал.

Вот-вот, очень много тогда писалось того, что не думалось. И в вышеназванном томе, в главе о Толстом, добросовестно украшенной цитатами из Ленина и Горького, читаем: «И тем не менее противоречивость взглядов писателя нашла особенно сильное выражение в его последнем романе. Достаточно напомнить, что «Воскресение» открывается четырьмя эпитафиями из Евангелия и что завершается роман размышлениями его главного героя над евангельскими заповедями». Да, до чего опустился писатель, удостоенный почетного звания «зеркала русской революции»!

Можно, конечно, подыскать примерчики похлеще и покомичнее, развернув широкую экспозицию подобного рода уцененных цитат — из академических трудов и предисловий к массовым изданиям, из вузовских и школьных учебников. Это сделать очень легко, и именно потому этого делать не хочется. Чем саркастически танцевать на множестве застойно-замшелых суждений о классике — не лучше ли привести их все к общему знаменателю, посмотреть в корень и поставить какой-то диагноз?

3

Так «откуда есть пошла» та пошлость, что долгие годы отравляла нам колодец классики? На этот вопрос, как и на многие другие, у нас сегодня универсальный ответ: эпоха тоталитаризма. И тут же — привычные персонажи того кукольного публицистического театра, который каждый из нас постоянно держит под рукой.

Сначала извлекается литературовед в кители и сапогах, нечаянно называющий Гоголя Гегелем, но зато дарящий нам чеканную формулу: «штука, посильнее, чем «Фауст» Гете». Очень удобно списать на него все маразматические явления в научной жизни, хотя, прямо скажем, диссертации о жанре «штуки» (а бывали и такие) писались все же не под угрозой расстрела.

А ежели мы посмеее, то призовем к ответу и литературоведа в штатском и с бородкой. Учение о партийности литературы с выразительной метафорой «колесика и винтика», концепция противоречий Толстого, трогательное почтение к роману Чернышевского «Что делать?» («меня всего глубоко перепахал») — все это еще вчера было «высшим этапом развития» литературоведческой науки...

Но сущность тоталитаризма, в том числе и научного, и литературного, отчетливее всего проявляется на уровне «массового индивида». Того самого среднестатистического литературоведа, который с такой легкостью принял на вооружение самую передовую идеологию и начал подгонять под нее историю русской литературы, не слишком с нею церемонясь, не стесняясь членовредительства в стиле Прокруста.

В солженицынском «Марте Семнадцатого», среди газетных откликов на февральскую революцию, приведен любопытнейший документ — «Декларация петроградских писателей»: «...Проект Венгерова был принят с поправками Иорданского, Ляцкого, Амфитеатрова... Ликует и трепетно волнуется Россия на всем своем великом протяжении... И могут ли не быть переполнены энтузиазмом сердца писателей русских при созерцании чудеснейшего из всех известных всемирной истории переворотов?.. Не литература присоединяется ныне к революции, а революционная Россия осуществила то, что проповедуется русской литературой уже больше 100 лет... Радищев развернул знамя свободы. Первую оду вольности сложил Пушкин... Злая сатира Грибоедова, горький смех Гоголя... Достоевский — певец бедных людей... Тургенев — апостол освобождения крестьян... Некрасов — Тиртей русской революции... Гениальная сатира Салтыкова... Ослепительный успех революционной мысли Белинского, Чернышевского, Писарева, Михайловского... Великие изгнанники Герцен и

Лавров... Веруем и исповедуем, что свободный народ, что небывалый расцвет...»

Знакомая песня, не правда ли? Перед нами та самая схема, что столько лет мешала нам видеть классику в ее натуральную величину. Та самая «методологема», при помощи которой высшая и средняя школа надежно отвращала юношество от литературы, подтверждая пророчество Блока: «Вот только замучит, проклятый, ни в чем не повинных ребят годами рожденья и смерти и ворохом скверных цитат».

Причем, заметьте, сочинена декларация отнюдь не марксистами. Ляцкий и Амфитеатров вскоре оказались в эмиграции, а редактор «Современного мира» Иорданский пережил закрытие журнала в октябре 1917 года и только потом уже «перестроился». Да и Семен Афанасьевич Венгеров, слагая сии вдохновенные строки, едва ли ориентировался на статью Ленина «Памяти Герцена», тогда еще не очень знаменитую. Просто тогдашнее академическое литературоведение, довольно равнодушное к творчески-эстетической проблематике, индифферентное к «звукам сладким и молитвам», концептуально-расслабленное, так и жаждало прислониться к какому-нибудь твердому методологическому столбу. И оно нашло его.

А потом, когда революционная интерпретация классики сделалась обязательной, принудительной, — явилось достаточное число ее исполнителей, делопроизводителей от науки, не только подчиняющихся конъюнктуре, но и внутренне нуждающихся в ней. Ведь для того, чтобы отстаивать свои собственные научные убеждения, их нужно как минимум — иметь. Идейное приспособленчество и двоемыслие насаждается сверху, но реализуется только тогда, когда есть встречное движение снизу. Не учитывая этого мы не поймем, как утвердились в нашем литературоведении безжизненные схемы.

Тут есть одна простейшая предпосылка. Идти за идеологической схемой легче, чем искать неповторимую специфику своего предмета. Лысенке было легче, чем Вавилову, а Ермилову легче, чем Эйхенбауму. Потому-то так часто знающие и толковые историки литературы почти автоматически гиперболизировали в классике социально-обличительные мотивы и игнорировали ее общечеловеческое значение, изображали сво-

их любимых писателей идейными недоумками, которые якобы шли в сторону социалистических идей и чуть-чуть не дошли. Потому во всех сложных критических спорах победителями объявлялись Белинский, Чернышевский и Добролюбов, а мнения их оппонентов зачастую даже не анализировались и просто не излагались.

Он и сегодня жив, наш литературоведческий курилка, хотя по заданию начальства вставляет в свои нудные писания цитаты уже не из Ленина, а из иных источников, вплоть до Евангелия.

4

Но еще раз вернемся в март семнадцатого. Составителям «Декларации петроградских писателей» должен быть возвращен приоритет на идею, не раз являющуюся нам потом в «импортном» исполнении. Вот патетическая формула Генриха Манна: «Сто лет великой литературы — это русская революция до революции». Она нередко цитировалась в качестве авторитетного «западного» мнения, хотя, как видим, почти дословно повторяет сказанное у нас. Правда, немецкий писатель имел, наверное, в виду революцию не февральскую, а октябрьскую, но это оттенок несущественный.

Суть же, конечно, не в приоритетности. Неважно, кто первый сказал это «э» и на каком языке. Важно, что само сближение носит волевой и метафорический характер. Кто, где и когда научно доказал, что русская классика содержит апологию социальной революции? Попробуем — насколько это возможно — мысленно отделить классику как совокупность художественных текстов от ее отражения в критике, литературоведении, публицистике, в школьной программе, после чего зададимся вопросом: вычитана ли революционность из русской литературы XIX века — или же «вчитана» в нее интерпретаторами?

Вопрос этот, хотя бы и с огромным опозданием, должен быть задан. Сама постановка вопросительного знака там, где много лет стоял знак восклицательный, обладает проясняющей силой. А то ведь бывает и так, что классикам — уже с совсем других позиций — чуть ли не инкриминируется подстрекательство к револю-

ции: дескать, они сами в ней в первую очередь и виноваты. За что, мол, боролись, на то и напоролись российские писатели. И ведь даже Варлам Шаламов высказывал подобного рода инвективы.

А знак вопросительный открывает сегодня перед нами большую познавательную перспективу. Прежде всего потому, что уводит от тотально-нивелирующих характеристик в сторону сложной дифференциации. Сегодня уже можно не «поправлять» Гоголя и Толстого, считавших главной задачей не изменение общества, а усовершенствование личности. Можно без привычных извинений проследить путь Достоевского от фурьеризма к отрицанию коммунистической идеи, и пророческое значение «Бесов» подтверждать примерами не из «тридевятого царства» (Пол Пот, «Красные бригады»...), а из нашей социалистической действительности. Не исключено, что при тщательном анализе и «революционно-демократическое» направление предстанет позднейшей абстракцией, поскольку и Некрасов, и Щедрин втиснуты в него с большим нажимом.

Андрей Василевский («Новый мир», 1990, № 2) попробовал реконструировать судьбу Чехова, если бы тот дожил до октября 1917 года: «эмиграция, или высылка в 1922 году, или просто задавили бы». Но уж фантазировать так фантазировать! Поместив всех предшественников Чехова в воображаемую «машину времени» и перенеся их в то «светлое будущее», о котором они, согласно школьной трактовке, мечтали, мы придем к сходным выводам. Пушкинская формула «бунт бессмысленный и беспощадный», пожалуй, полностью вмещает в себя октябрьскую революцию и все ее последствия. А «образ Ленина», явленный в саркастически-беспощадных репликах Бунина и Набокова, удивительно вписывается в классическую традицию XIX века — и стилистически, и духовно.

Удержимся, впрочем, от соблазна простой перелицовки школьного штампа и изобретения некоего «антиштампа». Споря с теми, кто изображал классиков революционерами, не будем рисовать их контрреволюционерами, меняя, так сказать, красногвардейский миф на миф белогвардейский. Незачем выстраивать классиков в ту или иную шеренгу. Необходимо серьезное, свободное от конъюнктурщины и беллетризма исследование на тему «русская литература и русская револю-

ция». Пока мы к нему не готовы. Почему? Об этом — чуть позже.

5

«Современное прочтение классики...» Популярное клише последних двух десятилетий, настолько привычное, что мы даже не задаем себе вопроса, хорошо это или плохо, есть ли иной способ прочтения классики помимо «современного». Если все же задуматься над этим феноменом и поискать его исторические корни, то, пожалуй, можно отметить столетний юбилей «современного прочтения» как такового. В 1891 году в «Русском вестнике» впервые был опубликован трактат В. Розанова «Легенда о великом инквизиторе Ф. М. Достоевского», в начале девяностых годов появились первые статьи И. Анненского о классиках: Гоголе, Лермонтове, Гончарове. Девяностые годы — это «Судьба Пушкина» Вл. Соловьева, «Вечные спутники» Д. Мережковского... К тому времени уже сложился круг классиков, куда при жизни входил Л. Толстой и где не хватало только пребывавшего пока в «современниках» Чехова.

Классики были приглашены к разговору о насущных проблемах. Проникновение в смысловую глубину классического текста довольно органично и гармонично сплелось с раздумьями о настоящем, с пророчествами и прогнозами на грядущее. Важно, что традиция «современного прочтения» была заложена писателями, художниками слова. И Соловьев, и Розанов, и Мережковский, и Анненский свою филологическую технику и эстетическую интуицию подчиняли задачам творческим. В основе их «прочтений» лежит художественное сравнение интерпретируемых текстов с современной жизнью, с человеческим бытием вообще.

Субъективность такого прочтения не только не скрывалась, но и честно обнаруживалась, открыто декларировалась. Критика этого типа была основана на бесконечном доверии к читателю, знающему и любящему классические тексты, способному на равных вступить в диалог с интерпретатором — и вместе с ним устремиться в новые смысловые глубины.

Но, если, к примеру, Мережковский называл себя «субъективным критиком», то из этого вовсе не следу-

ет, что такое определение надлежит использовать в качестве ярлыка, да еще с добавлением каких-либо усугубляющих суффиксов: сегодня уже не могут не вызывать раздражения формулы типа «субъективистские концепции» и т. п. Теперь-то мы видим, что критики «субъективного» склада не уступали в объективности Плеханову, Воровскому, Луначарскому, да скажем еще прямее — оказались гораздо ближе к истине, жизненной и художественной. Довольно убедительно — и притом диалогически-корректно — полемизировали они с Чернышевским, Добролюбовым и Писаревым. Сегодня, когда критики-«идеалисты» реабилитируются и переиздаются, мы все имеем реальную возможность в том убедиться.

Признание в собственной субъективности — необходимый шаг на пути к истине. «Философствовавшие» критики отнюдь не были равнодушны к вопросам общественным, они видели и наглядно показывали, как социальные процессы входят в структуру вечности, как человек определяется не только в социуме, но и в большом мире. И здесь они оказались куда более близки к самой русской литературной классике, к ее модели мироздания, чем социальные утописты, тщившиеся приладить великие имена и тексты к задачам революционной пропаганды.

Опыт критики рубежа веков обнаружил, что самый прием «прочтения», смысловой интерпретации текста беллетристичен по своей природе, что он принадлежит не к строгому исследованию, а к творчеству. И. Анненский различал в своей критической работе «аналитический путь» и «путь синтетический», иначе говоря — научный и художественный. Любопытно сочетал научный анализ и «синтетические» трактовки в своих писаниях о классике Андрей Белый. В 900-е и особенно в 910-е годы в культурном сознании наметилась плодотворная рефлексия о путях познания классики: вспомним выступление Б. Эйхенбаума против книги Мережковского «Две тайны русской поэзии» в 1915 году. Актуализирующему «прочтению» противопоставлялась иная задача — строгое научное исследование. Спор продолжился в двадцатые годы, но до конца доведен не был — по обстоятельствам, от участников не зависящим.

Нужно ли вообще «истолковывать» классические шедевры? Не лучше ли положиться на непосредственное читательское восприятие, а предметом литературоведческого исследования сделать материи более определенные — поэтический строй произведения, его место в литературной эволюции, в творческом развитии автора? А может быть, стоит как-то сочетать собственно литературоведческий подход к классике с ее свободной критической интерпретацией?

Все эти вопросы так и не нашли ответа, а к концу двадцатых годов были окончательно отодвинуты. Честный научный поиск был задушен, «крайности» административно устранены: и «формалистические», и социологические (здесь я имею в виду не конъюнктурщиков от «социальности», а такого рыцаря детерминистской идеи, как Переверзев). Наука о литературе была побеждена критикой, интерпретирующей классику в духе современности. Классики были призваны укрепить своим авторитетом учение о социальных «формациях» и воспеть лучшую из них. Нелегко им было справиться с такой задачей, и интерпретаторы смело брались «подпевать» классикам и «допевать» за них. В 1927 году Шкловский издевался над построениями Л. Войтоловского, писавшего о Пушкине: «Это дворянская литература, до мельчайших подробностей воспроизводящая быт и нравы дворянского сословия тех времен. Онегин, Ленский, Герман, кн. Елецкий, Томский, Гремин...» Шкловский саркастически замечал, что «перечисленные типы суть баритонные и теноровые партии» и что «нехорошо изучать русскую литературу (социологически) по операм». Но победа на долгое время осталась за квазисоциологическим беллетризмом, и учебники литературы продолжали начинаться «бытом и нравами».

«Современное» прочтение постепенно обернулось подменой классики идеологическим суррогатом. Главная цель такой интерпретации — отчуждение читателя от живого текста, от человеческой и творческой природы каждого из классиков. Сформировался уклад, при котором классика окружена пиететом и даже культом, но для личного употребления как бы не предназначена. Пушкин, Гоголь и Толстой оказались почти в та-

ком же положении, как совсем другие классики — «классики» марксизма-ленинизма, которых ни в коем случае нельзя подвергать сомнению, но также нельзя самостоятельно читать и цитировать сверх установленного перечня. «Поэт, не дорожи любовью народной...» — не писал такого Пушкин. Из «Выбранных мест» Гоголя мы сами выберем то, что можно прочесть. «Исповедь» Толстого? Знать необязательно. Ну, и так далее.

Сложившаяся в ту пору омертвляющая канонизация классики до сих пор отзывается в нашей жизни. Начиная с мелочей — скажем, радио- и теледикторы почти исключительно именуют классиков по имени-отчеству, прямо как членов Политбюро. Меж тем «классичность» литературного имени — в его свободе от утяжеляющих приложений: Шекспир, Мольер, Пушкин. «Паспортное» именование использовалось разве что в эпиграммах («Вот перешед чрез мост Кокушкин, Опершись ... о гранит, Сам Александр Сергеевич Пушкин...»). И кончая более существенным и тревожным — массовым почтением без прочтения.

7

В повести Ю. Трифонова «Предварительные итоги» есть такой антипатичный персонаж Гартвиг, знающий четыре языка, рассуждающий о Фоме Аквинском и Бердяеве, но при этом говорящий: «Печорин и Грушницкий? Это, кажется, из Тургенева?» Признаться, двадцать лет назад, когда «Предварительные итоги» только вышли, мне это место в повести показалось страшной тяжестью: не бывает такого в жизни. Теперь, когда жизненного опыта прибавилось, смотрю на это иначе. Недавно на одном международном конгрессе во время обеда, когда на стол было поставлено вино, Е. Г. Эткинд привычно произнес: «Пьяной горечью Фалерна...» приглашая сидевших напротив наших молодых филологов продолжить цитату, но они не смогли. Дело, впрочем, не в каких-то именах и строках, а в том, что свободное, «домашнее» владение классикой становится все более редким явлением.

Ю. Черниченко в «Пятом колесе» рассказал, как руководитель российской компартии Полозков, посмотрев спектакль «Царь Федор Иоаннович», сообщил акте-

рам, что очень любит Толстого, что лично поклонился его могиле в Ясной Поляне. Это было подано как сенсация, а я так ничего удивительного не вижу: вполне закономерно для воспитанника советской школы. И меня нисколько не утешают цифры тиражей классиков, их «раскупаемость». С точки зрения экономической у книг сегодня слишком слабая конкуренция со стороны промышленных и продовольственных товаров. Покупают классику не для чтения, чаще всего — для детей. На детей и остается классикам надеяться. Если школа не помешает.

8

Школьное восприятие классики коснулось не только читательских масс. После весьма непродолжительного периода «нигилистических нападков» двадцатых годов большинство советских писателей пришло к стабильно-однообразной, ритуально-почтительной и творчески несвободной позиции по отношению к литературе прошлого века. Нет жанра более скучного и бессодержательного, чем писательские речи и «размышлизмы» о классиках, обычно сочиняемые к юбилейным датам. Разговоров о наследии, о традиции всегда было предостаточно, но что совершенно не характерно для истинно советской литературы — это непринужденно-интимный контакт текстов, свободный диалог с классикой. Когда классике не кланяются в пояс, а живут ею, не отделяя от реального бытия. Когда этак между делом, не педалируя, безо всяких интонационных кавычек, вдруг, как Ахматова, спросят: «Или вправду там кто-то снова Между печкой и шкафом стоит?»

Сейчас в новую поэзию и прозу бурно хлынул «интертекстуальный» поток: реминисценции, цитаты, травестирование классиков прошлого и нынешнего века. Критика пока не научилась оценивать подобные вещи. Как правило, все оценки поляризуются по «лагерному» признаку: для одних даже внешне-поверхностная причастность к культуре похвальна, другие любую «цитатность» заведомо осуждают как «книжность» и «отрыв от почвы». Между тем тут вся соль — в степени динамики, в степени интенсивности того диалога, что возникает между двумя текстами — старым и новым. Предстоит долгий путь в, так сказать, третье измерение

«интертекста». Насколько глубоко это измерение, есть ли у автора веские основания для апелляции к классику — или же это не более; чем спекулятивная инкрустация? Чтобы отвечать на эти вопросы, понадобятся новые навыки эстетического анализа и оценки.

9

С середины шестидесятых годов в нашей культуре начал складываться особый вид писания о классике — скорее критический, чем литературоведческий. Не скованный ведомственными условностями, он сложился на страницах литературной периодики, и создали его те, чье основное занятие было связано с современной словесностью: Л. Аннинский, И. Виноградов, Г. Гачев, И. Золотусский, В. Камянов, В. Лакшин, Ст. Рассадин, А. Турков... «Уход» — полный или частичный — ведущих критиков в классику имел свои социально-политические причины. Наступившее после «оттепели» похолодание изрядно сузило диапазон возможностей свободного разговора о писателях-современниках, многие из которых сделались неупоминаемыми. Крайне затруднен был анализ жизненных реалий, не было сил бороться за оценки по гамбургскому счету, отстаивать «ценностей незыблемую скалу». Классика давала глоток свободы.

Доминантой критико-эссеистических писаний о классике стало раскрытие ее пророческого потенциала. В этом смысле авторы-шестидесятники продолжили духовную традицию философской критики рубежа веков, обратившись к «вечным спутникам» с современными вопросами и получив глубокие ответы. Статьи и книги о классике сделались важнейшей отраслью гуманитарного знания, едва ли не единственной формой развития социально-исторической, философской, нравственно-религиозной мысли.

Можно условно выделить два полюса «критики классики»: социально-политический и религиозно-философский. Первый наиболее четко представляет книга Ю. Карякина «Достоевский и канун XXI века», второй — книга В. Непомнящего «Поэзия и судьба». Я не пускаюсь в разбор конкретного содержания этих книг: о них писалось достаточно, сейчас важнее сказать о самой их литературной феноменологии. Обе книги пи-

сались на протяжении не менее, чем двух десятилетий, обе вобрали главное из написанного авторами (у Ю. Карякина — чуть ли не все написанное). Оба критика — исследователи-однолюбы, полностью погруженные в диалог со своим «вечным спутником». Обоим критикам самоотверженная преданность интерпретируемому писателю не только не помешала, но и помогла раскрыть свою собственную литературную личность (Е. Сидоров остроумно назвал В. Непомнящего «писателем о Пушкине»; «писателем о Достоевском» в pendant этому мог бы быть назван Ю. Карякин). Своеобразно читаются названия книг, в одном из которых так и слышится «Поэзия Пушкина и судьба В. Непомнящего», а второе без ущерба для сути могло бы быть трансформировано в «Карякин и канун XXI века». Постижение мира через диалог интерпретатора с классиком — принцип, давший ощутимые духовные результаты. И вместе с тем такой способ освоения классики к настоящему моменту обнаружил — нет, не исчерпанность, а какую-то усталость.

