

Анна Журавлева  
Всеволод Некрасов



# ПАКЕТ

Москва 1996

**Анна Журавлева  
Всеволод Некрасов**

**ПАКЕТ**

**Москва 1996**

Авторы глубоко благодарны своим молодым друзьям, без которых не было бы этой книги.

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Пояснительные слова к любому изданию - вещь привычная и вполне законная. В данном случае вступление одновременно излишне и необходимо. Избыточно потому, что читатель сразу обнаруживает себя в плотной среде комментариев, пояснений, уточнений к текстам, которые вне этой постоянно создаваемой среды уже как бы не существуют. И, может быть, именно потому, к ярусам, пластам текстов, вросших друг в друга, не лишним окажется краткий путеводитель, в помощь читателю прояснение внешних и внутренних структур книги.

В основе три "больших" блока. Сначала литературоведческие статьи Анны Ивановны Журавлевой, профессора МГУ публиковавшиеся ранее в сборниках, известных в кругу специалистов-филологов, но до сих пор не вышедшие самостоятельным изданием, - работы о Пушкине и Островском, Островском и Салтыкове-Щедрине, Тютчеве, о проблемах пушкинского канона и литературном герое, о "литературоцентризме" "срывах" в учительство, злополучиях и заблуждениях литературы, ключевых для русского культурного сознания XIX века. Затем - статьи о театре и литературе, написанные совместно А.И.Журавлевой и В.Н.Некрасовым, поэтом и критиком. И, наконец, раздел третий, требующий подробного комментария, - статьи об искусстве, письма, стихи В.Н.Некрасова.

Такой подбор материала продиктован несколькими причинами. Во-первых, тридцатилетнее соавторство "в разной мере и форме" когда нарабатывается общий опыт, отношение, общие мысли, а уже "других, кажется, почти не бывает" Отсюда общность концепций, "рабочих" установок, принципов и исследовательской позиции: живой факт искусства, непосредственная практика художника самый главный аргумент, отправная точка и мера любого суждения, литературоведческого, критического анализа. Конечно, читатель, в равной степени подготовленный или неискушенный, заглянув в книгу, отметит ее широкий хронологический и тематический диапазон, разнообразие персоналий, персонажей, жанров. От Аполлона Григорьева до Гройса, от поэтов 1820-60-х годов до Блока, Ахматовой, Гумилева, Хармса, Маяковского, Мандельштама, Бродского, Кушнера, Окуджавы к поэтическим школам и художественным течениям 1950-1990-х.

Здесь скрупулезный филологический анализ, точное досье и научно-монографический портрет уравниваются и интонационно корректируют жесткую полемику, резкий диалог с оппонентами, открытую дискуссию. Живые свидетельства, самое непосредственное участие и причастность событиям, может быть, внутренне приближают все, собранное в книге, к форме "репортажа" (А.И.Журавлева, В.Н.Некрасов. Григорьев и русская литература), описанию схватки идей в культуре XIX-XX веков, напрямую адресованному сегодняшнему читателю, за одно только последнее десяти-

летие пережившему сразу несколько социальных катастроф, слом ценностных критериев. Осмысление законов историко-литературного процесса прошлого словно бы подготавливает к разговору о самых острых вопросах современного искусства как искусства системы и вне системы - об абстракционизме, "андеграунде", концептуализме, о "новой-старой" реальности в искусстве, о "победивших и выигравших" по старым правилам у "новой власти" и способах противостояния им и ей. "Как сказать, чтобы не соврать" твердая авторская позиция, действующее правило и самопроверка, в новых условиях еще более актуальная для теоретика и практика профессионала.

Чем оправдана "пестрота", многомерность текстов? Есть ли логика целостности, организующий стержень?

Вспоминается Мандельштам. "Все кругом подается, все рыхло, мягко и податливо. Но мы хотим жить исторически, в нас заложена потребность найти твердый орешек кремля, акрополя, все равно как бы ни называлось это ядро..."