И у этой усталости тоже свои социально-исторические причины. Теперь, когда появилась возможность строить собственные социально-политические, философские, исторические, теософские и антропософские концепции и прямо, открыто их излагать, отпала нужда в приспособлении этих концепций к тому или иному литературному классическому и подаче их как бы от его, классика, имени. Естественно, «вечные спутники» и дальше будут будить и вдохновлять гуманитарную мысль, но эту мысль совершенно теперь уже незачем выдавать за интерпретацию художественного текста. «Современное прочтение» классики на протяжении четверти века было важной формой существования свободной мысли. Новое поколение литературоведов идет другими путями, подчеркнуто избегая субъективно-личностного «своеволия». Впрочем, из культуры ничто живое не уходит навсегда, и не исключено, что традиция творческого прочтения еще возродится и обновится.

Пока же у нас время новой рефлексии, разграничения метафорически-импрессионистических и собственно научных суждений о русской классической лите-

ратуре. Подчеркну, что эта рефлексия ничего общего не имеет с теми «методологическими» проработками, которые так часто учинялись интерпретаторами свободного склада. Вспоминается, как Д. Благой с видом круглого отличника поучал «субъективного» В. Непомнящего, как бездарный «академик» Храпченко совсем еще недавно третировал гоголеведов, не следовавших марксистскому идеологическому стандарту. Талант может быть неправ, но бездарность не бывает права никогда. Речь о другом — как бы нам не спуститься с духовной высоты диалога с классикой на уровень резвого и порой остроумного, но пустоватого светского «трепа».

О классике по-прежнему пишется и говорится много — настолько много, что впору начать уже отделять суждения, что называется, необходимые, затрагивающие глубинную суть предмета, от суждений факультативных, а то и избыточных. Конечно, этот отбор в конечном счете осуществит время, но, наверное, каждому пишущему о литературе свойственно диалектическое сомнение, естественное для думающего человека опасение «до седых дожить волос, служа пустой забаве».

Что такое научное суждение о литературе? Академическое наукообразие может ничего общего с наукой не иметь, а истинно научное наблюдение или заключение может быть облечено в «одежду» метафорическую или разговорно-небрежную. Говоря огрубленно, научная мысль — это мысль, характеризующая объект высказывания в большей степени, чем субъект. Ну, и применительно к литературе научным суждением может быть признано только то, которое затрагивает художественную сторону произведения, его поэтику. Не важно при этом, каким образом затрагивает — сознательно или неосознанно-интуитивно.

Есть много способов соединения научности и беллетристики в познании литературы. Наименее плодотворный из них — придание явно игровому, игриво-парадоксальному высказыванию научной видимости и филологического «аппарата». Игра хороша тогда, когда не пытается казаться чем-то другим. Вот, скажем, в замечательном романе Л. Добычина «Город Эн» юный герой делится с другом своими мыслями о «Мертвых душах»: «Слышал ли ты, Серж, будто Чичиков и все

жители города Эн и Манилов — мерзавцы? Нас этому учат в училище. Я посмеялся над этим». Бездна юмора и тонкости в этом пассаже, как и во всем гоголевском подтексте романа! Мы и сегодня можем от души посмеяться над занудно-нормативной трактовкой гоголевской поэмы, сохранившейся и в современных «училищах».

Но когда такой иронический парадокс, вполне уместающийся в несколько фраз, становится предметом длинных академических штудий, когда Чичикову выдается «научно аргументированная» характеристика чуть ли не положительного героя... Тут уже нужна ирония самого Гоголя: «... Доказательством служат наши ученые рассуждения. Сперва ученый подъезжает в них необыкновенным подлецом, начинает робко, умеренно, начинает самым смиренным запросом... Цитирует немедленно тех и других древних писателей и чуть только видит какой-нибудь намек или просто показалось ему намеком, уж он получает рысь и бодритя, разговаривает с древними писателями запросто и сам даже отвечает за них...» «Хороший» Чичиков или «плохой» — это ведь не научный вопрос, поскольку наука имеет дело с более сложными и неоднозначными материями. В то же время никому не заказано написать, как Добычин, беллетристическое произведение и выразить там к Чичикову самую пылкую любовь.

Конечно, без игры не обойтись в освоении классики, но, может быть, стоит игровую стихию выпустить на полную свободу, в откровенно беллетристические жанры и формы? В статье Р. Гальцевой и И. Роднянской «Журнальный облик классики» («Литературное обозрение», 1986, № 3) замечено: «Всевозможная «мифологизация» вечно перечитываемой классики — вещь неизбежная. Лишь бы не происходило разрыва с этосом русской культуры, с ее «благой вестью». Согласен, но не могу отделаться от ощущения, что в самые последние годы «мифологизация» классики становится все более умозрительной и все более далекой от «этоса» первоисточника. Наверное, дело тут еще и в том, что сама по себе русская классика уже есть наша мифология, что вторичные по отношению к ней мифы, чтобы стать жизнеспособными, должны изрядно отойти от оригинала. А это возможно отнюдь не в логизированных формах, скорее в сфере художественной фантазии.

Кажется, новое литературное и научное поколение тяготеет как раз к жанровой и стилевой стратификации в писаниях о русской классике. Наступает время исследовательского реализма, фактической достоверности, полноты историко-литературного контекста. Показательно в этом отношении появление множества работ о восприятии классических шедевров (серия «Судьбы книг», и, в частности, сборник «Столетия не сотрут...»). Это тоже составная часть процесса освобождения классики, о котором мы ведем речь. Ибо реальные судьбы книг у нас долгое время фальсифицировались, классиков задним числом «охраняли» от негативных отзывов. Смешно теперь вспомнить, но ведь мог когда-то у нас выходить сборник «Тургенев в критике» без статьи М. Антоновича об «Отцах и детях». А сколько времени не перепечатывались А. Дружинин, Н. Страхов, К. Леонтьев, «виновные» лишь в том, что ценности эстетические ставили выше социальных! Они, эти критики, нужны и сегодня, их трактовки классики должны быть включены в вузовское и школьное преподавание литературы.

«Реалистический» взгляд на классику вовсе не исключает творческого подхода, он просто не смешивает два эти ремесла. Возьмем, к примеру, книгу Андрея Пескова «Боратынский» с весьма необычным подзаголовком «Истинная повесть». Тут и научная биография, и романическая стилизация, и архивные разыскания, и момент мистификации — но все эти слои отдельные, между ними не происходит диффузии. Это непривычно и интересно.

Классика — наш бездонный клад. Сколько мы сможем из него зачерпнуть — зависит от нас. Поэтому нельзя не задумываться о перспективах гармонического развития различных отраслей постижения русской литературы. И тут наименее разработанной отраслью сегодня, как и прежде, остается историческая поэтика. Наши академические и вузовские истории литературы все еще пишутся исключительно на «идейно-тематической» основе, вопросы языка, жанра и стиля выступают необязательным довеском или просто отсутствуют. Как преодолеть этот дисбаланс?

Путь только один — не легкодоступный беллетристичный «синтез» (часто маскирующийся сегодня красивым словом «культурология»), а глубокая научная

дифференциация. Никуда не уйти от добросовестного изучения эстетически-имманентной специфики русской классики — а затем соотнесения «литературного ряда» (как проектировали некогда Тынянов и Эйхенбаум) с соседними «рядами» — социальной историей, историей общественных идей и религиозного сознания (причем все эти «ряды» предстоит изучать не только по литературным источникам). Таков, прибегая к аналогии из другой сферы, вавилонский, а не лысенковский путь. Путь далекий и долгий, но что делать: «вернее труд и постоянство».

На этом пути и станет возможным дельный разговор на темы «русская литература и русская революция», «русская литература и религия» (от «чисто внешнего, показного пути», в осмыслении этого важнейшего вопроса резонно предостерегает Ю. Манн в статье «Есть Бог» и «нет Бога»...», «Известия», 23.11.90). Своеобразие наступающего этапа изучения классики — обилие не сделанной черной работы, необходимость двигаться в глубину. От исследователя классики потребуются не только любовь к предмету, но и самоотверженность.

Негоже нам, освободив классику от одного набора штампов, заменять его другим в духе сегодняшней идейной конъюнктуры (а такая опасность, заметим, всегда стоит перед автором одной темы, рискующим приписать «своему» классику в качестве индивидуальных особенностей черты общие). Придется рассматривать русскую литературу как систему, складывающуюся из резко несхожих творческих индивидуальностей, находить духовную гармонию как сумму противоречий.

Кстати, само понятие «русская классика» в последнее время расширилось, оно не сводится теперь к типовому школьному набору. Без утверждения в инстанциях в классики «прошли» Карамзин и Жуковский, Батюшков и Баратынский, Тютчев и Фет. Заметьте: это все художники по преимуществу, не вмещающиеся в былой псевдосоциологический шаблон. Сегодня уже как-то диковато смотрится то, что в школьной «парадигме» классиков есть Чернышевский, но нет Лескова...

Вообще, мне кажется, у нас слишком часто и беззаботно говорят о том, что, дескать, русская классика всегда стремилась быть «не только литературой». Но не будь она литературой в такой высокой степени —

она не решила бы и других своих задач. Стоит ли так уж буквально воспринимать максималистские страстные гиперболы вроде некрасовского «поэтом можешь ты не быть»? Не случайно эта формула так часто подменяется у нас однозначно-плоским афоризмом «поэт в России больше, чем поэт», принадлежащим все-таки отнюдь не классику. Думаю, именно поэтическое, эстетическое начало обеспечивает поразительную, не зависящую ни от каких условий духовную энергетику. И потом поэтика русской литературы — область просто по-человечески увлекательная...

11

Самое время сегодня читать классику. Думаю, что сказанное останется в силе и на протяжении того года, пока будет печататься книга.

Ибо классикой предусмотрены и наши устремления последних семи лет, и наша усталость, и наше разочарование. Помните, какими словами заканчивается «Война и мир»? «...Необходимо отказаться от несуществующей свободы и признать неоощущаемую нами зависимость». Слова, которые теперь можно и нужно понять в их голой сути, без всяких пошлых оговорок по поводу каких-то там противоречий между мировоззрением и творческим методом. «Неоощущаемая нами зависимость» дает себя знать все более явно и властно. Все труднее что-либо придумать и предложить, а когда очередной проект благоустройства вдруг является, то в нем, как водится, недостает одного пустяка — «механизма осуществления», выражаясь нынешним недолговечно-злободневным слогом. Проще говоря: «гладко было на бумаге...»

Туго с ресурсами, туго с механизмами. И тем не менее кое-что еще осталось. «Нельзя не верить, чтобы такой язык...» Целомудренно прервем цитату, и оставим ее продолжение до следующего века. Может быть, тогда у нас будет право на вторую половину фразы. Теперь верить труднее, но хочется все же надеяться на те неподвластные материалистическому познанию душевные ресурсы, которые нами еще не исчерпаны.

ПРОМЕЖУТОЧНЫЙ ФИНИШ

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ЖУРНАЛЫ НА СЛОМЕ ВРЕМЕН

Случился у нас перерыв, который случайно может оказаться концом.

*Из письма Ю. Н. Тынянова
В. Б. Шкловскому, 1928 г.*

Цены на бумагу продолжали расти, и себестоимость одного журнального экземпляра давно перевалила за сотню. Главному редактору могли в любой момент позвонить из типографии: если через два часа не вывезете тираж, будете платить штраф в валюте, а то и вообще выбросим все на свалку. Трудовой коллектив редакции целые дни упаковывал журналы, потом пачки сгружали в личные «Жигули» одного из сотрудников, чтобы доставить на Москву-товарную для отправки в другие города. Почтальоны уже третий месяц бастовали, и на очередной летучке рассматривалось предложение своими силами рассовывать журналы по ящикам подписчиков.

Но цены росли не только на бумагу — на будущий год подписчиков просто не объявилось. Ввиду острой финансовой недостаточности русские литературно-художественные и общественно-политические журналы, именуемые также «толстыми», скончались. Начинающие прозаики и поэты навсегда потеряли шанс проснуться знаменитыми, а маститые мастера — обновить свою славу. Остались в прошлом и открытые споры, и обмен скрытыми полемическими уколами, и ревнивая конкуренция. Порвалась нить, соединявшая писателей с читателями, москвичей с провинциалами, стариков с молодежью. Литературная жизнь прекратила течение свое.

Этой антиутопической присказкой мне бы очень хотелось отогнать довольно реальную опасность, надвигающуюся на нас вкупе с другими бедами. Что имеем, не храним, потерявши — плачем. Любим мы в

России быть ретроспективными культурологами, а не сегодняшними будничными труженниками культуры. Обожаем «возрождать» духовные ценности, не думая, что могли бы в свое время уберечь их от гибели. Вот и сейчас вяло констатируем: да, что-то журналы наши не того, давненько не потчевали нас сенсациями. А может быть, вообще без них обойдемся? Живет же Запад без толстых журналов, довольствуясь цветными «Лайфами» и «Таймами» для всех и академическими малотиражными фолиантами для избранных.

Не обойдемся! Вот как раз тот случай, когда стоит вспомнить о своем «особом пути» и подумать о преимуществах нашей специфически национальной журнальной традиции.

Французское слово «журнал» по-русски означает «дневник». Дневник писателя и дневник читателя. Почему так волнует случайно попавший в руки номер «Юности» начала шестидесятых? Почему, взяв для какой-нибудь справки «Новый мир» эпохи Твардовского, открываю на нужной странице и — «не могу, читаю до конца»? Да потому, что на журнальных полях выстраивается вся структура биографической памяти, ведь жить и читать было для нас в ту пору — одно.

А потом уже на собственном авторском опыте постигали мы разницу между личным дневником и государственными журналами. Непросто было довести свою мысль от тетрадки в клеточку до наборного текста, приходилось протаскивать ее окольными путями отдельных наблюдений над литературным процессом. И вдруг... Задним числом я могу проследить это по своим тетрадкам: записи становятся все более короткими и менее регулярными. Личный дневник перебирается на страницы «Нового мира». «Знамени», «Октября». А что еще нужно в конце концов пишущему человеку?

Пора уже с исторических позиций оценить журнальный бум, начавшийся в восемьдесят шестом году, достигший кульминации в восемьдесят девятом, а потом пошедший на спад. И если сейчас наши журналы не совсем такие, как хотелось бы, то

Не говори с тоской: и х н е т ;
Но с благодарностью: б ы л и .

Были самыми оперативными издательствами, познакомившими нас вовремя и за доступную публике чи-

тающей (и при этом не ворующей) цену. Признаюсь, и сам немало иронизировал: мол, невелик труд зарубежную книжку в журнале перепечатать. Но потом стало ясно: в зарубежном издании тираж измерялся тысячами, в лучшем случае десятками тысяч, а тут ведь до миллионов доходило. И многое из «возвращенной» литературы теперь не отыскать на переполненных наших книжных развалах. Так и не появилось массового издания типа «Русской старины» или «Русского архива». Доступный людям архив русского вольномыслия — это подшивки литературных ежемесячников последних шести-семи лет.

Были «первым экраном» текущей словесности, где кондовые реалисты соседствовали с анфантериблями андерграунда, ветераны с дебютантами, а исключенные из Союза писателей эмигранты — с теми, кто их исключал. Недостаточно было грандиозных художественных открытий? Значит, немного мы с вами их совершили, значит, маловато сокровищ накопилось в пресловутых писательских «столах». Но зато каждая индивидуальная творческая удача, растиражированная в ведущих журналах, получала сверхвыгодный резонанс. Для писателя сегодня журналы — все равно, что телевидение для эстрадного певца. Исчезнут они — и прекратится, так сказать, прокат новой литературы. Превратился же в невидимку отечественный кинематограф.

Были — и остаются — реальной, структурированной формой политической многопартийности. Горбачев, Лигачев и Ельцин еще выясняли свои отношения в рамках единственно верной идеологии, а литературные журналы демократической и национал-большевистской ориентации уже были отчетливо противопоставлены друг другу. Отнюдь не формальным актом было освобождение журналов от Союза писателей, избавление от участи быть органами отмирающего идеологического организма.

В то время как создание первых политических партий носило ритуально-театрализованный, а порою и пародийный характер, журнальные партии функционировали всерьез, поскольку занимались реальным делом. Этим объясняется, в частности, беспрецедентный успех публицистики, отнюдь не блиставшей литературными достоинствами и довольно однообразной по риторическим приемам, но представлявшей реальные политические силы и тенденции.

Так в «партийное строительство» оказался вовлечен и наш брат автор, и наш брат читатель. Последний в лучшие годы успевал поставить свечки всем богам: любители периодического чтения, помнится, подписывались разом на все прогрессивные журналы да еще на «Наш современник» в придачу (дескать, надо знать и это). Теперь ситуация переменялась. Пока я пишу эти заметки, еще неизвестны цены на прессу 1993 года, но уже ясно: подписка становится серьезной и ответственной акцией, своего рода членским взносом в журнальную партию.

Нет ни охоты, ни нужды прямолинейно оценивать журналы и определять, кто какое место занял в соревновании. Да, в странной растерянности пребывает «Юность». Да, ленинградские журналы не смогли стать петербургскими: несмотря на прогрессивную направленность и наличие некоторых добротных публикаций, и «Звезда», и «Нева», и «Аврора» одинаково скучны, бесхарактерны и провинциальны. А «Волга», наоборот, не провинциальна: поворот к интеллигентности пошел ей на пользу. Но речь все же не об этом, а о том месте, которое журналы занимают на культурно-политической карте дня.

Поначалу все сводилось к антитезе: демократы — «патриоты» (патриотов принципиально беру в кавычки, а демократов — нет). Потом рисунок усложнился, и о «Новом мире» стали поговаривать как об интеллигентном варианте «Нашего современника». Думаю, это выражение все же неточно. «Молодая гвардия» и «Наш современник» сегодня представляют не столько «русскую идею», сколько не имеющий ни культурно-исторических, ни народных корней национал-большевизм вкупе с милитаристской идеологией. А собственно духовный спор-диалог идет между журнальной партией Солженицына («Новый мир») и журнальной партией Сахарова («Знамя»). Здесь еще рано подводить итоги, хотя бы и предварительные.

Кризис толстых журналов начался с русского зарубежья. В какой-то момент политический скептицизм и негативизм эмигрантской прессы оказался гораздо умереннее страстного и бесшабашного антисоветизма советской печати. Постоянным авторам «Континента», «Граней» и «Стрельца» захотелось увидеть свои произ-

ведения исполненными в шрифтах «Юности», «Знамени» и «Октября». Поначалу ветераны идеологической войны проходили первыми, вызывая зависть и ропот очереди из отечественных авторов, но потом и среди русских иностранцев возникла своя конкуренция и иерархия.

Для большинства же эмигрантских журналов утрата монополии на политическую свободу обернулась потерей лица и уровня. Помню, как остро ощутил я это в прошлом году, оказавшись в самой середине Европы. Лучшее средство от алексии — работа за рубежом: уходя после лекций домой, всякий раз прихватывал в библиотеке славянского семинара порцию книг и журналов. В тоске по родной речи жадно открываю номер «Континента» и нахожу там фрагменты из романа Алешкина об антоновском восстании на Тамбовщине. Написано, как положено, в пользу белых, а не красных, но качество текста — самое соцреалистическое. Жесткий Тухачевский изготовлен тем же способом, каким раньше изображались враги советской республики, со всей классовой ненавистью автора к образованности, вымытости, к игре на скрипке. В общем, почище, то есть погрязнее «Молодой гвардии». По сравнению с этим Ан. Иванов — просто Лев Толстой.

Что же это делается? Потом вспомнил, что Алешкин короткое время был начальником издательства и распрямился дешевой бумагой, которая, по-видимому, понадобилась «Континенту». Но злостная графомания все же должна вызывать у почтенного журнала какую-то брезгливость. Открываю номер «Граней», а там еще один кусок алешкинской эпопеи. Это уже за гранью добра и зла, экая стыдобища на весь континент!

Сгорая от стыда за русскую литературу, отправился проветриться на улицы вечернего Цюриха, прошел ленинско-солженицынским путем до Бельвю. Континент жил своей повседневной жизнью, ничего не зная об Алешкине...

Но все же от суммы да от тюрьмы в России зарекаться никогда не стоит. У нас ведь чуть что — во всем оказываются виноваты интеллигенция да литература. И если эти две странницы вечных опять попадут на скамью подсудимых, то хоть рукописи-то должны найти приют в зарубежных изданиях. Рано еще закрывать

журналы, рано экономить на свободном радиовещании, полагаясь на необратимость перемен, на полную и окончательную победу над коммунизмом.

К кому это я, впрочем, обращаюсь? Уже не к «товарищу правительству», а к «господину мировому сообществу». Вот до чего мы осмелели!

Ладно, заграница за границей, а вот почему в России не получился ни один новый литературный журнал? Мне скажут: как же, столько красивых наименований, то и дело кругом всякие презентации. Да, шуму много, только не среди читателей. Прямо скажем: не вызвали новые периодические издания людской молвы. Потому что не рисковали, не нарушали стилистический этикет, не печатали того, что по понятиям других журналов неприлично (я не о похабщине и не о мате — это-то как раз стало штампом и стандартом).

Валентин Катаев, создавая «Юность», говорил своим сотрудникам примерно так: будет большой победой, если мы за год напечатаем аж две хороших вещи. Помоему, замечательная формула редакторского реализма. А вот наши новые журналы стремятся во всем быть «на уровне» — и в результате это «аж две» остается для них недостижимой отметкой. Никто не решается выпустить на свои страницы гадкого утенка, все предпочитают готовых лебедей, пусть уже и изрядно общипанных другими журналами.

Чтобы новаторского гадкого утенка отличить от графомана, мало «хорошего вкуса» (мы живем как раз во время радикальной перемены эстетических норм) — нужна большая журнальная идея, не декларлируемая и, может быть, еще не сформулированная рассудочно, но воплощенная в выборе каждого материала. Сверхзадача, рождающаяся на пересечении реальной общественно-читательской потребности с редакторской мечтательностью и предприимчивостью.

А с какой идеей вступили в жизнь, например, «Литературные записки»? «Мы — беспартийный журнал, и постараемся также не примыкать ник к каким литературным или иным группировкам. Каждому из нас по отдельности и всем вместе чрезвычайно дорога наша независимость и возможность при любых обстоятельствах говорить то, что думается, а не то, что предписывается, хотя бы и общественным мнением».

Да если эту декларацию реализовать буквально, то

журнал должен состоять из листов чистой белой бумаги. Ведь любое высказывание, если оно не бессмысленно-тавтологично, неизбежно координируется с «общественным мнением». А два хороших материала, помещенных рядом, уже образуют литературную «группировку». Стоит ли нам бояться возникновения под журнальной сенью новых акмеистов, серапионов или обэриутов? В своей абсолютной уникальности и независимости бывают уверены только графоманы.

Впрочем, вслед за этой преамбулой в «Литературных записках» следуют вполне каноничные материалы, которые могли быть напечатаны (или не напечатаны) в любом другом журнале.

То же можно сказать о первом номере помпезного «Золотого века», разрисованного в стиле советской монументальной показухи. «В оформлении журнала использованы фрагменты произведений художников всех времен и народов», — сказано в выходных данных. Так уж всех? Ясно, что написано наспех, что вместо «всех» надо было сказать: «разных». Но оговорка симптоматична.

Общий литературный знаменатель «Золотого века» — умеренная чернуха, диктатура однообразного сказа, замешенного на вялом интеллигентском мате и нарочито-простецком философствовании. «А я несчастен, как бедный Иов, поскольку я родился и умру пленником XX века, и в грядущем столетии обо мне не вспомнит ни один черт. — Я политикой не занимаюсь, — ответил я. — То есть я читаю про политику в газетах, но с тобой ничего такого обсуждать не желаю. — Ментяра и пацан засмеялись. — Я предполагаю, что мир выглядел бы для меня иначе, если бы не эта метафизическая пролетарская кепочка, приросшая к моей голове». Где тут кончается В. Пьецух и начинается Е. Попов, где Э. Лимонов сменяет Ю. Милославского — не различить.

Новорожденные журналы в основном строятся по принципу альманаха, заведомо не претендуя на роль дневника своего времени и даже не стесняя себя строгими периодическими обязательствами перед читателем. Первый номер вышел, второй тоже, может быть, выйдет — когда-нибудь. Понятны финансовые и организационные трудности, но тогда не стоит копировать учрежденческую структуру старых изданий, надо

искать свою композицию, свою поэтику. Бывали замечательные журналы с нестабильной периодичностью и тем не менее оставившие неповторимый след в русской культуре: «Любовь к трем апельсинам» Вс. Мейерхольда, «Книжный угол» В. Ховина. Сегодня эту модель представляет «Синтаксис» М. В. Розановой. Но необходимое условие существования такого журнала — отчетливо выраженная личность редактора, единая волевая режиссура.

В нашей стране любят тотальные переименования: когда-то хотели жизнь изменить таким образом, теперь фетишизируют возвращение прежних названий. Но ведь имя — это только знак, а значение его создается трудом и постоянством. «Купи сначала картину, потом раму», — советовал Козьма Прутков. А можно и сохраняя старую раму творить новые журнальные картины. В конце концов не страшно, что имя «Новый мир» сегодня носит журнал с отчетливо ретроспективными идеалами: живет-то он, как и все мы, в новом мире. «Знамя», по словарю Даля, есть изначально «знак, признак, примета», а уж потом — «полотнище на дрове». «Октябрь» можно, если угодно, считать эмблемой пушкинской осени, да и «Дружбу народов» не стоит по сезону переименовывать во «вражду».

Здесь очень важна традиционность, узнаваемость. Почему тянуло когда-то печататься в «Новом мире»? Потому, что под такой же обложкой с тем же шрифтом названия еще Андрей Белый публиковался. Любой балерине хочется танцевать на сцене Большого театра — независимо от его состояния и уровня в данный момент.

Однако и традиционность имеет свои пределы. Лично я в принципе против эксплуатации былых названий, принадлежащих истории. Когда вновь организуемый журнал берет имя «Отечественные записки», он налагает на себя заведомо невыполнимые обязательства. Не исключено, что старые имена должны охраняться государством как памятники культуры, должны быть защищены от издательского пиратства.

Автор — журнал — читатель... Тут ведь не просто «товар — деньги — товар», это мощная энергосистема с колоссальным, порой жизненно опасным напряже-

нием. Через автора проходит ток, поворачивающий его судьбу, а порой и радикально меняющий его взгляды. Иной литератор петушится: я, мол, уникален и независим, я ни с левыми, ни с правыми, но в глубине души, конечно, чувствует, что «левые» журналы почище будут, поскольку там опубликоваться и труднее, и почетнее. Иначе зачем было в свое время «заединщикам» с Комсомольского проспекта пытаться захватить «Октябрь»? Мало, что ли, своих изданий? Нет, как пролетариям милы были буржуйские квартирники, так и литературным люмпенам не терпелось ворваться туда, где только что напечатались охаянные ими Гроссман и Синявский.

Иной раз смотришь, как лютует какой-нибудь критик, молодой или не очень, на страницах «Москвы», «Нашего современника», «Молодой гвардии», и думаешь: откуда такие страсти? Да оттуда, что в «Новый мир» или в «Знамя» внедриться нету шансов никаких. А еще более тем, кто когда-то в «Новом мире» и в «Знамени» имел место, а теперь перешел, так сказать, в класс «Б» и обречен обретаться в «патриотической» печати.

Говорю все это не для того, чтобы кого-то унижить или возвысить, а чтобы обратить внимание на сложную связь личной гордости и общественной позиции. Вот сейчас всех удивил переход героя олимпийских игр и парламентских ристалищ Юрия Власова в лагерь политической реакции. Но как-то забыли при этом, что самый сильный в мире человек имеет одну слабость — к сочинительству, причем в беллетристике он, прямо скажем, отнюдь не тяжеловес. По-видимому, столкнулся со снобизмом прогрессивных литературных кругов, а где-то «справа» (где оргработа ведется несравненно лучше, чем «слева») поддержали и приободрили.

Вспомним историю отношений Ю. Трифонова с «Новым миром» и с Твардовским. Трифонову страстно хотелось вернуться в журнал, где он ранее дебютировал своим романом «Студенты», но его «вечные» и «общечеловеческие» темы были не совсем по вкусу штабу Твардовского, отбиравшего презу по принципу «против чего». Трифонов не ломал себя в угоду новомировцам, а предельно сконцентрировал свои возможности, и в результате получился цикл «московских повестей»,

соединивших социальную глубину с нравственно-философской. Вот ведь с какой взаимной пользой могут журнал и автор притираться друг к другу! А уж читательская выгода тут более чем очевидна.

Только предельно далекие от творчества люди рассуждают, что был бы талант, а остальное, дескать, приложится. Не приложится, если никто извне ничего не приложит. Писателю, погружающемуся, как в батискафе, в свою опасную глубину, нельзя оставаться без воздуха. И воздух этот может дать журнал.

Автор в идеале должен участвовать в формировании линии журнала и одновременно формироваться в нем как писатель. Какие нужны для этого организационные акции — не знаю, но нынешняя иерархично-бюрократическая структура журнальных редакций явно устарела. Как и профессия редактора в старом понимании — то есть человека, хорошо знающего, что такое плохо, и плохо знающего, что такое хорошо, поднаторевшего в доведении до кондиции слабых рукописей нужных авторов, работающего на возврат и печатающего то, что не удалось отклонить.

Когда-то редакторы отделов играли прогрессивную роль, пробивая рискованные тексты сквозь ретроградных или невежественных начальников (знаю это не только по авторскому, но отчасти и по личному редакторскому опыту). Но после того, как к руководству журналами пришли в основном действующие писатели и критики, «низы» и «верхи» чуть ли не поменялись ролями. Во всяком случае, двухступенчатость прохождения материалов (отделы плюс «главная редакция») и творческой смелости не способствует, и автора ставит в положение какого-то посетителя-просителя: сделал свое дело — уходи. О такой форме участия авторов, как общественные редколлегии и советы, я и не говорю: они везде составлены по парадной традиции брежневских времен. В эти списки свадебных генералов можно добавить хоть Пушкина и Толстого — ничего не переменится. Я состоял в одной из символических редколлегий, печатаюсь в ряде журналов, но «своим человеком» чувствую себя только в «Синтаксисе» — может быть потому, что редакция невелика: одна Марья Васильевна.

Правда, «Синтаксис» радикально отличается от большинства и российских, и эмигрантских журналов

прежде всего в жанрово-композиционном отношении. Это не «толстый» журнал и не то чтобы худой — скажем так: стройный. И строится он особенным образом. Получив из Парижа номер со своим ироническим эссе, стал по привычке искать его в конце, а оно оказалось в начале: критика идет тут впереди беллетристики, играющей, независимо от качества, вторую скрипку. Кстати, как это ни странно, такая же композиция иногда бывает в «Нашем современнике». Что ж, есть, значит, здесь самое общее типологическое сходство: примат прямого высказывания мысли.

Вовсе не хочу защищать свой цех, тем более что реальное состояние критики сегодня восторгов не вызывает, но хочу напомнить, что в России именно наш скромный жанр традиционно определял лицо журналов. Скажем, напечатавший десяток великих романов (и «Войну и мир», и «Преступление и наказание» в том числе), «Русский вестник» все-таки великим журналом не был. И на «Красном колесе» недалеко уехали распечатавшие его отечественные ежемесячники — не только потому, что эта эпопея не потянула на уровень «Войны и мира», но и потому, что в журнальной структуре не была поддержана другими рубриками.

Да, «устарела старина, и старым бредит новизна». Наша литературная периодика отличается крайней скудостью жанрового репертуара (имею в виду именно журнальные жанры, журнальную поэтику). Не припомню интересных изобретений в этой области за последние годы. Когда тот или иной журнал просит у меня в очередной раз статью, я не испытываю ничего, кроме раздражения: само слово «статья» давно вызывает у меня аллергию. Не вдохновляют и новые рубрики с «оригинальными» названиями вроде «Свежими очами» или «Urbi et orbi» — и уши вянут от них, и очи смыкаются, и хочется отнюдь не писать, но вздремнуть. Наконец, я не получаю никакого заряда от предложения типа: «напишите что угодно, мы все напечатаем». Хотелось бы вместе с журналом придумывать и угадывать, что сейчас угодно читателю, что не оставит его равнодушным.

Когда я пишу книгу, я сам заказываю себе разные ее главы, рассчитываю их объем и последовательность, сам себе придумываю интересные трудности, чтобы их

потом преодолевать. Когда я пишу для журнала, я нуждаюсь в режиссуре, в импульсе извне. Дайте мне точку опоры, и я в долгу не останусь. Вы мне слово — я вам десять.

Продолжим сравнение. Автор — это актер, он выходит на журнальную сцену и, как правило, сталкивается лицом к лицу с пустотой, с дурной бесконечностью плоско понимаемой свободы. А нужна сцена четко организованная, провоцирующая исполнителя на непривычные для него самого действия. Нужны головокружительные конструкции, по которым придется куда-то карабкаться, предметы и вещи, с которыми надо как-то управляться. Скажем, выхожу я на подмости, а мне навстречу летит там зонтик или бутылка, которую я сходу должен поймать. В журнале такая сцена — это гибкая система рубрик с постоянной игрой, варьированием, избыток малых жанров, броских и остроумных. Большинство наших журналов малодушно отказалось от освещения книжного потока (хорошо, что «Огонек» довольно живо восполняет этот пробел «толстых» собратьев), но ведь вовсе необязательно печатать типовые обзоры и нудные рецензии. Можно придумать тысячи вариантов отклика: пародия, эпиграмма, фельетон в прозе или в стихах, мистификация какая-нибудь. Может быть, про иную книгу нужна рецензия из одной фразы. Позвоните мне вечером (только не очень поздно), и я вам эту фразу скажу.

Знаю, что на журнальных летучках много говорят и спорят, кому и как сидеть, какой материал за каким в номере должен следовать. Однако с позиции читателя результат этих усилий и споров редко бывает заметен. Принцип метонимической смежности (проще говоря: прочел одно, а потом и другое, потому что рядом напечатано), по сути, ни в одном журнале не работает. Проблема «журнал как текст» остается неразрешимой или, во всяком случае, неразрешенной.

Мне скажут: критиковать легко, а что ты, собственно, предлагаешь, что сделал бы ты, если сам издавал бы журнал? Ну, во-первых, я еще с ума не сошел и за такое дело ни за что бы не взялся. В парикмахерской предпочитаю стричься, а не стричь, в издательствах, журналах и газетах — печататься, а не печатать. Ладно, прибегнем опять к более изящному сравнению с театром и

скажем так: мне больше нравится быть актером, а не режиссером. Руководителям «старых», традиционных толстых журналов я от души сочувствую (не всем, некоторых нисколько не жалко), а руководителей вновь создаваемых журналов — почти всех — я вынужден признать графоманами от редакции. Раньше какой был признак графомана? Он говорил: я пишу (или собираюсь написать) роман. А сегодня графоман — это тот, кто говорит: я создаю свой журнал.

Так вот, отнюдь не желая пополнить отряд амбициозных изобретателей велосипедов, попробую все же набросать черновой эскиз своего журнального идеала, своей утопии: авось, кому-нибудь что-нибудь отсюда пригодится, натолкнет на выдумки.

Мой журнал назывался бы «Читатель» и, пожалуй, имел бы подзаголовок «журнал современной беллетристики». Для меня «беллетристика» — хорошее слово, совсем не ругательное. В современной русской словесности (включая зарубежье) не наберется и десятка писателей, чей уровень выше беллетристического. Подавляющее большинство пишущих во всех жанрах находятся и ниже, чем «belle-lettres» (собственно, изначально это «художественная литература») — имею в виду и деревенщиков, и урбанистов, и «славянофилов», и «западников», и матерых реалистов, и крутых постмодернистов.

Не нравится мне, что сегодня любая серость нахально применяет и примеряет к себе слова: «Ты сам свой высший суд, всех строже оценить умеешь ты свой труд». Врут эти «взыскательные художники», каждый сегодня претендует на роль элиты, просто какой-то «тотэлитаризм» наступил. Нет, я лучше возьму в верховные судьи читателя. Так и сам привык жить и писать. Услышав слова: «Прочитал(а) ваши (твою) книгу (публикацию в периодике)» — я уже вполуха слушаю дальнейшее, мне довольно. Из всех комплиментарных эпитетов о своих сочинениях больше всего ценю словечко бывшей однокурсницы, учившейся на английском отделении: «readable» («читабельно»). И публиковал бы я по принципу: «ридэбл» или нет, процентов на девяносто эта антитеза соответствует антитезе «живое — мертвое».

Но и о десяти процентах тоже подумал бы. В беллетристическую картину вполне вписались бы отдель-

ные цветковые пятна из предельно замысловатых и загадочных опусов. Такова нормальная пропорция двух крайностей, а среднятину неудобочитаемую не допускал бы на страницы, не боялся бы ссориться с авторитетами. Пусть иная знаменитость испытала бы страх, сомнение в себе: очень это освежает в творческом плане.

Не боялся бы слов «коммерция», «рынок»: это плотина, которая может дать текущей литературе ускорение, в том числе и эстетическое. Терпеливо объяснял бы авторам: не мешают «Анжелика» и Чейз истинной культуре; подумайте отважно и честно: чем этот Чейз читателя покори́л? Высокая словесность всегда нуждается в притоке свежей крови, иначе получается вырождение, когда культура на культуре сидит и культурой погоняет — не стоит литературе превращаться в сплошную цитату.

Всегда помнил бы эстетический закон Тынянова — Шкловского: «центр» и «периферия» то и дело меняются местами, идет подспудная «канонизация младших жанров». Ведь и большие художники тут дают порой промашку: «Красное колесо» писалось по престижно-«центральной» модели, а обернулось глубоко периферийной, провинциальной вещью. А «Архипелаг ГУЛАГ» в свое время создавался как утилитарная хроника — получилось же грандиозно-новаторское жанровое построение. Литература растет снизу: лучше возвысить и облагородить низкий жанр, чем измельчить и опозлать высокий.

И с авторами постоянно об этом бы говорил, осторожно выпытывая их творческие планы и не ограничиваясь банальным: «пишите, приносите, рассмотрим». Подбивал бы одного прозаика на создание настоящего отечественного детектива (до сих пор ведь нет такого; иногда детективами называют добротные романы с приключенческой фабулой, но это все же разные вещи), другого — на научную фантастику, подкрепленную фантастикой словесно-стилистической, третью — на написание высококлассного женского романа с любовной интригой. Во главу угла поставил бы сюжетность: произведение, не выдерживающее испытания простым пересказом, в абсолютном большинстве случаев, — пустышка. Подбрасывал бы прозаикам фабулы, роаясь в сказках и мифах, припоминая житейские истории.

Может быть, обсуждал бы с авторами краткие фабульные сценарии их будущих вещей. А то ведь что получается в нынешних журналах? Читаешь продолжение иной «талантливой» или даже «прекрасно написанной» вещи — и не можешь вспомнить, что там было раньше и вообще, читал ли ты начало!

И стихи печатал бы главным образом сюжетные, пусть в чем-то неуклюжие, поскольку гладкие (или помодернистски выпендренные) беспредметные медитации осточертели. Стихи в современных журналах печатаются не для чтения, а для приличия, чтобы соответствующие отделы функционировали. И опять-таки: наряду с откровенно «читательской» (а значит, и «журнальной») поэзией не забывал бы про «десять процентов» самого отчаянного эксперимента.

Раздела «Публицистика» в моем журнале не было бы. И поэт, и прозаик, и критик могут в той или иной мере тяготеть к публицистичности, а публицистов *par excellence*, то есть темпераментных говорунов на любую тему, думаю, вытеснят эксперты: политологи, экономисты, социологи. По-моему, публицистическое начало в журнале должно присутствовать не в местах, специально для этого отведенных, а в самой композиции, в способе подачи материалов — как злободневных, так и «вечных» или демонстративно аполитичных.

Если вещь в рукописи читается безотрывно — тут же в набор сдавал бы, не думая, что скажет снобствующая княгиня Марья Алексеевна. Если текст обладает одним ярким признаком (увлекательный сюжет, или отчетливые характеры, или остроумие), то не ставил бы автору в вину отсутствие других достоинств. Не мечтал бы, как гоголевская невеста, об идеальной физиономии: ведь такой идеал — не более чем безжизненный фоторобот.

Очень бы осторожен был с авторами, разглагольствующими о «культуре» и «духовности»: это, как правило, прикрытие внутренней пустоты. Если культура не одежда, а кожа, то ею не похваляются. А говорить о «духовности» применительно к собственной особе — это вообще неприлично. Где-то промелькнул лозунг «духовного реализма» — какой мертвечиной веет от этой формулы: да, свято место соцреализма пусто не останется!

Любое слово, любое понятие может быть профанировано. Не исключение и слово «культура», приобретающее сегодня значение какого-то усредняющего прокрустова ложа. Как у судей в фигурном катании отбрасываются самая высокая и самая низкая отметки, так и среднестатистическая «культура» отсекает самые интересные и вкусные крайности. Истинная, новаторская журнальная культура может совершить свои открытия именно на полюсах, на парадоксальном сопряжении «массового» и «элитарного».

В смысле чисто практическом таким открытиям, по моему, препятствует «коллегиальность» в отборе произведений для печати. Всем сразу может понравиться только опус достаточно стандартный. Между автором свежей вещи и читателем должен стоять не более чем один редактор, берущий на себя весь риск. В моем утопическом журнале «Читатель» было бы, пожалуй, три редактора, каждый из которых имел бы право окончательного решения о публикации. Каждый вел бы свою линию, свою читательскую тему. Ну, а если вкусы принципиально разошлись, то и редакторы должны расходиться.

Размечтался... Да, самое время оборвать себя простым сюжетным ходом типа: и тут он проснулся...

Поскольку заупокойная месса журналам отслужена в начале разговора, то почему бы не закончить во здравие?

Выживут журналы. Бог не допустит их исчезновения, вразумит нашу земную власть, убедит ее в принципиальной рентабельности литературных ежемесячников. Ведь это, что ни говори, постоянно действующая школа демократии — и средняя, и высшая. Это еще и независимая лаборатория гуманитарной мысли, и своего рода парламент, где не кнопки нажимают, а все-таки изрекают нечто членораздельное. Грех не поддержать этот важнейший институт вашего общества.

Но право на такую поддержку имеют только сильные. Журнальное дело не та сфера, где уместна «помощь неуспевающим». Помогать стоит только тем, кто успевает, —

тем, кто сумеет стать не только учреждением, но и свободным союзом интересных друг другу и читающей публике литераторов, где каждый автор будет

ощущать свое личное влияние на направление журнала; тем, кто с первой до последней страницы будет вести диалог со своим «фирменным» читателем — и в то же время давать этому читателю адекватное представление об иных концепциях и конфессиях современности;

тем, кто сможет не только представлять и отражать литературные явления, но и порождать их. Открывать, угадывать новые возможности и с отважным риском их воплощать.

1992

«ГОРЕ ОТ УМА У НАС УЖЕ ИМЕЕТСЯ»

ПИСЬМО ЮРИЮ ТЫНЯНОВУ

Дорогой Юрий Николаевич!

Извините, что выбрал для обращения к вам недостаточно церемонный эпитет (этикетнее было бы: «глубокоуважаемый»), но слово «дорогой» в данном случае незаменимо, ибо, пользуясь вашей терминологией, его основной лексический признак прочно связан с признаками колеблющимися. Для русской и мировой культуры вы деятель *д о р о г о й* в значении «имеющий высокую цену». Лично для меня вы самый *д о р о г о й* (т. е. любимый) писатель и филолог нашего столетия. Наконец, есть и третье, глубоко драматичное значение: «стоящий больших усилий». Помните, вы писали Шкловскому в 1928 году: «Требую судьбу <...>. Очень обидно бывает смотреть, как никто не подбирает кошелька»? Кошелек, оброненный вами, не просто большую цену имеет: чтобы его поднять, нужны изрядные усилия. А их люди предпринимать не любят, предпочитая оставаться в бедности. Так что для кого вы очень дороги, а для кого даже и слишком дороги...

Сюжет «Горя от ума», вами исследованный, продолжается. Прежде всего, конечно, в сфере государственного и общественного быта. Был час, когда нынешних Чацких призвали вершить судьбу России. Вскоре, одна-

ко, им всем пришлось выбирать между вечной, неминуемой «каретой» или же переходом в Фамусовы-Молчалины: «Как страшна была жизнь *превращаемых!*..» Роман «Смерть Вазир-Мухтара» нынешняя интеллигенция, кажется, вспоминает не очень часто. Зато жизнь его перечитывает и даже переписывает — буква в букву,

Потому новые исторические романы с «батюшками» и «матушками», кавалергардами и дуэлями, утраченными иллюзиями и трачеными аллюзиями — все они неизбежно оборачиваются тавтологией и вызывают сожаление о времени и силах, отданных стилизаторскому вышиванию. Подтверждается ваш прогноз: «Я думаю, что беллетристика на историческом материале... скоро вся пройдет и будет беллетристика на теории. У нас наступает теоретическое время». Впрочем, разве «Вазир» — не теоретический роман? Разумник, радеющий о пользе общества и Отечества, всегда будет нелюбим властью и осуждаем оппозицией, прийти он может только к гибели, которую несут бессмысленно-темные силы. Такова теорема о Вазир-Мухтаре. А может быть, даже аксиома?

Да, теоретическое время наступало, но наступило ли оно? Учения, доктрины бывают двух видов: одни ищут в своем предмете его неповторимую специфику, уникальную сердцевину; другие приводят исследуемый объект к какому-нибудь общему знаменателю. К теориям первого типа принадлежит опоязовская наука о литературе, ко второму типу относятся остальные литературоведческие школы нашего века. Они даже не догадываются, насколько они близки друг другу и насколько они вместе противоположны тому духовному способу проникновения в тайну искусства, который обыкновенно обзывают «русским формализмом».

Знаю, что вы не любите таких слов, как «тайна», «дух», «эмоция» и т. п., что вы сознательно и целеустремленно избегали подобных туманностей в литературоведческом анализе. Это было совершенно правильно, но вместе с тем... как бы это сказать? Это было не совсем «педагогично». ОПЯЗ стал гениальной научной школой, но он не стал школой, в которой учатся. Ваши ученики вынесли из общения с вами не много, а продолжить дело, если говорить начистоту, не смогли.

Но дело даже не в них, я сейчас речь веду о вашей всемирной аудитории, которая, как мне кажется, тоже усвоила опоязовские идеи не лучшим образом.

Вспоминаю ваши горькие слова, написанные в 1927 году: «Горе от ума у нас уже имеется. Смею это сказать о нас, трех-четырех людях. Не хватает только кавычек, и в них все дело. Я, кажется, обойдусь без кавычек и поеду прямо в Персию». В данном случае имеются в виду Чацкие не от политики, а от теории литературы. Их драма на фоне человеческой трагедии двадцатого века может показаться случаем не самым страшным и достаточно частным. Ну, не разобрались современники в вашей трактовке литературной эволюции, не уразумели разницу между «сукцессивностью» стиха и «симультанностью» прозы — в конце концов, от этого никто не умер! Но теорема о Вазир-Мухтаре, как мне кажется, верна для всех уровней и этажей человеческого общежития. Горе от ума без кавычек (кстати, в раннем детстве «гореотума» мне почему-то казалось одним словом-существительным, как чуковский «мой-додыр») есть универсалия, реализующаяся во множестве модификаций. А «Персией» бывали гибель в лагере или на войне, ранняя смерть от рассеянного склероза, кончина от сердечного приступа после выступления, медленное угасание в девяностолетнем одиночестве и почтительном непонимании...

После того, как вы с Р. Якобсоном составили в 1928 году тезисы «Проблемы изучения литературы и языка», этот грандиозный, по-татлински головокружительный проект в своей литературной части остался совершенно не реализованным, а теоретическим литературоведением, как отечественным, так и западным, на этой развилке *la diritta via era smarrita*¹. И для меня эта узко-специальная драма есть часть вековой трагедии, всемирного горя от ума. Почему же все-таки получилось именно так и не могло ли все обернуться иначе?

ОПОЯЗ открыл фундаментальный закон литературы и искусства — природную противопоставленность материала и приема. По-моему, это главное эстетическое открытие не только двадцатого века, но и всех двадцати веков, то есть христианской культурной эры. Открытие, по масштабу сопоставимое разве что с

¹ Правый путь был потерян (итал.) — Данте, «Ад», I, 3.

«Поэтикой» Аристотеля. В науке нет ничего окончательного, и возможно, когда-нибудь будет предложено еще более специфичное объяснение сущности литературы. Однако сегодня, 6 июня 1994 года, концепция материала и приема остается наиболее глубоко проникающей в природную сердцевину литературы, именно она обладает максимальной разъясняющей силой. Для тех, конечно, кто ею овладел, кто освоил ее не только разумом, но и душой — простите мне опять это ненаучное слово.

Антитеза «материал — прием» — это динамическая модель, отражающая сам процесс сотворения художественных произведений. Убежден, что различие материала и приема органично присутствует в сознании или подсознании каждого творчески одаренного человека, просто большинство писателей не стремится развивать в себе рефлексивно-аналитические способности, концентрируя всю свою энергию в любви и пристальном интересе к материалу. Более того: модель «материал — прием» глубоко гуманная, она предполагает эстетическую одаренность в каждом читателе. Думаю, что всякий человек, воспринимающий литературу как искусство, чувствует границу между материальными и формальными факторами, даже если он никогда не слышал об терминах и вообще о теории литературы. Сложнее обстоит дело с профессиональными литературоведами: они авторитетно апеллируют к терминам, не обладая соответствующими умственными и душевными навыками. Они-то вас и не поняли и в большинстве своем не понимают до сих пор.

Уже много лет я ищу методику разъяснения основной опоязовской антитезы. Как простейшим образом, что называется, на пальцах показать: вот сено, вот солома — вот материал, вот прием? Первоисточники нередко отталкивают читателя своим высокомерным интеллектуальным блеском: метафоры Шкловского («противопоставления мира миру или кошки камню — равны между собой») завораживают, но не облегчают понимание, то же и с эйхенбаумовским разбором «Шинели»: чтобы его осилить, надо уже обладать достаточным аналитическим опытом, эстетической изощренностью...

Может быть, надо начинать с простейших конструк-

ций, элементарных организмов? С эпиграмм — или, еще лучше, с пословиц. Берем, скажем, такую: «Не всяк Тарас подпевать горазд». Вот ее приемы: ритм, рифма, стремительная краткость. Вот ее «материалы»: раскатистое «а», четырехкратно повторенное, сам этот Тарас, выбранный из множества имен по сугубо фонетическим причинам. Да и мысль, здесь сформулированная, — тоже материал. Она могла бы существовать и вне искусства, могла быть высказана элементарными способами. Как логическое положение она не нуждается ни в Тарасе, ни в игре гласных и согласных. С точки же зрения искусства она достаточно мелка, тривиальна и ценна только как повод для рождения динамической речевой конструкции.

Правда, пускаясь в подобную популяризацию, я испытываю постоянный страх оказаться в ваших глазах тем самым Тарасом, не очень гораздым «подпевать» ОПОЯЗу, но что делать: свой риск есть и в литературе, и в науке, и в педагогике... Иного пути, как от простого к сложному, наверное, нет. А то вот совсем недавно мне такой препотешный эпизод рассказали: сдает американский русист после десятилетней аспирантуры докторский экзамен и, говоря о Гоголе, то и дело повторяет: «Пальто, пальто». Оказывается, он «Шинель» знает по английскому переводу. Не думаю, что он способен разобраться и в переведенной на английский статье Эйхенбаума «How Gogol's 'Overcoat' Is Made». Ему бы в первый класс, чтобы уразуметь: «Шинель» — это не «оверкоут» и даже не «пальто», она прежде всего сделана Гоголем из звуков «ш», «н», «л». Борис Михайлович считал это слишком очевидным — и напрасно.

Антитеза материала и приема — это двойное, удвоенное зрение, стереоскопическое видение искусства. Но волшебные эти очки должны быть подобраны к личным, неповторимым глазам каждого. И тут, как ни странно, легче говорить с простыми людьми, чем с очень учеными. Простой человек честно скажет, овладел он объемным зрением или нет. А профессор или академик даже не допускает такого вопроса, хотя ничего не видит, динамического напряжения между материалом и конструкцией не ощущает, в общем, сохраняет полную эстетическую фригидность.

Есть такое банальное изречение: мол, для того, что-

бы стать ихтиологом не обязательно быть рыбой. Дело в том, что вы, Шкловский и — в известной мере — Эйхенбаум (имею в виду даже не роман «Маршрут в бессмертие» и ранние стихи, а «Мой временник» с динамической композицией, игрой жанров, творческим юмором), вы трое — рыбы, рассказавшие человеческим языком о своем внутреннем мире. Это был слишком грандиозный скачок для ихтиологии! И ваше (именно вас троих) писательство вовсе не было ущербом для научности, поскольку свою творческую природу вы умели четко рефлексировать, отстраненно наблюдать и отстраненно называть словами. Нелепо было бы теперь ставить вам в упрек, что вы не сумели с педагогическим терпением научить навыкам плавания окружающих вас и боявшихся воды старых и молодых «ихтиологов». Но хочу подчеркнуть, что горе ваше — не только от ума, а еще и от избытка той самой эмоциональной энергетики, которую вы так легко выносили за скобки. Вы с вашим «миллионом терзаний» были по своему наивны, ожидая понимания от бедняков и середняков, одержимых только одной убогой эмоцией — завистью и неприязнью к «миллионщикам».

Между прочим, кто хорошо понял вас — не только умом, но и эстетическим инстинктом, — так это Бахтин. Не только, когда он под маской Медведева осаживал «формализм», а раньше, когда он в статье 1924 года (опубликованной только через пятьдесят лет) говорил о необходимости «войти творцом» в материал. Терминология другая, а по сути близко. Материал и прием — не абстрактные категории, а природные реалии, поэтому всякому позволено назвать их любыми словами.

А эстетически фригидное научное сознание после двадцать восьмого года постепенно оформилось в направление, получившее имя структурализма. Имя было дано, как я считаю, по принципу *canis a non canendo*², ибо специфически художественной структурой представители этого направления занимались гораздо меньше, чем ОПОЯЗ. Между тем общим местом всемирной филологии стало «формализм рождает структурализм», а лично вам присвоено звание «Иоанна Крести-

² Поющей (названа собака) потому, что она не поет (лат.).

теля структурализма»³. Перефразируя ваш экспромт из «Чукоккалы», Сатурново кольцо пригласило «в попутчики Сатурна».

Коротко говоря, структурализм не овладел антитезой материала и приема, не понял природу творческого усилия, вне которого невозможна художественная динамика. Умом структуру не понять — если речь идет о структуре эстетически значимой. Структурализм занялся знаковой стороной литературы и искусства, что само по себе было бы полезно, но только с учетом важнейшей предпосылки: семиотическая сфера всецело относится к материальной, а не конструктивной «половинке» творчества. Структурно-семиотическое литературоведение так и не взяло в толк теорему Шкловского «Мысль в литературном произведении или такой же материал, как произносительная и звуковая сторона морфемы, или же инородное тело». А следуя ей, пришлось бы с необходимостью признать, что творчество есть не передача смысла, а его преодоление, что художественное сравнение (главный и главенствующий из приемов) снимает различие между знаковыми и незнаковыми элементами, что тотальная «семиотичность» искусства — это только допущение, в принципе недоказуемое. Подозреваю, что «система знаков» по отношению к искусству — это не столько научное определение, сколько метафора, причем с ограниченным сроком действия: сегодня она уже не обладает разъясняющей силой.

В результате структурализм не пошел дальше ОПОЯЗа, а, по сути дела, вернулся к той же неспецифической, утилитарно-профанной модели «содержание — форма», изобретая для нее множество терминологических одежек. Воспринимая искусство как способ коммуникации, структурализм опять свел эстетическую функцию к обслуживанию нехудожественных задач. (Я-то, грешным делом, полагаю, что ваше понятие «деформации» распространяется на всю коммуникативную сторону искусства — надо только суметь распространить. Может быть, максимум художественности проявляется в «обрывах» коммуникации, в тех ситуациях, когда мы от «понимания» делаем шаг

³ Steiner P. Russian Formalism. A Metapoetics. Ithaca — London, 1984, г. 20.

к плодотворному непониманию, ощущая нелепость и бесполезность всех наших «интерпретаций» и «дешифровок», постигая закономерности, лежащие «по ту сторону» нашего ограниченного, «материального» восприятия.) По сути своей, структурно-семиотическое литературоведение близко всем детерминистским доктринам, не случайно его позднейшее смыкание с марксизмом (причем парадокс: мы здесь ждали избавления от марксистского ига, а на Западе многие сейчас сами на себя этот интеллектуальный хомут надевают). Впрочем, может быть, структурализм — одна из тоталитарных идеологий? Недаром так много общего с большевизмом: те занимались переименованием стран, городов, а эти старую эстетическую терминологию подменили уймой семиотических словечек, терминологически нестойких, оборачивающихся на поверку хиленькими эзотерическими метафорами. В общем, все они — переименовыватели.

Когда меня спрашивают о соотношении формализма и структурализма, я отвечаю: соотношение — сто к одному по значимости и применимости. Лично мне как читателю и литератору структурализм не открыл ни одной тайны искусства, не помог понять ни одного текста, ни одного конкретного писателя, ни одного исторического поворота. Сколько замысловатых сочинений прочитано зря! Отсюда, может быть, и моя чрезмерная злость. Наверное, для многих формализм слишком крепок, а однопроцентный его раствор — как раз по вкусу. Может быть, заслуга структурализма в том, что после двадцать восьмого года теория литературы надежно стояла на месте, не уйдя хотя бы далеко назад? Вот сейчас у нас постструктуралистская ситуация, очень постная. Это, пожалуй, еще хуже. Наши модники прослышали словечко «деконструкция» и готовы, задрав штаны, бежать за Дерридою. А на Западе между тем вызревает отрицательная реакция на всякое аналитическое расчленение текстов. Опять входят в моду плоско-биографический подход, буквалистское описание реалий, что-нибудь вроде «Пушкин и пушки», «Крупный рогатый скот у Гоголя и Тургенева», «Беременность и роды у Толстого и Пастернака»... Аспекты по-своему интересные, только лучше уж они изучали бы все это, не затрагивая художественную литературу.

Немного о другом. Тут у нас некоторые знатоки

внутринаучного быта рассуждают: мол, опязовцы друг с другом перессорились и оттого все их дело развалилось. А я так считаю, что это счастливый случай, что такие гиганты смогли на достаточно продолжительное время соединить свои пути и ход своих мыслей. Хотя, конечно, разрыв Шкловского и Якобсона — большая драма. Прогрессивная общественность, натурально, посмотрела на ситуацию с позиции Якобсона. А я все никак не могу забыть фразу Шкловского, произнесенную весной 1982 года: «Роман Якобсон уехал и там... Оба обидятся, но я скажу: он там залотмизи... залотманизировался». Имелся в виду Ю. М. Лотман, к которому Шкловский, конечно, был несправедлив и об историческом значении которого речь чуть позже.

Лучшее — враг хорошего. И наоборот. По этой причине хорошие ученые порой становятся врагами своих лучших и гениальных коллег. «Чтобы быть академиком, нам нужно быть глупее вдвое и бездарнее втрое. Предоставим Жирмунскому» — так писали вы Шкловскому все в том же 1927 году. Оппоненты ОПОЯЗа — Жирмунский, Виноградов, Бахтин — были настоящими филологами, любили слово, но оно отвечало им все же не с такой пылкой взаимностью, как трем богатырям-формалистам.

Так уж получается в России, что мы охотнее враждуем не с теми, кто нам заведомо чужд, а с теми, кто, по сути, близок, но с кем мы имеем концептуальные расхождения. Очень ценю смелые идеи Бахтина о смехе, однако его «медведевскую» книгу 1928 года с точки зрения «философии поступка» считаю поступком, как говорится, неоднозначным. Недавно ее переиздали, и комментатор призывает нас «понять „серьезно-смеховой“, амбивалетный смысл бахтинского „марксизма“»⁴. По-моему, так не смешно и совершенно несерьезно: надо не подыскивать игривые формулы, а прочувствовать драматизм ситуации. Конфликт между Бахтиным и ОПОЯЗом сродни взаимонепониманию между Вазир-Мухтаром и декабристом Бурцовым.

Но бедный Бахтин! Какая у него получилась

⁴ Медведев П. Н. (М. М. Бахтин). Формальный метод в литературоведении. Комментарии В. Махлина. М. 1993. С. 194.

поверхностная и неадекватная слава⁵. Десятки, сотни болтунов у нас и на Западе с монологическим занудством долдонят о «диалоге», множат безответственный треп об «ответственности». Ничего, мы, «формалисты» и тыняновцы, не забудем М. М. и в ту трудную минуту, когда пройдет мода, когда бахтинский бум навсегда иссякнет.

Да, так что же мы имеем, как говорится, на сегодняшний день помимо банального «бахтинизма»? Скучновато в литературоведении. Иметь идеи не модно. Малые дела, смешки, большое высокомерие... Преобладающий жанр — длинный комментарий к тексту с обилием необязательных соображений и сопоставлений. Художественный прием все еще не стал, как мечталось раннему Якобсону, «героем» научной истории литературы. До сих пор не написана история русской метафоры, метонимии, гиперболы. Один прием, правда, страшно полюбили — цитату и всюду теперь ищут «интертекстуальные» связи — конечно, без учета динамического фактора: сумел автор освоить чужое слово как материал, подчинить его своей задаче или же цитата, реминисценция стала лишь «яркой заплатой на ветхом рубище». Как будто вся литература — сплошное обезьянничанье и попугайство... Нового Хлебникова теперь бы не заметили и не одобрили: цитат мало, Бога с большой буквы в каждой строке не поминает. Критика по-прежнему все оценивает по материальным, а не по конструктивным параметрам.

Теоретический темперамент почти на нуле. Так, может быть, честно дойти до этого нуля и начать все с начала? Так, мне кажется, шел поздний Лотман, разгребая семиотический мусор и возвращаясь к простой венгеровской фактографии. «Семен просеменил в просеминарий» — и мы за ним? Литературоведение оставлено в том же классе на второй век.

Однажды Лидия Николаевна Тынянова показала нам дореволюционный дневничок в кожаном переплете с немецкой надписью «Tagebuch». На первой странице — ваши шуточные стихи, а потом с годовым перерывом стихотворная жалоба от лица бедного «таге-

⁵ Писал я об этом тринадцать лет назад в статье «Слово и слава» («Новый мир», 1981, № 4).

буха», в который никто не хочет писать, с комическими рифмами к слову «тагебух». Жаль, не запомнил, не записал...

Все-таки люблю читать иностранные книжки о «русском формализме» (пускай так называют, раз им это удобнее). Очень занятно, как система опоязовских понятий претворяется в разных языках. Вопрос о переводе носит не только лингвистический характер. Скажем, «Проблема стихотворного языка» очень недурно переведена на английский Майклом Соса и Брентом Харви. Но необходимы еще и переводы с русского на русский, то есть опыты освоения, применения. А то из всей этой книги у нас зазубрили только «тесноту стихового ряда», да и то не очень осознанно: показать читателю эту «тесноту», помочь ему насладиться ею мы не умеем...

Ну а теперь о монографиях, посвященных ОПОЯЗу. Интересно, как в них прослеживается ваша «предыстория», «корни». Кристина Поморска увидела в опоязовских идеях итог всего «серебряного века» — начиная с символизма. С этим спорить не приходится, но еще раньше Виктор Эрлих заметил, что «формализм» имел и более отдаленные исторические предпосылки: «В восемнадцатом веке критическая полемика сосредоточивалась скорее вокруг проблем просодии и языка, чем проблем идеологии. Также и критика пушкинского времени <...> была по преимуществу эстетической»⁶. Это как бы в подтверждение вашей рифмы «Арзамас — ОПОЯЗ» и к тому, что «формализм» — явление глубоко русское, чего у нас не хотели и до сих пор не хотят признать «начальники науки». Во главе академических литературных институтов по сю пору у нас стоят не ученые, а кадровики, очень озабоченные на тему «пятого пункта», и «русскость» они понимают отнюдь не в духовном плане. Впрочем, они разговора не стоят...

Очень «питательна» книга Оге Ханзен-Лёве, где отчетливо показано, что Тынянов и ОПОЯЗ — все-таки не близнецы-братья, что важны и сугубо индивидуальные идеи. В частности, тут подмечена важная роль «тыняновского понятия эквивалента», которое «не

⁶ Erlich V. Russian Formalism. History — Doctrine. 3 ed. The Hague. 1969, p. 4.

утвердилось в терминологии других формалистов»⁷. Думаю, что в этой «мелочи» важнейший познавательный росток, что вопрос об эквивалентности, об условном равенстве неравноценных элементов — ключевой для теории художественного сравнения, как ни странно, еще очень мало разработанной. Степени чисто художественной эквивалентности мыслей, эмоций, образов, сюжетов — это просто открытый теоретический космос...

Но вот что меня волнует и тревожит: изучение «русского формализма» остается все-таки некоторой ретроспективной отраслью славистики. О применении опоязовских идей к исследованию, скажем, зарубежной поэзии и прозы говорить как-то не приходится. Помню, шесть лет назад мы стояли с французским коллегой Марком Вайнштайном у нас на Крылатских холмах и в ожидании автобуса грустно смотрели куда-то в сторону холма Монмартр. «Может быть, я сумасшедший? — спросил Марк. (Мотив сумасшествия, в скобках замечу, непременно присутствует в ситуации «горя от ума»!) — Но я не понимаю, почему они всем этим не пользуются: теорией литературной эволюции, концепцией соотношения стиха и прозы?» Я его успокоил, сказав, что если стойких тыняновцев двое или трое (а еще жив был Каверин), то все не так безнадежно.

Марк Вайнштайн за это время успел написать несколько смелых статей (одна из них — о проблеме материала у вас и Бахтина), а вскоре выйдет его книга о Тынянове как основателе современной поэтики. Предвижу прямое столкновение опоязовских идей с господствующей в сегодняшнем мире постструктуралистской филологической конъюнктурой. Оно и неизбежно, и необходимо.

Известные наши тыняноведы М. О. Чудакова и Е. А. Тоддес составили для юбилейных чтений интересный вопросник. Очень правильно, что пунктов в нем тринадцать — это пока число вашей судьбы. Легко и категорично ответил на все вопросы, а предпоследний из них, лично-интимный, вызвал в моей душе и памяти прямо-таки прустовский эффект. Вопрос касался

⁷ Hansén-Löwe A. Der Russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seine. Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung. Wien. 1978, S. 322.

первого знакомства с прозой и идеями Тынянова, первых впечатлений. Должен признаться, что меня, как и, наверное, многих людей моего возраста и образа жизни, настоящие воспоминания уже почти не посещают. Мы перелистываем воспоминания-цитаты, то есть то, что уже вспоминали прежде. А тут неожиданный для научно-теоретической анкеты вопрос вдруг напомнил...

Мне одиннадцать лет, и я на крымском пляже читаю книгу в зеленом переплете: Корней Чуковский, «Из воспоминаний», М., 1958. Она завершается только что написанным и впервые опубликованным очерком «Тынянов». Я страшно испугался этого строгого человека, его испытующий взгляд надолго лишил меня душевного комфорта. В школьные годы прочитал прозу, опять-таки изрядно озадачившую. На первом курсе университета, занявшись теорией и историей пародии, прочел «Достоевского и Гоголя», затем «Архаистов и новаторов» в целом, а также «Мнимую поэзию». Повезло, что узнавал Тынянова по первоисточникам, а не по выдернутым цитатам. «Проблему стихотворного языка» честно не понимал ни в студенчестве, ни в аспирантуре, чувствуя себя безнадежным тугодумом и будучи, как многие тогда, «бахтинистом». Проблески разумения ощутил годам к тридцати. Карабкаясь на этот Эверест, приобрел кое-какие навыки, которым потом взялся учить других. Случай со мной, полагаю, довольно характерен: таким естественным путем от простого к сложному, от глубины к большей глубине, от Бахтина к Тынянову, полагаю, пройдут еще многие.

Не знаю, как вы относитесь к эпиграмме на вас, сочиненной в конце 20-х годов Александром Архангельским:

Он молод. Лет ему сто тридцать.
 Весьма начитан и умен.
 Архивной пылью серебрится
 От грибоедовских времен.

Как пародист Архангельский виртуозен (думаю, сопоставим с Козьмой Прутковым), эпиграммы его слабее, а уж эта всегда казалась мне явно неудачной. «Начитан и умен» — комплимент более чем плоский, «архивная пыль» совсем не по адресу... Но вот первая строчка, может быть, не лишена смысла. «Лет сто три-

дцать» во время опубликования этой миниатюры было Пушкину, Баратынскому, а они, безусловно, ваши ровесники в большом историческом времени. Про Пушкина вы однажды сказали: «Он еще очень молод, этот старик!» Позволю себе переадресовать эту характеристику Юрию Тынянову, который в свои сто невероятно молод и свеж.

Вам предстоит еще серьезно поработать в XXI веке: именно там вижу вашу большую судьбу. В России никого и ничего не понимают, как правило, только первые сто лет. Это относится и к людям, и к идеям. Споязовской идее сто лет исполнится в 2013—2016 годах. Уверен, что к тому времени появится множество людей эстетически зрячих, свободно различающих материал и конструкцию, искусство и неискусство. Снова в «Бродячей собаке» воскресят слово, теперь уже окончательно. Мечтаю встретиться с вами, с Виктором Борисовичем и Борисом Михайловичем, чтобы при не погасшей с того времени свече поговорить в Доме искусств о строении стиха. А когда вам стукнет сто тридцать, наступит столетие «Проблемы стихотворного языка» — и эта «закрытая» книга вдруг предстанет ошеломляюще открытой. Ну и, само собой, ваши Пушкин, Кюхля, Вазир-Мухтар будут ближе свободным людям третьего тысячелетия, чем бедным узникам XX века.

До скорой встречи, дорогой Юрий Николаевич!

1994

ЗАСКОК

I

ЧЕТЫРЕ ВОЗРАСТА РУССКОГО МОДЕРНИЗМА

«I believe the science is simple being myself a simple man», — сказал однажды Эрнест Резерфорд о своей физике. А я иной раз думаю: неужели наша наука — теория литературы и эстетика — не может быть достаточно простой и пригодной для того, чтобы дать простым людям (писателям, практическим критикам, жур-

налистам, читателям) более или менее отчетливое представление о том, что творилось в русской литературе на протяжении уходящего столетия и по каким законам творилось. Кого считать реалистами, кого нет? Реализм социалистический вроде оказался фикцией, а какой же реализм был тогда на самом деле? Кто такие все эти авангардисты, модернисты, постмодернисты, с чем их едят те чудаки, которые находят такую духовную пищу съедобной?

Скажем прямо: нынешняя критическая пресса такой ясности читателю не обещает. Примером может служить и проходящая на страницах «Знамени» необъявленная дискуссия о художественных направлениях современной словесности. Казалось бы, еще три года назад Карен Степанян в статье «Реализм как заключительная стадия постмодернизма» (1992, № 9) обозначил основные противоречия и слабости текущей российской прозы, спрогнозировав возможный выход. Однако двумя годами позже Елена Иваницкая в статье «Постмодернизм=модернизм?» (1994, № 9) предприняла попытку объявить слабости силой, а кризис расцветом, соположив теперешних прозаиков с их коллегами из серебряного века. Акция была рискованная, поскольку одним томиком Сологуба, привлеченным для сравнений, можно нечаянно раздавить десятка полтора нынешних амбициозных стилистов, но, конечно же, «эр сопоставленье», сличение конца литературного века с его началом — ход мысли естественный и необходимый. Именно этот, диктуемый здравым смыслом поворот разговора вызвал неприятие Марка Липовецкого, нашедшего аргументы Е. Иваницкой «наивными» и не учитывающими некую «художественную функцию» («Изживание смерти. Специфика русского постмодернизма» — «Знамя», 1995, № 8). Главную идею статьи М. Липовецкого я не стану называть наивной (это было бы невежливо), но категорически и уверенно назову совершенно неспецифической. Что дает метафора «изживание смерти» для понимания текущего литературного момента? Разве нельзя отнести ее к созданию **любого** литературного текста, отмеченного хотя бы какой-то внутренней динамикой, написанного более или менее живым языком? Соответственно антитезы «добро — зло», «жизнь — смерть», «истина — ложь», «космос — хаос» могут служить

метафорическим алфавитом для философских, религиозных или моралистических интерпретаций **любого** текста. У вечных и высоких слов тоже есть определенный предел возможностей. В частности, они не годятся для описания «художественной функции» и для сколько-нибудь дельного конкретно-исторического анализа.

Впрочем, не меньшей туманностью отличаются и терминологические конструкции М. Липовецкого: «Этот смысл обретается не вопреки, не поверх, а внутри, в глубине окружающего и стремящегося поглотить личность онтологического хаоса, увиденного и показанного с помощью художественной оптики постмодернизма». Каково читать подобные пассажи простому человеку, литератору в том числе? Надо иметь кандидатскую, а то и докторскую степень, чтобы мысленно развивать такую конструкцию... и убедиться в ее содержательной тавтологичности. А критик требует от читателей владения не только общепринятой, но и своей персональной терминологией, в частности, он то и дело отсылает нас к термину «постреализм», введенному им в соавторстве с Н. Лейдерманом. По-моему, данный неологизм только сбивает с толку: если понимать его буквально, то в сознании возникает конец прошлого века, ситуация «после реализма». Изобретатели же нового мудреного слова применяют его к Маканину, Харитонову, Петрушевской, Иванченко, Петру Алешковскому и многим другим. В чем разъяснительная сила этого термина, стоит ли за ним ненадуманная сущность? Нет ничего проще, чем перечертить карту звездного неба и по-своему переименовать галактики. А это у нас в России, как Достоевским замечено, очень любят.

Нет, право, хочется взять в руки бритву Оккама и соскоблить многослойные схоластические наросты, затемняющие суть. Усложнять дальше некуда, нужны простые, быстрые и доходчивые слова, нужна схематическая наглядность.

И начинать нужно с вопросов, пусть даже наивных, более того — детских. Самая большая моя читательская радость последнего времени — книга норвежского писателя Йостейна Гордера «Мир Софии. Роман об истории философии». Эта детская книжка стала

взрослым бестселлером сначала с Скандинавии, а потом, переведенная на немецкий, в германоязычных странах. Таинственный учитель, прежде чем рассказывать о философах, присылает девочке Софии записки с простейшими вопросами. Например, готовясь к изложению идей Платона, спрашивает: почему все лошади похожи друг на друга? Очень эта книга раскрепощает и освобождает от комплексов! Взрослые читатели, делавшие вид, что разбираются в философии, что знают ответы, смогли — пусть с опозданием — озадачиться необходимыми вопросами — в этом, наверное, причина успеха скромного норвежского преподавателя. А что если и теория литературы, отбросив ощущение всезнайства, начнет с самых элементарных вещей? Попробуем наметить несколько детских вопросов по нашей теме.

— Развиваются ли литература и искусство по своим внутренним законам — или же подчиняются внешним, внеэстетическим причинам и обстоятельствам?

— Является искусство отражением жизни или ее частью?

— Что происходит с исторически завершившимися периодами и направлениями в развитии искусства? Иначе говоря: куда уходят разнообразные «измы»?

В нашем взрослом мире на сей счет до сих пор существует множество предрассудков, которые особенно убедительно опровергаются опытом искусства XX века, однако радость этого опровержения, освобождения от умственных оков, по-видимому, станет достоянием наших детей и внуков. Попробуем же все-таки оглянуться на уходящее столетие с точки зрения его общеэстетических уроков.

— В развитии литературы и искусства решающую роль играют внутренние, имманентные закономерности. Так, русский модернизм органично вызрел внутри реалистической прозы (Достоевский, поздний Тургенев, поздний Л. Толстой, Чехов), в поэзии он начинал подготавливаться еще Некрасовым. По этим же внутренним законам он продолжал развиваться на протяжении всего XX века — вплоть до своего нынешнего увядания. Социально-политический фактор оказал определенное деформирующее влияние на массовый литературный поток, но главные художественные открытия поэзии и прозы не были ни обусловлены, ни

остановлены ни революциями, ни войнами, ни тем более террором. Взлеты искусства могут достаточно случайно совпадать, исторически «рифмоваться» с грандиозными политическими событиями, но могут и контрастировать с ними. Блаженной памяти перестройка имела огромное социокультурное значение (отмена цензуры и государственного контроля над искусством, публикация обширного массива запрещенных текстов), однако не обрела (и теперь уже ясно, что не обретет) никакого эквивалента в эстетической сфере: «процесс пошел», но только не литературный.

— «Отражение» жизни — достаточно побочная функция искусства, доминантное значение она приобрела только для реализма XIX века, создавшего действительно нетленные ценности с точки зрения читательской и исследовательской. Однако у искусства своя стратегия и своя тактика. Модернистам необходимы были полемические нападки на классику, призыв «бросить Пушкина с парохода современности» — талантливая, парадоксальная и созидательная гипербола, осуждать которую могут только люди эстетически неразвитые. По сути же говоря, доминантой модернизма был не отказ от заветов реалистической классики, а принципиально новая установка: не «отражение» социально-психологической действительности, а сотворение новой реальности, равноправной по отношению к реальности житейской. Такой вектор в развитии искусства потенциально присутствует всегда, но предельно актуализировался он именно в модернистскую эпоху.

Творимый модернизмом мир требует признания своей самоценности либо сравнения (на равных!) с миром житейским. Безотчетное наслаждение — это, быть может, наиболее адекватная реакция на созданные модернизмом нетленные эстетические ценности, ибо литературоведение так и не научилось пока по-настоящему читать модернистские тексты, оно все еще подходит к ним с меркой «отражения» — неважно, «классовых противоречий» или же «онтологического хаоса». Российская социально-политическая история XX века и русская литература аналогичного периода — достаточно несхожие системы, сопоставлять которые можно только с учетом их разноприродности. Потому так трудно писать русскую литера-

турную историю нашего века: здесь буксуют и отечественные и зарубежные исследователи, все еще замороженные детерминистскими догмами: Октябрьская революция (она же — «переворот»), сталинизм, оттепель, перестройка... Никуда не денетесь, коллеги, придется возвращаться к рожденному в единстве с модернизмом «формальному методу» и писать историю литературных приемов. Ими в первую очередь интересна наша словесность уходящего столетия!

— Ничто не вечно под луною: ни классицизм, ни романтизм, ни реализм, ни модернизм. Не знаю, как там политика и экономика (в отличие от большинства коллег по критическому цеху считаю себя абсолютно некомпетентным в этих делах), но литературное развитие осуществляется по законам диалектики — пусть это слово и немодно сегодня, но завтра опять придется к нему вернуться. Любое художественное направление вытесняется следующим, бесполезно воздвигать методологические мавзолеи что реализму, что модернизму (в том числе и пост-). У беспощадной диалектики эстетического развития есть, однако, один симпатичный специфический оттенок: уходящее направление или стиль эпохи оставляют неизгладимый след и сохраняются как одна из вечных художественных возможностей, одна из красок единой для всех времен эстетической палитры. Отсмеявшись над эпигонами романтизма, литература вновь возвращается к романтике, «преодолев символизм», через некоторое время начинает вновь тяготеть к символической образности. Бессмысленны мечтания некоторых критиков о «возвращении» реализма в полном объеме этого понятия: это и невозможно, и ненужно. Вместо этого стоит поразмышлять, какие отдельные элементы реалистической поэтики могут оказаться плодотворными для литературы будущего. Точно в таком же взгляде, теперь уже в ретроспективной оглядке, нуждается так еще и не изученная, не описанная художественная система русского модернизма.

Если мы договорились по трем триюстическим пунктам, выработали общую таблицу литературного умножения, — можно перейти к вещам менее очевидным. Возникает вопрос о хронологических параметрах русского модернизма. В то время, как официальное

советское литературоведение старательно изображало модернизм сугубо «западным» явлением, зарубежная русистика резонно применяла данный термин к русскому символизму, акмеизму и футуризму. Тем более, что в начале века многие литераторы самоназывались модернистами — в противовес предшественникам-«декадентам». Сегодня мы больше любим говорить о «серебряном веке», хотя этот красивый синоним «модернизма» вносит оттенок ненужной иерархичности и как бы второстепенности по отношению к веку «золотому», притом еще он эстетически смещен «вправо», к акмеизму и мирискусничеству и не очень применим к авангардному крылу эстетической эпохи. Вообще сегодня в моде умеренный модернизм, свидетельство чему — невероятная популярность такого скромного и малооригинального мастера, как Георгий Иванов. Но это частности — удивляет, так сказать, неполнота реабилитации русского модернизма в сегодняшнем культурном сознании. До сих пор это явление меряют каким-то внеэстетическим аршином, инкриминируют ему, например, «любование злом». Если и существует такой грех, то надо признать грешным любого творчески одаренного человека! Как будто Пушкин не любовался Пугачевым!

«И ни в чем не повинен: ни в этом, // Ни в другом и ни в третьем...» — ахматовскими словами хочется оправдать русский модернизм, хотя он сам в этом не очень нуждается — это мы нуждаемся в уточнении своих представлений, в установлении «незыблемой скалы» ценностей. Хотя бы для того, чтобы адекватно оценить литературное сегодня. Большое видится на расстоянье, а очень большое — на еще большем расстоянье. Пожалуй, пришло время признать, что могучий, не объяснимый никакими внешними факторами всплеск творческой энергии в начале XX века по своей интенсивности и по художественным результатам равноценен таким кульминационным пикам литературной истории, как пушкинская эпоха, как расцвет русской прозы в 60-е годы прошлого века. И, как ни жестоки были испытания, посланные литературе в советское время, как ни разрушительна была деформация естественного художественного процесса — его главный вектор остался неизменным. Установка на сотворение новой самоценной реальности отразилась,

по-моему, и в том, что доминантой литературы на протяжении всего столетия была поэзия, а не проза. Завершается своеобразный «век поэзии», под знаком которого творили и крупнейшие прозаики: Замятин, Булгаков, Бабель, Зощенко, Тынянов, Пильняк, Набоков, Платонов. Все они — ярко выраженные модернисты, отнюдь не «возвращавшиеся» к реализму, а скорее осваивавшие реалистическую технику письма как один из инструментов, применяемых для решения качественно новых задач, глубоко индивидуальных и по своей сути не утилитарных, а эстетических.

К сожалению, эстетическая стратегия русского модернизма 1900—1930 гг. (считаю этот период единым, поскольку ни 1917 год, ни ленинско-сталинская политика влияния на такие интимные вещи, как язык, ритм и композиция, не оказали) предметом исследования еще не была. Отчасти этому помешала чрезмерная увлеченность литературоведения (в том числе западного) так называемым «тоталитарным искусством» — сам термин, на мой вкус, несколько противоречив, поскольку речь все-таки идет о неискусстве. Не стану спорить: отходы литературного процесса, его экскременты тоже подлежат анализу. В медицине это, кажется, называется копрологией, но там эту сферу, наверное, не смешивают с кардиологией. В литературоведении же, занимающемся указанным периодом, даже приблизительных кардиограмм пока не предложено. А вот попыткам соединить водопровод с канализацией несть числа. И снова читаем у М. Липовецко-го: «Сегодня, после исследований В. Паперного и Б. Гройса, связь между русским авангардом и тоталитарной культурой может считаться доказанным фактом». Необходимо, однако, уточнить: доказанным М. Липовецкому. Лично мне, например, идеологические спекуляции Б. Гройса — сочинителя, абсолютно равнодушного к эстетической сущности искусства, не доказали пока ничего. Художественный «утопизм» — понятие очень метафорическое, очень в кавычках, очень далекое от утопизма политического, а что касается советской тоталитарной литературы, то ее история как раз свидетельствует о неизбежном и неуклонном вытравливании из ее состава и авангардных и вообще модернистских элементов.

Эволюционный сдвиг, осуществившийся в эпоху модернизма, носил естественный и необратимый характер. Поэтому никакого «возвращения» к реализму XIX века впоследствии не было и быть не могло. Чем кончились попытки государственного регулирования и руководства литературным процессом — хорошо известно. А следующий взрыв собственно творческой активности (совпавший по времени с политической «оттепелью», но не напрямую ею обусловленный) вновь носил модернистский по преимуществу характер. Не случайно эстетической доминантой «шестидесятничества» опять оказалась поэзия. Что же касается таких ведущих прозаиков той поры, как Трифонов, Казаков, Шукшин, Искандер, — то все они, как мне кажется, несколько сложнее, чем принято считать, и автоматическое зачисление их в «реалисты» сопряжено с вынесением за скобки важных индивидуальных особенностей. «Хемингуэевская» напряженность подтекста у Казакова, трифоновский лирический лаконизм, экспериментальная условность шукшинских конфликтов, синтез утопизма и антиутопизма у Искандера — за всем этим стоит смысловое измерение, отнюдь не сводимое к «отражению» социальной действительности. К этим писателям — в отличие от «неприкрытых» модернистов вроде позднего Катаева, Аксенова или Битова — нередко применяют эпитет «традиционный», имея в виду, очевидно, традицию прошлого века. Однако само слово «традицио» означает «передача», и Толстой с Чеховым «передают» свои творческие принципы непременно через исторических посредников начала века или 20-х годов. Показательны в этом отношении многие записи Варлама Шаламова («Знамя», 1995, № 6) — носителя явно «традиционного» почерка и в поэзии и в прозе: «Оттен: Вы прямой наследник всей русской литературы — Толстого, Достоевского, Чехова. Я: Я — прямой наследник русского модернизма — Белого и Ремизова. Я учился не у Толстого, а у Белого, и в любом моем рассказе есть следы этой учебы».

Тут возникает любопытный парадокс. Ведь по своему правы и Шаламов, и его собеседник. Просто с определенного момента «прямой» выход на классиков XIX века стал невозможен. Попытка Василия Гроссмана обратиться к толстовской эпической поэтике «через

голову» модернистской традиции (да, есть и такая традиция, что делает сегодня слово «традиционный» излишне многозначным) привела к ощутимой потере художественной динамики. Следующий поучительный эксперимент в этом направлении — эпический синтаксис Анатолия Ананьева, чьи сложноподчиненные предложения с десятком придаточных вызывают в памяти не столько Льва Толстого, сколько дерзкие пародии на классика, сочинявшиеся еще при его жизни Петром Пильским.

В отличие от Шаламова Георгий Владимиров, к примеру, дорожит званием реалиста. Но кто же станет отрицать, что «Верный Руслан» — произведение модернистское без какого бы то ни было обидного оттенка значения? Не знаю, относит ли себя к модернизму Владимир Войнович, но и «Чонкин», и «Москва 2042» относятся к этой художественной формации без спроса у автора. Современные драматурги до сих пор — и довольно безуспешно — догоняют Александра Вампилова, четверть века назад совершившего модернистский прыжок в «Утиной охоте». Вряд ли непричастен к модернистскому остранению сюжета Василь Быков. Только в модернистской ситуации могла сформироваться сложная и динамическая многосубъектная повествовательная структура «Момента истины» В. Богомолова. Наконец ждет еще своего исследования тема «Солженицын и модернизм»: во всяком случае «Архипелаг ГУЛАГ» — это «субъективная эпопея», невысказанная в до-прустовскую эпоху.

Вспомним, что в 60-е и в начале 70-х годов были написаны многие модернистские произведения, увидевшие свет намного позже: достаточно назвать поэзию и прозу Виктора Сосноры. А в истории журнала «Новый мир» есть такой эпизод: Твардовский не принял к печати новеллы Людмилы Петрушевской, однако попросил сотрудников держать связь с автором. Почему же все-таки не напечатал? «Реализм» тематики понравился, а вот «модернистского» почерка принять не смог... Короче говоря, «шестидесятничество» (в широком понимании этого слова) «реалистично» разве что на уровне тематическом (реальные проблемы и противоречия в противовес «идеалам» официоза), по своему же преобладающему художественному почерку оно

рискует попасть в будущие учебники под знаком модернизма.

«Но мы истории не пишем...» Здесь не место для диссертационных и монографических детализированных разворотов. Далее — пунктиром. Третья кульминация в судьбе русского модернизма — это «другая» проза и «другая» же поэзия конца 70-х — 80-х годов. Вот уж кого не надо уговаривать называться модернистами! Они сами согласны на этот титул — хоть с приставкой «пост», хоть без нее. Лишь бы противостоять, лишь бы считаться «другими» и «нетрадиционными»! Впрочем, не станем сбиваться на иронию: опыт «других» интересен и значителен как пример своего рода **эстетического сопротивления**. Установка на индивидуальность стиля стала здесь самодовлеющей, вызов был брошен консервативной по художественным вкусам прогрессистской общественности — как здешней, так и эмигрантской. И ведь победили эстеты утилитаристов — впервые в истории русской словесности! Под победой я имею в виду проникновение на страницы толстых журналов проз Саши Соколова, Татьяны Толстой, Валерии Нарбиковой, Евгения Попова, Виктора Ерофеева, поэзии Ивана Жданова, Алексея Парщикова, Александра Еременко, Дмитрия Пригова, Льва Рубинштейна, ну и ряда других. Редакторы зачастую печатали их не только не любя, но и даже не понимая, даже отказываясь понимать. «И это правильно!» — говоря словами последнего политического модерниста нашего века. В журнальной жизни возник прецедент доверия к сложности и непонятности. Впервые идея самодостаточности словесного искусства была в принципе признана правомерной точкой зрения.

Но сколько бы ни обвиняли озадаченные и раздраженные критики «другую» литературу в «разрыве с традицией», традиция у такой поэзии и прозы была — это и начало века и его середина. Третий взрыв русского модернизма оказался слабее первых двух — чисто энергетически. «Другим» не хватило творческой щедрости. Тщательно выковывая свой индивидуальный стиль, каждый из них изготовил себе в результате инерционные оковы, стесняющие движения, мешающие сделать шаг в сторону, уйти от сложившейся

манеры, подойти к живому читателю. «Другим» не хватило и полезной для художника самокритичности: не даром жанр, в котором они, пожалуй, всего сильнее — это интервью, это интересные и многообещающие эстетические декларации, не вполне реализованные в художественной практике.

Прекрасно себя чувствуя на фестивалях и творческих вечерах, уютно обитая в журналах и коллективных альманахах, представители «другой» поэзии и прозы явно проигрывают, когда выпускают свои собственные книги. Несмотря на относительную громкость авторских имен, издатели сталкиваются с серьезными проблемами по части «распространения». Все-таки читателю (массовому, элитарному, какому угодно) маловато убедиться, что автор «умеет писать», хочется получить добытую при помощи этого умения жизненную энергию, а она здесь не бьет ключом. Впрочем, с такой проблемой начинают сталкиваться и литературные лидеры предыдущей волны. Чрезвычайно показателен опыт Людмилы Петрушевской. К чему может привести ставка на «поэтичность прозы» — демонстрирует довольно деревянный «Карамзин», свободный как от поэтической звучности и запоминаемости, так и от прозаической тяги. А эпатирующая установка на единообразие, последовательно проведенная в «Диких животных сказках», неожиданно вызывает ощущение элементарного однообразия и бросает невыгодную тень на прозу Петрушевской в целом: в недавно вышедшем однотомнике обнаруживаются явно непреднамеренные «дубли», вещи, что называется, «прекрасно написанные», но часто повторяющие друг друга.

Постмодернизм — хоть имя и не дико, а очень даже цивилизованно, — не ласкает мне больше слух оно, и совсем не хочется пользоваться им для разговора о текущем литературном моменте. Чем больше вникаешь в эту безразмерную проблему, тем меньше уверенности, что ты что-то в ней понимаешь. Постмодернизм, говорят многие, — это идеология постиндустриального общества. Кто мне подскажет: было ли в России индустриальное общество?

С чисто постмодернистским плюрализмом готов принять все возможные версии: а) постмодернизм уже позади, доехал от Москвы до Петушков и обратно не

вернется; б) постмодернизм еще впереди, для него не созрели, как того требует Борис Парамонов, демократические предпосылки; в) все мы уже постмодернисты — поскольку это понятие не направленческое, а стадияльное; г) никакого постмодернизма у нас нет и не будет. Допускаю, что лет через двадцать строгие исследователи задним числом откажут в звании постмодернистов Виктору Ерофееву и Д. А. Пригову и назовут истинными постмодернистами Ирину Роднянскую и Александра Солженицына. Чего не бывает в сфере чистого разума!

Но, оставаясь в рамках поэтики, я просто не вижу нового литературно-эстетического качества, которое нуждалось бы в новом термине, будь то «постмодернизм» или какой другой «изм». Помните, Селифан по ошибке назвал Маниловку Заманиловкой, а мужик, у которого он спросил дорогу, потом многократно и занудно повторял: «Вот там Маниловка, а Заманиловки никакой нет». Так вот и я, глядя на прозу Марка Харитонов, Алексея Слаповского, Анатолия Королева, Юрия Буйды, Владимира Шарова, на стихи Тимура Кибирова и Сергея Гандлевского,— готов повторять: это модернизм, а постмодернизма никакого нет. Самый поздний модернизм, поЗДмодернизм, если хотите.

Четвертый этап отечественного модернизма контрастен по отношению к третьему, но не в качественном, а в количественном аспекте: представители «другой» поэзии и прозы писали и пишут в основном мало и коротко, а их исторические преемники — много и длинно. И хотя названные мной под четвертым пунктом (а также ряд неназванных) авторов сделали определенный шаг в сторону читателя и рынка: кто сдружился с детективом, кто с НФ, кто приманивает эротичностью, кто человечностью,— именно у этой «волны» возникли наибольшие затруднения по части коммуникации. Может быть, я скажу сейчас что-то неприличное, но пора покончить с утвердившимся в литературном быту лицемерием. Критики просто не читают новейшей прозы (в лучшем случае просматривают по диагонали), повторяют имена новых прозаиков целыми обоймами в статьях, но не пишут развернутых разборов. По редким в наши дни рецензиям читатель просто не в состоянии получить хотя бы минимальное представление о сюжете и персонажах. Однако у этого

нашего профессионального «преступления» есть смягчающие обстоятельства. Во-первых, в новейшей прозе очень туго с перевоплощением: персонажей множество, но это все больше марионетки. Держать в памяти все эти бумажные фигурки трудно, а отождествить себя с ними читателю нет никакой возможности. Ну, и большие неразрешимые проблемы возникают с композицией целого. Дело прежде всего в низком уровне чисто беллетристической повествовательной техники. Здания романов и повестей разваливаются в сознании задолго до того, как достигнешь финала. Возникает неразрешимое затруднение — апория, говоря по-гречески. Критик тоже какой ни на есть литератор: если он пишет рецензию, он должен сочинить более или менее стройный текст, пригодный для чтения и для печати. А где мне взять такую стройность, если в рецензируемом произведении ее нет как нет. Получается, что критик должен за несколько дней проделать работу, с которой прозаик не справился за год, два или три. Ожидая от меня серьезного, с пониманием, разбора, писатель как бы предлагает мне поднять ту самую штангу, которую он только что со звоном уронил...

«Век скоро кончится, но раньше кончусь я», — сказано в стихотворении Иосифа Бродского «Fin-de-siècle». Да, своеобразие нынешнего момента состоит в том, что многие ныне здравствующие первостепенные мастера поэзии и прозы уже остановились в творческом развитии. Было бы нелепо по этому поводу язвить и злорадствовать, но «личные дела» нескольких поколений наших «живых классиков» просто пора передать в ведение историков литературы. Как это конкретно делается, я ощутил недавно в ходе написания нескольких статей для «Словаря русских писателей XX века». Один из интереснейших нынешних прозаиков напечатал в последние годы несколько провальных, на мой взгляд, вещей. Так я их оцениваю как критик, ждущий от этого писателя чего-то большего, в энциклопедии же, выступая уже в роли историка, я, естественно, сосредоточился на позитивном вкладе моего героя в российскую словесность. Русская литература XX века уже написана полностью. План, можно сказать, не только выполнен, но и перевыполнен, несмотря на крайне неблагоприятные погодные, то бишь социаль-

но-политические условия. Полностью исчерпал свои возможности русский литературный модернизм. На изделиях, выпускаемых этой фабрикой, отчетливо читаю срок годности: 31.XII.1999.

Критику остается только переключить свое внимание на литературу XXI века. Искать тех, кто уже ее создает, боясь себе в том признаться. Беспощадно осаживать тех, кто на знак «XXI» претендует без достаточных оснований. На нынешнем безрыбье зорко высматривать, где клюнет настоящая новизна. В ситуации реального, ненадуманного литературного кризиса угадать «появление ткани» и «выпрямительный вздох».

Всюду дутые фигуры.
Что ни опус — дежа вю.
До живой литературы
Доживу, не доживу?

II

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА В 2017 ГОДУ

Пожалуй, первое, что запомнилось, — это тринадцатое января, канун Старого Нового года, непривычное оживление возле большого книжного магазина на Новом Арбате. Кто-то из стариков вспомнил, что такая атмосфера здесь царила лет тридцать назад, когда за новинками выстраивалась очередь и каждому почему-то позволялось купить не более одного экземпляра. Теперь, конечно, нет ни очередей, ни нелепых тоталитарных ограничений. Всякий мог приобрести за двадцать пять ЭКЮ (или за пятьдесят рублей последнего выпуска) только что появившееся полное издание «библиопеи» Евграфа Книжника «Очень». А оживление объяснялось тем, что читатели не спешили расходиться, продолжая совместно рассматривать вынутый из синего картонного футляра томик с кассетами приложений, обмениваясь многозначительными репликами и остротами.

Отдельные главы (или «блоки») вышеупомянутого сочинения предварительно печатались в «Знамени», «Новом мире», «Литератур мондиаль», «Нью Эйдж». Критика уже строила догадки по поводу общей конст-

рукции книги, обсуждала ее, говоря популярным в прошлом веке словечком, п р о е к т. Сам автор, впрочем, никогда на эту тему публично не высказывался, очевидно, памятуя, что большинство «проектов» оказывалось либо невыполнимыми, либо заведомо бесполезными. Так чего же, собственно, ждали от писателя и его главного произведения? Ждали если не точки, то весомой реплики в споре о способе существования и выживания литературы. Почти полностью потеряв читателя, она долгое время тщиалась зацепиться за зрителя и слушателя, внедриться в видеоиндустрию, в компьютерные сети. Слово «писатель» практически перешло в разряд архаизмов, так именовались тридцать-сорок почтенных граждан в возрасте от шестидесяти до девяноста лет, получающих правительственную пенсию и давно ничего не пишущих. Реальным спросом последние лет десять пользовались только «райтеры» — изготовители словесных текстов для видео- и компьютерных систем. На штатную должность райтера принимаются лица не старше тридцати пяти лет, способные сочинять быстро и без раздумий, беспрекословно соглашающиеся с любыми исправлениями и изменениями, вносимыми в их тексты рирайтерами и директорами программ. Райтеры участвуют также в изготовлении массовой книжной продукции, но при обязательном отказе от авторских прав и при условии анонимной работы.

Еще свежи в памяти две криминальные истории пятилетней давности, когда попытка перейти из райтеров в писатели стоила жизни сочинительнице любовных романов и автору нетривиальных детективов, выпустившим по несколько книг под собственными именами и распространявшим их через голову книготорговой мафии. Официальное расследование, правда, не подтвердило версию об убийствах, однако сомнений на этот счет ни у кого не осталось. Некоторые полагали, что определенная скрытность Книжника, его неучастие в публичной жизни продиктованы соображениями безопасности, что Евграф Книжник — полемический псевдоним (eugraphês — «хорошо пишущий»), но вскоре писатель выступил по телевидению, заверив, что имя и фамилия у него подлинные. В райтерах он никогда не состоял и принадлежал к тому кругу неинтересных для мафии элитарных сочинителей, чьи книжные тира-

жи до сих пор не превышали полутора тысяч экземпляров.

Произведение, именуемое «Очень», являет собой многогранную объемную текстовую структуру из шестидесяти четырех элементов. Любимое число автора — четыре — развернуто в трех измерениях, и оглавление книги — кубическая схема с номерами глав-блоков. Передняя грань — состоящий из шестнадцати глав роман «Поединок роковой». Традиционный для русской словесности герой-интеллектуал, отторгаемый бездуховным обществом; таинственно-нервная героиня; любовный треугольник с несколько непривычным направлением страстей; убийство и невозможность раскаяться; Россия и Запад... Автор избегает точных календарных привязок к прошлому и в то же время не балуется опостылевшими нам всем «пророчествами». Время действия совпадает со временем чтения — литературоведам еще предстоит разобраться, какими техническими приемами создается этот эффект. «Поединок роковой» обладает относительной самостоятельностью: тогда же, в январе, он вышел более массовым тиражом в виде покет-бука в мягкой обложке и стал активно читаться в метро. Не только в московском, поскольку одновременно в Лондоне и Нью-Йорке вышла написанная самим Книжником английская версия, затем появились выполненный автором совместно с Ф. Требьеном перевод на французский, а также авторизованные переводы на немецкий и итальянский. В отличие от зарубежных изданий наших авторов в конце XX века, носивших характер гуманитарной помощи неизвестным писателям, здесь имел место и коммерческий эффект, и живая реакция неподготовленных специально читателей — впервые, пожалуй, со времен Солженицына.

Второй слой книги — двенадцать новелл и четыре короткие драматургические пьесы. Третий — четыре поэмы (одна написана по-английски), восемь стихотворений на трех языках и четыре авторские песни (они записаны на прилагаемом ультралазерном диске — не на видео: по мнению Книжника, этому старинному жанру адекватна именно звуковая фиксация, поскольку и Окуджаву, и Высоцкого, и Галича в пору расцвета прежде всего слушали; видели же их сравнительно немногие). Второй и третий слои, соотносясь

с соответствующими главами романа, создают углубляющие смысловые переключки, необязательные для «однослойных» читателей, но сулящие немало наблюдений утонченным любителям. Наконец слой четвертый включает критику, литературоведение, эссеистику, компьютерные зарисовки и даже пару лирических видеофильмов о любимых городах Книжника. Себя самого он читателю не демонстрирует ни разу — о причинах такого поведения можно узнать из эссе «Рожа сочинителя», где дана издевательская оценка многих литераторов конца прошлого века, слишком мозоливших глаза публики. По мнению Книжника, настоящий писатель подобен чудищу из «Аленького цветочка», стесняющемуся своего уродства и разговаривающему с любимой читательницей при помощи огненных букв на стене.

И лучше всего спрятаться писатель может в книгу — более надежного средства никогда не будет изобретено. Невозможно полнее отдать себя другому, причем без навязывания, а на основе свободного контакта двух сторон, без соглядатаев и посредников. И все традиционные литературные формы, и новейшие технические гибриды объединяются, обнимаются единой книгой — такова идея **библиопеи** как жанра возвращения. Возвращения литературы в книжное лоно.

Создавая свою библиопею, Евграф Книжник стремился к предельной законченности. «Совершенство есть завершенность,— пишет он.— Так называемые «открытые» финалы — уловка слабаков. Даже смерть автора не может служить уважительной причиной незаконченности произведения. Не уверен, что успеешь дописать,— не начинай!» Книжник всерьез считает неудачами «Мертвые души» и «Братьев Карамазовых» — недописанность этих вещей, по его мнению, привела к слишком большой свободе возможных интерпретаций и бесконечным идейным спекуляциям. «Настоящее произведение все говорит о себе само, оно есть альфа и омега, первое и последнее слово. Писатель, ждущий отзвуков, отзывов критики,— жалкое ничтожество», — утверждает Книжник. «Только завершенность делает произведение **очень** литературой и **очень** жизнью», — говорит он в том же эссе, не оставляя рецензентам даже шанса потолковать о смысле названия библиопеи.

Осиновый кол вгоняет Евграф Книжник и в понятие

«интертекстуальности», еще недавно столь актуальное как для литературы, так и для филологии: «Цитатный идиотизм для писателя лучший способ скрыть свою бездарность, а для интерпретатора — блеснуть дешевой эрудицией и утаить отсутствие научных идей». Подлинно художественная энергия создается только интенсивностью переключек между частями, элементами текста и их динамичным соотношением с целым. «Никому еще не удалось перелить чужую литературную кровь в свои сосуды», — заявляет Книжник с пафосом, быть может, даже излишним. Мало кто сегодня пытается блеснуть реминисценциями и цитатами — это давно стало дурным тоном. Центонная поэзия не применяется даже в рекламе, последним ее прибежищем стала правительственная пресса, восхваляющая очередного российского президента, не имеющего, впрочем, никаких шансов на предстоящих выборах. Что же касается филологии, то изощренную работу по раскрытию «интертекстов», которую прежде виртуозно осуществляли в своих монографиях Борис Гаспаров и Александр Жолковский, сегодня за несколько секунд проделывает «Деконструктор школьный № 2 для младшего возраста», продающийся в «Детском мире» за десять ЭКЮ (двадцать рублей). Замечу, однако, что и в «Очень» встречаются раскавыченные цитаты (они по природе самого письма неизбежны), большую часть которых, впрочем, «деконструктор» не берет.

Книга «Очень» окончательно утвердила в общественно-литературном сознании модель литератора-универсала, владеющего всеми жанрами, умеющего писать стихи и прозу, драматургию и критику, переводить на разные языки себя и других. Такова была естественная норма и пушкинской эпохи, и серебряного века. С чувством жалости вспоминаются сегодня узкоспециализированные «инженеры человеческих душ» советской и постсоветской эпохи: прозаики, не умеющие срифмовать две строчки, критики, способные только рассуждать о чужих произведениях и не пишущие «своего»... Бедные мутанты времен противоестественного отбора! После выхода «Очень» за несколько месяцев ощутимо сдвинулось издание **авторских** книг (в противовес безликой массовой продукции), и неожиданно синонимом слова «писатель» сделалось слово «поэт» — то есть создатель разнообразных форм сло-

весного искусства, как в стихах, так и в прозе. Теперь даже чудно вспоминать, что на исходе XX столетия «поэтами» называли в основном темноватых версификаторов с неадекватными амбициями, неинтересных людей, способных периодически выдавливать из себя порцию рифмованных или нерифмованных строк — *et rien de plus!*

Как и следовало ожидать, «библиопея» вызвала в основном неодобрительные критические отзывы, по крайней мере четыре из которых были озаглавлены «Не очень». Кое-кто причислил это произведение к недавно провозглашенному на Западе «постпостмодернизму», что тут же было оспорено в том духе, что перед нами самый простейший постмодернизм, только сейчас у нас начавшийся. Между тем в конце апреля в Падуе вышла книжечка профессора Джованни Кьяри под названием «Trealismo». Обобщая новейшие веяния в разных европейских литературах, итальянец пришел к выводу, что наконец-то наступил не календарный, а настоящий двадцать первый век, что пришло новое художественное качество, не нуждающееся ни в каких оправдательных префиксах, что оно не «пост» чего-то там, а само по себе. Книга нашего соотечественника натолкнула Кьяри на создание нового термина («très» — «очень» по-французски). При этом имелось в виду и итальянское слово «tre» («три») как знак третьего тысячелетия со своей новой эстетикой.

В противовес постмодернизму с его бесконечной всеядностью и духовной бесхребетностью «треализм» вновь возвращается к триадности мышления и действия: сталкивая тезис с антитезисом, он непременно достигает синтеза. Здесь важен не процесс, а результат. В «треализме» спрятан «реализм» — но не в плане житейской достоверности, а скорее в философском смысле, как вера в реальность универсалий, в их познаваемость и воспроизводимость художественными средствами. Модернистский принцип «чем случайней, тем вернее» себя исчерпал: хватит, за сто лет резец художественного субъективизма притупился, пора его отбросить. Писатель третьего тысячелетия находит новую свободу в том, чтобы признать себя на 9/10 таким же, как все, похожим на многих, — зато в оставшейся одной десятой его индивидуальный мир сверкает подлинной уникальностью, исполнен реальной таинственности.

Треализм находит новые ресурсы в художественном перевоплощении: он начинает с «ты» и приходит к «я». Он не просто «ищет», он то и дело находит.

Свой термин Джованни Кьяри прочитывает еще и как «tre ali» — «три крыла». Первое «крыло» — «объективный психологизм», новое обращение к утраченной модернизмом «диалектике души», обнаружение не описанных прежде парадоксов человеческой природы. Второе — сюжетная динамика (не только фабульная!), строго организованная повествовательная техника, отказ от легкодоступного авторского произвола и дешевого «остранения» изображаемой реальности. Писатель обязан создать добросовестную, захватывающую читателя иллюзию — и только на этом фундаменте может позволить себе «отступления» и эссеистическую болтовню. «Третье крыло» — в соответствии с оксюморонностью такого сочетания — это ненатуралистичный, необыденный, порой выходящий за границы здравого смысла язык. Здесь треализм наследует модернизму — с той только разницей, что индивидуальные авторские языковые находки обладают потенциальной всеобщностью, пригодностью к перенесению в новые, чужие контексты.

Треализм не отказывается от характерных для постмодернистской эпохи многоязычия и полистилистики, но он принципиально против вавилонского хаоса: здесь все языки и стили вступают в осознанный диалог и выясняют свои отношения до конца. Треализм исходит из принципа **переводимости**: все и всех можно понять. «Непереводимость» индивидуального авторского языка — следствие его малой динамичности, нарочитости, отделенности от сюжетно-образной ткани. «Непереводимость» национальной литературы — свидетельство ее духовно-эстетической отсталости и провинциальности. Русский язык и русская литература, как можно судить по книге Кьяри, от провинциализма решительно освобождаются: итальянец оперирует примерами не только из «Очень», но и из множества других русских писателей, вспоминает не только современных авторов, но и классиков конца прошлого века (Окуджава, Битов, Искандер), которые теперь читаются Западом в более широком контексте, чем в те времена, когда они были достоянием узкоспециализированных «славистов» и «русистов».

Кстати, расширение лингвистических пределов русской словесности (а с начала XXI века появилась англоязычная русская литература; есть ряд произведений, написанных русскими авторами по-французски и по-немецки) отнюдь не пошло во вред национальному своеобразию, чего опасались идеологи журнала «Наш», полемизируя с отколовшимся от них «Современником» — органом либерально-западнического славянофильства. Наоборот, вовлечение русского слова в международный полилог привело к тому, что мировая культура стала вбирать в себя все больше русских словообразов. Такие слова, как «душа», «любовь», «смех», все чаще даются без перевода, в латинском написании, входят в последние издания толковых словарей английского, французского и немецкого языков.

Вообще «русский вопрос» утрачивает ту историческую напряженность, которая ему сопутствовала на протяжении двух столетий. Мы, кажется, научились говорить с Западной Европой и Америкой на равных, не принижаясь, но и не мистифицируя мир «загадочностью», не противопоставляя свою «культуру без цивилизации» ихней «цивилизации без культуры». Экономическая стабилизация, начавшаяся примерно с 2010 года, создала, наконец, минимальную материальную базу для развития культуры, а зафиксированный в 2013 году выход основной части населения за верхнюю черту бедности совпал с отмеченным социокультурологами началом «регенерации читательского класса».

Как это случалось и прежде, теоретические разработки Кьяри не привели литературное сознание к желанной ясности. К новому термину поспешили присосаться энергичные посредственности и бездарности, провозгласившие лишь себя «треалистами» и начавшие под этой вывеской «пробивать» свои дела. Вместе с тем некоторые писатели и критики начали срывать на треализме всю свою накопившуюся злость: новое направление было обвинено в культе сильной личности, в отступлении от гуманизма, в разрыве с традицией, в аморализме — и одновременно в канонизаторстве, нравственном ригоризме, излишней сентиментальности и наивности.

Треализм вызвал и творческую реакцию. В Москве появилась группа молодых людей, выступивших против «книжности» нового направления и против «литератур-

ности» как таковой. Их девизом и принципом стала живая речь, не скованная текстовыми рамками и границами. Свое направление они назвали «речизмом» — в противовес «летризму» (то есть письменности) двух тысячелетий. «Речисты» объявили фальшивой условностью деление литературы на поэзию, прозу и драматургию. Спонтанный речевой акт — вот высшая форма творчества. Новое слово срывается с уст, не ведая — стих это, или прозаическая фраза, или реплика в начинающемся диалоге. «Речисты» отработывают технику «акта» на тайных собраниях, а затем поодиночке, парами или тройками выходят на публику, затеывая импровизированные разговоры на улице, в метро, в общественных заведениях. «Речизм» стирает границу между творцами и слушателями: каждый, кто включился в разговор, автоматически становится соучастником художественного акта. Претензии на индивидуальное авторство исключаются: «речисты» не скрывают своих имен, но считают их не более чем элементами речи.

«Речизм» противится какому бы то ни было закреплению сказанного. Однако не могли не появиться исследователи культуры, стремящиеся зафиксировать при посредстве магнитофона или видеокамеры разговорные «акты»: чем недолговечнее окажется данное поветрие, тем драгоценнее станут соответствующие документы. Уже возникают серьезные правовые проблемы на этой почве, произошел ряд столкновений в общественных местах. Подобно русским авангардным веяниям прошлого столетия, «речизм» нашел единомышленников за рубежом. На улицах Лондона и Лос-Анджелеса уже можно встретить «спичистов», а на бульваре Сен-Мишель слышны голоса «паролистов».

При всей своей экстравагантности и логической несообразности «речизм» свидетельствует о стремлении литературы внедриться в жизнь на каком-то глубинном уровне, стать органичной частью бытия, оказаться не «рядом» с человечеством и тем более не «над» ним. С самого начала двадцать первого века насущнейшей проблемой стало определение литературой своего конкретного, не исключительного и вместе с тем незаменимого места в мироздании, в общественной жизни. Процесс этот продлится, быть может, до конца столетия, а то и больше, но определенный вектор наметился. Симптоматично тяготение худож-

ников слова к преодолению ненужной иерархичности, избегание ими излишних почестей. После трех подряд отказов писателей от Нобелевской премии она в 2017 году в области литературы не присуждалась и больше присуждаться не будет.

На исходе прошлого века и прошлого тысячелетия чрезвычайно популярны были устные и письменные разговорчики о всякого рода «концах» и «смертях»: «конец эпохи», «смерть культуры» и т. п. Рекорд пошлости установил некий, ныне забытый схоласт, провозгласивший «конец истории». Теперь видно, что все это были потуги творчески бессильных личностей подогнать картину мира под свою собственную заурядную жизнь и такую же заурядную смерть. Выяснилось, что такие механизмы, как «человек», «история», «литература», рассчитаны на гораздо более длительную эксплуатацию, и тем, кто по-настоящему к названным сущностям причастен, конца никогда не видать, а впереди все тот же мучительный труд начала.

АВТОБИБЛИОГРАФИЯ

1986—1997

I. Книги

1. Диалог.— М.: Современник, 1986.— 270 с.

Сборник статей, состоящий из трех разделов: «Теоретический темперамент», «Театральное литературоведение», «Портреты и зарисовки».

2. В. Каверин: Критический очерк.— М.: Сов. писатель, 1986.— 284 с.
Книга написана в соавторстве с О. Новиковой.

3. Новое зрение: Книга о Юрии Тынянове.— М.: Книга, 1988.— 320 с.
Книга написана в раздельном соавторстве с В. Кавериним.

4. Книга о пародии.— М.: Сов. писатель, 1989.— 544 с.

5. В Союзе писателей не состоял... Писатель Владимир Высоцкий — М.: Интерпринт, 1991.— 224 с.

II. Составительская работа, предисловия, послесловия, комментарии

1. Сочинения Козьмы Пруткова.— М.: Книга, 1986.

Составление, вступительная статья «Художественный мир Пруткова», комментарии.

2. Эпиграммы: Англия. Германия. Испания. Россия. Франция.— М.: Книга, 1986.— Миниатюрное издание в 5-ти т.

Составление (совместно с И. Кутиком), послесловие «Коротко и ясно».

3. Энциклопедический словарь юного литературоведа.— М.: Педагогика, 1987.

Составление; авторство статей: Гипербола, Жанр, История литературы, Композиция, Метафора, Метонимия, Новаторство и традиция, Пародия, Поэтика, Рассказ, Роды и виды литературы, Сравнение, Стиль, Сюжет и фабула, Теория литературы, Эпиграмма, Михаил Михайлович Бахтин.

4. Путь к Пушкину//Тынянов Ю. Н. Пушкин.— Алма-Ата, Мектеп, 1988.

Предисловие, перепечатанное с московских изданий («Книга», 1983; 1984).

5. Третьего не дано//Каверин В. Косой дождь.— М.: Известия, 1988.

Послесловие к сборнику произведений В. Каверина, написанное в соавторстве с О. Новиковой.

6. Антология авторской песни. Филологический комментарий.— Русская речь. 1989. №№ 1—6; 1990. №№ 1—6; 1991, №№ 1—4.

Анализ языка и поэтики песен Юрия Визбора, Михаила Анчарова, Булата Окуджавы, Александра Городницкого, Новеллы Матвеевой, Владимира Высоцкого, Александра Галича, Ады Якушевой, Юлия Кима, Юрия Кукина, Евгения Клячкина, Дмитрия Сухарева, Владимира Туриянского, Веры Матвеевой, Бориса Вахнюка, Геннадия Шпаликова. Составитель антологии — Андрей Крылов.

7. Высоцкий В. С. Поэзия и проза.— М.: Кн. палата, 1989.

Составление (совместно с А. Крыловым), вступительная статья «Читаем Высоцкого».

8. Мудрость веселой игры//Андреев Д. Л., Парин В. В., Раков Л. Л. Новейший Плутарх. Иллюстрированный биографический словарь воображаемых знаменитых деятелей всех стран и времен.— М.: Московский рабочий, 1991.

Предисловие к пародийной энциклопедии, сочиненной в конце 1940-х гг. во Владимирской тюрьме поэтом и философом Д. Л. Андреевым, биологом В. В. Париним и искусствоведом Л. Л. Раковым.

9. Синявский и Терц//Терц Абрам (Синявский А. Д.) Собр. соч. в 2-х т. Т. Т.— М.: Старт, 1922.

10. Что такое литература (вступительная статья); Комментарий//Тынянов Ю. Н. Литературный факт.— М.: Высшая школа, 1993 (Классика литературной науки). Сост. О. Новикова.

11. Мир пародиста//Рубанович В. Е. Та самая Несса: Литературные пародии.— Харьков: Фирма «Прогресс, Лтд», 1993.

III. Публикации в журналах, газетах и коллективных сборниках*

1. Открытым текстом.— Октябрь. 1986. № 1.

О книге Андрея Вознесенского «Прорабы духа».

2. Воспитание войной.— Дружба народов. 1986. № 1.

О книге Виктора Камянова «После затишья».

3. Рец. на кн.: Панов М. В. Занимательная орфография.— Новый мир. 1986. № 3.

* 4. Тайна простых чувств.— Лит. обозрение. 1986. № 6.

О поэзии Булата Окуджавы.

5. Ода молве.— Лит. газета, 1986, № 47, 19 ноября.

Статья в рубрике «Два взгляда на одну проблему», включающей также статью К. Кедрова «Эпитафия моде».

6. О двух типах интерпретаций в современной критике//Принципы изучения современного литературного процесса.— М.: Изд-во Московского университета, 1986.

Доклад на конференции по проблемам литературно-художественной критики.

* В данный раздел не включены мелкие публикации, как-то: ответы на анкеты, реплики, «врезки» к чужим публикациям, выступления на обсуждениях, газетные перепечатки фрагментов книги «В Союзе писателей не состоял...» Писатель Владимир Высоцкий». Выступления в журнальных «круглых столах» отражены частично. Тексты, включенные в настоящую книгу, отмечены знаком*.

7. Противоположно новаторству.— Лит. обозрение. 1987. № 1. (Миражи и реальности. «Круглый стол» о вторичности в прозе, поэзии, критике).

8. Кредо поколения.— Лит. обозрение. 1987. № 2.

О книге Игоря Шайтанова «В содружестве светил. Поэзия Николая Асеева».

9. Ощущение жанра. Роль рассказа в развитии современной прозы.— Новый мир. 1987. № 3.

10. Думайте поступками. Рассказ и современность.— Октябрь. 1987. № 6.

11. Тренировка духа//Высоцкий В. С. Четыре четверти пути.— М.: Физкультура и спорт, 1988.

12. Живая вода (Заметки о языке поэзии Владимира Высоцкого).— Русская речь. 1988. № 1.

13. Живой. К 50-летию со дня рождения Владимира Высоцкого.— Октябрь. 1988. № 1.

14. Рассказ набирает силу.— Советская литература (на иностранных языках). 1988. № 3.

* 15. Тайная свобода.— Знамя. 1988. № 3.

О романе Андрея Битова «Пушкинский дом».

* 16. Из цикла «В критическом лесу. Новые прочтения старой сказки»//Советская литературная пародия. В 2-х кн. Кн. 2.— М.: Книга, 1988.

Пародии на Л. Аннинского, В. Турбина, И. Золотусского, Ю. Тынянова, В. Шкловского, М. Бахтина, Ю. Лотмана.

17. Пародии на пародистов//Советская литературная пародия. В 2-х кн. Кн. 2.— М.: Книга, 1988.

Стихотворные пародии на А. Иванова, С. Смирнова, М. Владимова.

18. Противостояние: Интеллигенция и бюрократия в жизни и литературе.— Знамя. 1988. № 5.

* 19. В критическом лесу, или Новые прочтения старой сказки//Взгляд. Критика. Полемика. Публикации.— М.: Сов. писатель, 1988.

Повторная публикация цикла (см. № 16) с добавлением пародий на И. Дедкова и С. Чуприна.

20. «Мы вовлекаем прозу в поэзию...»: Л. Толстой и Б. Пастернак.— Русская речь. 1988. № 4.

21. Клич чести: Заметки о «Черных камнях» Анатолия Жигулина.— Лит. газета. 1988. № 33, 17 августа.

* 22. Монолог трагика.— Лит. обозрение. 1988. № 10.

О книге Виктора Сосноры «Властители и судьбы. Лит. варианты исторических событий».

* 23. Голос: О стихах Юнны Мориц.— Октябрь. 1988. № 10.

24. После аплодисментов.— Лит. обозрение. 1989. № 1.

О книге Витауте Жилинскяйте «Как убить время».

* 25. Дефицит дерзости: Литературная перестройка и эстетический застой.— Октябрь. 1989. № 3.

Расширенный вариант статьи вышел под названием «Урезанная радуга (О судьбах новаторства в нашей литературе)»//Взгляд. Критика. Полемика. Публикации. Вып. 2.— М.: Сов. писатель, 1989.

Статья вышла также в переводе на немецкий язык под названием «Kühnheit tut not. Die literarische Perestroika und die ästhetische Stagnation»//Das Ende der Abstraktionen: Provokationen zur «Sowjetliteratur». Reklam — Verlag. Leipzig. 1991. Перевод Клауса Харера.

26. Остается — человек.— Знамя. 1989. № 3.

- О книге Валерия Попова «Новая Шехерезада».
27. Социализм и литература. Международный «круглый стол». — Вопросы литературы. 1989. № 4.
Выступление.
28. Шутить, и век шутить! — Лит. обозрение. 1989. № 4 (Закончена книга... Интервью с автором).
Рассказ о работе над «Книгой о пародии».
- * 29. Те еще годы: Подражание Анатолию Рыбакову. — Лит. газета. 1989. № 18, 3 мая.
Пародия, опубликованная затем в кн.: «Дети Арбата» Анатолия Рыбакова. — М.; Сов. писатель, 1990 (С разных точек зрения).
30. Возвращение к здравому смыслу: Субъективные заметки читателя антиутопий. — Знамя. 1989. № 7.
- * 31. На фоне эпохи: По мотивам рассказа Викторией Токаревой «Первая попытка». — Лит. газета. 1989. № 27. 5 июля.
Пародия.
32. Не поговорить ли о литературе? — Возвращаясь к началу. — Слово — живое и мертвое. — А что дальше?.. — Лит. газета. 1989. №№ 44—47; 1, 8, 15, 22 ноября (Диалог недели).
Газетная дуэль с Владимиром Бондаренко.
33. Раскрепощение: Воспоминания читателя. — Знамя. 1990. № 3.
34. Отзвуки и гримасы: Пастернак в пародиях и эпиграммах. — Лит. обозрение. 1990. № 3.
35. Опережая время. — Лит. газета. 1990. № 15, 11 апреля.
Стихи Евг. Сазонова «из стола». Пародия на поэтов, демонстрирующих свою «смелость» задним числом и соответствующим образом датирующих свои произведения.
- * 36. К вопросу об адресате одной пушкинской эпиграммы (подражание любителям литературной топонимики и ономастики). — Синтаксис. 1990. № 27.
Пародия на литературоведческое исследование.
- * 37. Однажды, в студеную зимнюю пору... — Лит. газета. 1990. № 22, 30 мая.
О стихах Александра Еременко.
38. От Абрамова до Яшина. — Знамя. 1990. № 6.
Рец. на «Энциклопедический словарь русской литературы с 1917 года» Вольфганга Казака.
- * 39. Русским языком вам говорю... — Лит. газета. 1990. № 29, 18 июля.
О Михаиле Жванецком как писателе.
- * 40. Неуместное. — Синтаксис. 1990. № 28.
- * 41. Детский мир. — Синтаксис. 1990. № 29.
42. Гренобльские грезы: Встречи с литературоведами русского зарубежья во Франции. — Октябрь. 1990. № 12.
43. Сеятель очей: М. В. Панов — литературовед // Язык: Система и подсистемы. — М.: Институт русского языка АН СССР, 1990.
Статья в научном сборнике, посвященном 70-летию крупнейшего русского филолога Михаила Викторовича Панова.
- * 44. Освобождение классики. — Новый мир. 1991. № 3.
- * 45. Вблизи престола. — Демократическая Россия. 1991. № 1, 22 марта.
Пародия на мемуары Е. К. Лигачева.
То же: Юность. 1993. № 8, С добавлением.
46. Пародии и пародийный смех. — Акцент. 1991. №№ 2—3. На польский язык перевел Элигиуш Пршеходский.

- Доклад на международном коллоквиуме «Европейский юмор» (Люблин, 1990). Последующие публикации:
- La parodie et le rire parodique//L'humour européen.— Lublin — Sevres, 1993.
- Parodia i śmiech parodiowy//Humor europejski.— Lublin, 1994.
47. Ничья в пользу правых.— Независимая газета. 1991. № 114, 24 сентября.
- * 48. Свобода слова.— Лит. газета. 1991. № 38, 25 сентября.
О поэзии Геннадия Айги.
То же: Russian Studies in Literature Fall 1993/Vol. 29, No 4.— В переводе на английский язык.
- * 49. Русофония.— Синтаксис. 1991. № 31.
То же: Независимая газета. Собрание. 1992, № 1.
- * 50. Дояры и доярки.— Там же.
- * 51. Европа плюс Москва.— Октябрь. 1991. № 11.
О книге Алексея Парина «Избранные стихи».
52. Как трудно быть веселым.— Независимая газета. 1992. № 16, 25 января.
Беседа с Ольгой Тимофеевой.
53. Не надо за мной!— Собеседник. 1992. № 7, февраль.
Ответы на вопросы Дмитрия Быкова.
- * 54. Художник неизвестен?: К 90-летию со дня рождения В. Каверина.— Лит. газета. 1992. № 16, 15 апреля.
- * 55. Алексия: Заметки бывшего читателя.— Независимая газета. 1992. № 81, 25 апреля.
56. Ужели «Слово» найдено?: Интересы читателя и лицо издателя.— Книжное обозрение. 1992. № 20, 15 мая.
- * 57. Страна комментаторов: Не бумажные дести, а вести спасают людей.— Независимая газета. 1992. № 92, 16 мая («Алексия»).
- * 58. Ветвь еще гудит жуком: Оставим шестидесятников в покое.— Независимая газета. 1992. № 97, 23 мая («Алексия»).
- * 59. Можно рукопись продать: Как нам платят.— Независимая газета. 1992. № 102, 30 мая («Алексия»).
- * 60. Торгующие в храме: Все тонет в фарисействе.— Независимая газета. 1992. № 107, 6 июня («Алексия»).
- * 61. Россия, лета, литература: Космополитизм и провинциализм.— Независимая газета. 1992. № 111, 12 июня («Алексия»).
- То же: Russian Studies in Literature. Summer 1993/Vol. 29, № 3.— В переводе на английский язык.
То же://Новая волна: Русская культура и субкультуры на рубеже 80—90-х гг.— М.: Московский рабочий, 1994.
62. Дети подзелья: вылезли на поверхность.— Независимая газета. 1992. № 116, 20 июня («Алексия»).
- * 63. Avant-aphorismes.— Les nouveaux cahiers de l'est. 4. Paris, 1992.
Первая публикация «Авант-афоризмов», переведенных на французский язык Гаяне Армаганиян.
64. Письмо.— Синтаксис. 1992. № 32.
Стихотворное послание к М. В. Розановой.
- * 65. «Растащили меня, но я счастлив...»: Владимир Высоцкий сегодня и завтра.— Независимая газета. 1992. № 141, 25 июля («Алексия»).
- * 66. Сумерки просвещения: Педагогическая элегия.— Независимая газета. 1992. № 167, 1 сентября («Алексия»).
- * 67. Промежуточный финиш: Литературные журналы на сломе времен.— Знамя. 1992. № 9.

- * 68. Империя чувств: Эстетическое и человеческое.— Независимая газета. 1992. № 215, 6 ноября («Алексия»).
- * 69. Букериада: Декабрьская сказка в шести частях с эпилогом.— Независимая газета. 1992. № 230, 28 ноября («Алексия»).
- Пародии на повесть Л. Петрушевской «Время ночь», на роман Ф. Горенштейна «Место», на повесть В. Маканина «Лаз», на роман А. Иванченко «Монограмма», на роман М. Харитонова «Линии судьбы, или Сундучок Милашевича», на роман В. Сорокина «Сердца четыре».
70. Die schwierige Wiedergeburt Russlands.— Tages-Anzeiger. 30. November 1992.
- Статья «Молчаливое возрождение России», написанная для цюрихской газеты «Тages Анцайгер» и переведенная на немецкий язык Маргрет Шох.
- * 71. Конъюнктура: Литературные виды на 1993 год и до конца века.— Независимая газета. 1993. № 8, 16 января («Алексия»).
72. «Я мечтаю о том, что появится после постмодернизма».— Гуманитарный фонд. 1993. № 4.— Беседу вела Мария Максимова.
- * 73. Гениальный неудачник: 25 января — сто лет со дня рождения В. Б. Шкловского.— Независимая газета. 1993. № 13, 23 января.
74. Неуязвимость: Виктор Шкловский в пародиях.— Вопросы литературы. 1993. Вып. 1.
75. Точка, поставленная вовремя: Владимир Новиков представляет постмодернистскую новеллистику.— Знамя. 1993. № 2.
- О сборниках рассказов Александра Жолковского, Виктора Бейлиса и Владимира Сорокина.
76. Пустые хлопоты: Но все-таки критика нужна.— Независимая газета. 1993. № 31, 18 февраля.
77. И вновь ничья в пользу правых.— Век. 1993. № 8, 26 февраля — 4 марта.— Беседу вела Мария Максимова.
78. В поисках определения.— Вопросы философии. 1993. № 3.
- Выступление в «круглом столе» «Постмодернизм и культура».
- * 79. Non un maître d'école, mais un docteur: Pensées simples sur Boris Pasternak.— Europe. № 767/Mars 1993.
- Статья «Не учитель, а доктор. Простые мысли о Борисе Пастернаке», написанная для журнала «Юроп» и переведенная на французский язык Леоном Робелем.
80. Ошибка века: Листая словари.— Сегодня. 1993. № 22, 4 июня.
- * 81. Владимир Маяковский и Владимир Высоцкий.— Знамя. 1993. № 7.
- Доклад на международном коллоквиуме «Маяковский и утопия XX века» (Париж, 1993).
82. Кто там шагает левой?: Международный коллоквиум в Париже.— Сегодня. 1993. № 35, 20 июля.
83. Из сора вырастут стихи.— Российские вести. 1993. № 141, 24 июля.
- О российско-американской научной конференции «Русская культура — советский почерк» (Лондон, 1993).
84. Протяжная песня трубадура: Лексико-грамматический разбор прилагательных «советский» и «русский».— Огонек. 1993. № 33, 7—14 августа.
- Фрагмент доклада на российско-американской научной конференции «Русская культура — советский почерк» (Лондон, 1993).
85. Последнее слово: Как нас теперь называть.— Сегодня. 1993. № 41, 10 августа.

86. Ка-ра-ул!: «Высоцкий» — псевдоним Галича, Визбора и т. д.— Сегодня. 1993. № 54, 18 сентября.
- Фельетон о выпущенном в Чебоксарах сборнике произведений В. С. Высоцкого.
87. Сорт-лифт: Раздумья критика на распутье.— Сегодня. 1993. № 61, 5 октября.
88. Russland und das Gespenst der Freiheit. Tages-Anzeiger, 13 Oktober 1993.
- Статья «Россия и призрак свободы», написанная для цюрихской газеты «Тегес Анцайгер» и переведенная на немецкий язык Маргрет Шох.
- * 89. В кригере и вокруг: Проза В. Богомолова в контексте времени и культуры.— Независимая газета. 1993. № 201, 21 октября.
- * 90. Московский хронотоп, или Везувий под нашими ногами (о прозе Юрия Кувалдина).— Независимая газета. 1993. № 225, 24 ноября.
91. Надо книжки трудные читать.— Лит. газета. 1993, № 49, 8 декабря.
- О неадекватном употреблении термина «постмодернизм».
92. Пути современной поэзии.— Вопросы литературы. 1994. Вып. 1. Выступление в «круглом столе».
93. На чужой роток не накинешь платок: Взгляд на «Знамя»-93.— Знамя. 1994. № 1.
- Ответ на вопрос журнала.
94. Заказ читателя.— Общая газета. 1994. № 2, 14—20 января.
95. Горит Высоцкого эпоха.— Общая газета. 1994, № 3, 21—27 января. То же: Спутник. 1994, № 7.
96. В поисках столицы: Кострома выставляет свою кандидатуру.— Независимая газета. 1994. № 21, 3 февраля.
- Об участии в работе жюри поэтического фестиваля «Чибиряшечка».
97. Юбилейное.— Общая газета. 1994. № 6, 11—17 февраля.
98. Три большие разницы.— Общая газета. № 7, 18—24 февраля. Об авангарде, модернизме и постмодернизме.
99. Армия поэтов: Генералы, дембели, новобранцы.— Общая газета. 1994. № 11, 18—24 марта.
100. Колоссы на глиняных ногах.— Президент. № 25, 6—8 апреля.— Беседу вела Мария Максимова.
101. Только раз бывает в жизни «Юность».— Общая газета. 1994. № 15, 15—21 апреля.
- О журналах «Юность» и «Новая Юность».
102. Каверин и литература будущего.— Книжное обозрение. 1994. № 16, 19 апреля.
103. Нет, русская идея не здесь!— Общая газета. 1994. № 16, 22—28 апреля.
- О журналах «Наш современник» и «Молодая гвардия».
- * 104. Масон Новиков: Заметки однофамильца.— Лит. газета. 1994. № 20, 18 мая.
105. Перемена участи.— Общая газета. 1994. № 20, 20—26 мая.
- О журнале «Континент» и альманахе «Стрелец».
106. Wird der Prophet sein Land retten?: Solschenizyns gewichtige Worte könnten Russland sehr nützlich sein.— Tages-Anzeiger. 29 Mai 1994.
- Статья «Спасет ли пророк свое отечество?», написанная для газеты «Тегес Анцайгер» и переведенная на немецкий язык Маргрет Шох.

107. Дружить не надо.— Лит. газета. 1994. № 22, 1 июня.
108. Слабаки.— Знамя. 1994. № 6.
О новых литературных журналах.
109. Библиоиды: Будем считать, что это даже и не книги.— Лит. газета. 1994. № 26, 29 июня.
- * 110. Три стакана терцовки: Выдуманный писатель (О Венедикте Ерофееве).— Столица. 1994. № 31.
- * 111. От смешного до великого.— Общая газета. 1994. № 31, 5—11 августа.
О Михаиле Зощенко.
- * 112. Три стакана терцовки: Нормальный поэт (Об Иосифе Бродском).— Столица. 1994. № 32.
- * 113. Три стакана терцовки: Смердяков русской поэзии (О Николае Рубцове).— Столица. 1994. № 33.
- * 114. Изобретатель.— Общая газета. 1994. № 33, 19—25 августа.
О Михаиле Веллере.
- * 115. Авант-афоризмы.— Ковчег. 1994. № 9, октябрь.
116. Хранители древностей.— Общая газета. 1994. № 41, 14—20 октября.
О журналах «Звезда» и «Нева».
- * 117. «Горе от ума у нас уже имеется»: Письмо Юрию Тынянову.— Новый мир. 1994. № 10.
118. «Требую судьбу». К столетию со дня рождения Ю. Н. Тынянова.— Лит. газета. 1994. № 42, 19 октября.— Материал подготовила Лиза Новикова.
Участие в беседе с Александром Архангельским и Марком Вайнштайном.
119. Пишут, как любят,— без свидетелей: Столетие Юрия Тынянова.— Общая газета. 1994. № 42, 21—27 октября.
120. Сто лет тому назад в России рождались гении.— Российские вести. 1994. № 201, 22 октября.— Беседу вела Татьяна Семашко.
О столетии Ю. Н. Тынянова.
121. Le lois naturelles de la littérature.— Littérature. Octobre 1994. № 95.
Статья «Законы литературной природы» (о литературной теории Ю. Н. Тынянова), написанная для журнала «Литератор» и переведенная на французский язык Марком Вайнштайном.
- * 122. Дитя советского века.— Общая газета. 1994. № 47, 25 ноября — 1 декабря.
О книге Владимира Сорокина «Норма».
123. Фантазия в стиле порно.— Общая газета. 1994. № 50, 16—22 декабря.
Об «Эротической одиссее...» Андрея Матвеева.
124. На Парнасе было скучно, или Главное — не терять достоинства.— Общая газета. 1995. № 2, 12—18 января.
- * 125. Лука и Сатин в одном лице: Стратегия Александра Мелихова.— Общая газета. 1995. № 5, 2—8 февраля.
126. «Что за прелесть эти сказки!» — Лит. газета. 1995. № 6, 8 февраля.
О книге Д. Н. Медриша «Путешествие в Лукоморье. Сказки Пушкина и народная культура».
- * 127. О месте Зощенко в русской литературе: Предшественники и последователи от Даниила Заточника и Михаила Жванецкого.— Лит. обозрение. 1995. № 1.

Доклад на юбилейной конференции в Российском государственном гуманитарном университете.

* 128. Все-таки писатель!: Сбылась мечта Виктора Ерофеева.— Общая газета. 1995. № 7, 16—22 февраля.

129. Легко ли держать марку?: «Новый мир» после юбилея.— Общая газета. 1995. № 9, 2—8 марта.

130. Задушевное бездушие.— Лит. газета. 1995. № 10, 8 марта.

131. Мудрые слова и мудреные словеса: Как мы пишем.— Общая газета. 1995. № 10, 9—15 марта.

* 132. Карьера Димы Быкова.— Литературные вести. 1995. № 5.

133. Процесс ушел: Вернуть литературе престиж могут только сами писатели.— Общая газета. 1995. № 15, 13—19 апреля.

134. Между эросом и порносом не бывает пограничных столбов.— Общая газета. 1995. № 19, 11—17 мая.

Об эссе Юрия Рюрикова «Амурография» и порнография».

135. Коллеги: Заметки о зарубежной русистике.— Вопросы литературы. 1995. Вып. III.

* 136. С чужого «я» начнется литература XXI века.— Общая газета. 1995. № 20, 18—24 мая.

О рассказах Александра Солженицына.

137. Мероприятие вместо события.— Общая газета. 1995. № 21, 25—31 мая.

О вечере поэзии в Политехническом музее.

138. Список Евтушенко.— Общая газета. 1995. № 2, 15—21 июня.

Об антологии «Строфы века».

* 139. По направлению к Бочкотаре: Как читать Василия Аксенова.— Общая газета. 1995. № 26, 29 июня — 5 июля.

140. Структура страсти: Был ли Фрейд сумасшедшим?— Общая газета. 1995. № 31, 3—9 августа.

О книге Игоря Смирнова «Психодиахронология: Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней».

* 141. Язык до Франкfurта доведет. А до Москвы?: Маршруты Валерии Нарбиковой.— Общая газета. 1995. № 36, 7—13 сентября.

142. Давно и неправда: Журнальная проза и наше сегодня.— Общая газета. 1995. № 40, 5—11 октября.

* 143. Заскок: I. Четыре возраста русского модернизма; II. Русская литература в 2017 году.— Знамя. 1995. № 10.

* 144. Топор Сорокина: Кому он страшен и кому нет.— Общая газета. 1995. № 42, 19—25 октября.

О «Романе» Владимира Сорокина.

145. Писателей пока больше, чем сюжетов: Пути журнальной прозы.— Общая газета. 1995. № 43, 26 октября — 1 ноября.

146. Переписка «Стрельца».— Вечерняя Москва. 1995. № 200, 27 октября.

Переписка с Александром Глезером.

147. Игра по-крупному: Прозаики повышают ставки.— Общая газета. 1995. № 48, 30 ноября — 6 декабря.

148. Один Искандер: Плюс несколько попыток.— Общая газета. 1995. № 51, 21—27 декабря.

149. Призрак без признаков: Русский постмодернизм — что это такое?

Статья для французского журнала «Эспри». № 7. 1996.

150—156. Богомоллов 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.

-
157. Высоцкий есть Высоцкий: Приложение к журналу «Вагант» № 51—52, 1995.
158. Я к смерти готов: Рецензия на книгу Руслана Киреева «Избранное». — Общая газета. 1996. № 15, 18—24 апреля.
159. Я это знаю лучше всех: Журнальная проза первой свежести. — Общая газета. № 16. 1996.
160. Виктор Соснора: Портрет на фоне. — Огонек. 1996. № 19.
161. Как попасть в Софоклы: Весенний смотр журнальной прозы. — Общая газета. 1996. № 20.
162. Все может случиться: Антон Уткин заново открывает XIX век. — Общая газета. 1996. № 49.
163. Зависть: Перечитывая Валентина Катаева. В соавторстве с О. И. Новиковой. — Новый мир. 1997. № 1.
164. Все шедевры мировой литературы в кратком изложении: Сюжеты и характеры. В 8-ми книгах. Общая редакция и составление. М.: Олимп, АСТ. 1996-97.
165. Авторская песня: Школа классики. Составление, автор предисловия и статей. М.: Олимп, АСТ. 1997.

СОДЕРЖАНИЕ

ЧИТАТЕЛЯМ	5
АЛЕКСИЯ	
Алексия. Записки бывшего читателя	9
Страна комментаторов	13
Ветвь еще гудит жуком	18
Можно рукопись продать	23
Торгующие в храме	26
Россия, Лета, Литература	31
Дети подземелья	35
«Растащили меня, но я счастлив...»	38
Сумерки просвещения	43
Империя чувств	47
Букериада	53
Конъюнктура	59
РУСОФОНИЯ (Синтаксические эссе)	
Неуместное	67
Детский мир	76
К вопросу об адресате одной пушкинской эпиграммы	81
Русофония	83
Дояры и доярки	95
ТРИ СТАКАНА ТЕРЦОВКИ	
Выдуманный писатель (О Венедикте Ерофееве)	103
Нормальный поэт (Об Иосифе Бродском)	112
Смердяков русской поэзии (О Николае Рубцове)	123
PERSONALIA	
Новиков Николай Иванович	133
Пастернак Борис Леонидович	136
Шкловский Виктор Борисович	144
Маяковский Владимир Владимирович и	
Высоцкий Владимир Семенович	149
Зощенко Михаил Михайлович	161
Каверин Вениамин Александрович	168

Рыбаков Анатолий Наумович	172
Солженицын Александр Исаевич	175
Лигачев Егор Кузьмич	179
Окуджава Булат Шалвович	183
Богомолов Владимир Осипович	195
Аксенов Василий Павлович	201
Жванецкий Михаил Михайлович	205
Айги Геннадий Николаевич	210
Соснора Виктор Александрович	215
Битов Андрей Георгиевич	226
Мориц Юнна Петровна	232
Токарева Виктория Самойловна	242
Попов Валерий Георгиевич	244
Парин Алексей Васильевич	248
Кувалдин Юрий Александрович	252
Мелихов Александр Мотелевич	256
Ерофеев Виктор Владимирович	260
Веллер Михаил Иосифович	263
Еременко Александр Викторович	266
Сорокин Владимир Георгиевич	272
Нарбикова Валерия Спартаковна	279
Быков Дмитрий Львович	283
В критическом лесу, или Новые прочтения старой сказки.	
Пародии на коллег	287

СТРАТЕГИЯ

Урезанная радуга. О судьбах новаторства в нашей культуре	299
Авант-афоризмы	330
Освобождение классики	331
Промежуточный финиш. Литературные журналы на сломе времен	350
«Горе от ума у нас уже имеется». Письмо Юрию Тынянову	366
Заскок	
I. Четыре возраста русского модернизма	379
II. Русская литература в 2017 году	393
АВТОБИБЛИОГРАФИЯ	403

Новиков Владимир Иванович

ЗАСКОК

Эссе, пародии, размышления критика

Редактор **Юрий Кувалдин**

Художник **Галина Ваншенкина**

Художественный редактор **Александр Трифонов**

ЛР № 061544 от 18.08.92.

Сдано в набор 15.01.96. Подписано в печать 15.12.96.
Формат 84×108¹/₃₂. Бумага офсетная. Гарнитура «Бал-
тика». Печать офсетная. Усл. п. л. 21,84. Уч.-изд. л. 22,3.
Тираж 1000 экз. Заказ № 6442.

Издательство «Книжный сад».

119619, Москва, Боровский пр., 6—36.

Книжная фабрика № 1 Госкомпечати России.

144003, г. Электросталь Московской обл.,

ул. Тевосяна, 25.

ПОПРАВКИ К КНИГЕ Вл. НОВИКОВА «ЗАСКОК»

Страница	строка	напечатано	следует читать
2	2 сверху	эстетики	эстетика
10	4 снизу	melanchou	melancholy
28	19 снизу	меньшевика.	меньшевика
64	14 сверху	десятки	девятки
73	9 сверху	Вспомни	Вспомним
91	7 снизу	телефильны	телефильмы
98	1 сверху	рубль	рублей
113	16 снизу	ad gem-to	ad gem-to
123	13 сверху	Смердяков русской поэзии	«Когда поэзия вторична...»
125	13 сверху	калинчам	каланчам
126	12 снизу	рядов!	рядов!)
127	14 сверху	прямолинейно	прямолинейной
130	1 снизу	перцовки	терцовки
145	3 сверху	понятное	понятое
159	13 сверху	соответственно	соответственно
160	8 снизу	желтого	белого
161	9 сверху	светского	советского
163	19 снизу	и том	о том
191	16 сверху	арбат	Арбат
195	12 снизу	сремление	стремление
197	14 снизу	пятьдесят	пятьдесят
207	19 сверху	четко	чутко
212	12 снизу	Пятнпца	Пятница
270	после 13 сверху (пропущено)		Вот уже еле слышно сказал комиссар:
285	13 снизу	булаву	булавку
290	15-16 снизу	НАПРИМЕР, ВЕСЬ	Например, весь
318	14 сверху	Трагизм	Трагизма
336	13 снизу	насколько	насколько
341	19 сверху	Сергеевич	Сергеич
374	9 снизу	амбивалетный	амбивалентный
388	11 сверху	Владимиров	Владимов
405	22 сверху	Т.Т.	Т. I
405	22 сверху	1922	1992
411	2 снизу	Заточника и	Заточника до