Поиск и обретение такой органической "клетки", первоэлемента, естественной и универсальной основы, основания в поэзии, литературе, в искусстве и жизни - серьезнейшая внутренняя тема книги. "У нас нет Акрополя. Наша культура до сих пор блуждает и не находит своих стран. Зато каждое слово словаря Даля есть орешек акрополя...". Это Мандельштам. "Есть в речи такое ... абсолютно твердое ядрышко, которое... стоит на том же месте и так же все держит бесспорным фактом. ...окончательная точность, собранность, ... полнейшее совпадение речи читателя и автора ..." - это Всеволод Некрасов о Хармсе-лирике.

В точке пересечения слова, живого опыта речи, невыдуманного речевого факта и верной интонации, которая "дышит там, где хочет", и есть "место встречи", концентрический сгусток, свидетельство подлинности и качества в искусстве, общее для живописи, кино, театра, поэзии, лирики, и глубже - классики, национальной культуры, нераздельно связанной с пониманием культуры "повседневного", питающей нашу речь; повседневности, которая и есть "наш Общий Опыт" сплавивший и "сакральность, и рутину, и смех, и лафос" (В.Н.Некрасов. "Симпозиум"). Последовательное выявление этого ядра, этой сути, константы, напоминание читателю о ней - неизменный результат каждого авторского жеста, каждого суждения.

Такая программа, выбор, абсолютно четкая позиция и стилистический метод предполагают соответствующий способ письма: повтор, возвращение, уточнение деталей, приращение нового смыслового отрезка на каждом следующем витке, и снова повтор, как повторительная рифмовка в некрасовской поэзии, - словно бы втягивают читателя в проблемы, в сам процесс обсуждения. Визуальность как принцип, как выраженная пространственность речи, графически сохраняется в книге внутри отдельного текста и в стиховых вкраплениях. Текст "ветвится, вспучивается под нагрузкой, вы-

брасывает побег... В ход идут сноски, скобки... возникает идея преодолеть косную временную последовательность, принудительность порядка в ряде - идея одновременности текста ("сказать все сразу") и множественности, плюралистичности... " (В.Н.Некрасов. "Объяснительная записка").

И все-таки, не просто поэзия - лирика - корневая категория живой эстетической системы, исследовательской практики А.И.Журавлевой и В.Н.Некрасова ("чем ты ближе к себе, тем ты ближе к другому, ... ко всем, к кому можно"), - лирика - тот кирпичик, с которого начинается пронзительное опереживание целостного образа мира, речевого совпадения автора и читателя - здесь и сейчас в точной интонации в момент перводвижения, только оформляющейся в речь. Лирика - исток поэзии. Поэтому органика живой речи, естественность простых сочетаний, "строчек и обрывочков" пары двустийшии могут обладать смысловой энергией и эмоциональной выразительностью, потому что в них видно наглядно, как слово рождается не из инерции стихового потока, а из молчания, паузы, того, что за речью (об этом - А.И.Журавлева).

Стихотворение Тютчева "Silentium!" (К проблеме "Тютчев и Пушкин"). Русский стих и русскую речь по-настоящему соединил только Пушкин. И дальше практически на целый век поэзия попала под власть мерного стихосложения, застывшей литературной традиции, пушкинского канона. О нем писали Эйхенбаум и Тынянов. Пиком и вспышкой болезни оказался "серебряный век", когда "русские символисты ... запечатали все слова, все образы, предназначив их исключительно для литургического употребления.

Получилось крайне неудобно - ни пройти, ни встать, ни сесть. На столе нельзя обедать, потому что это не просто стол. Нельзя зажечь огня, потому что это может значить такое, что сам потом не рад будешь. Человек больше не хозяин у себя дома... Вся утварь взбунтовалась. Метла просится на шабаш, печной горшок не хочет больше варить, а требует себе абсолютного значения... Хозяина выгнали из дому, и он больше не смеет в него войти... Вот куда приводит профессиональный символизм. Восприятие деморализовано. Ничего настоящего, подлинного. Страшный "контрданс" соответствий, кивающих друг на друга. Вечное подмигивание. Ни одного ясного слова, только намеки, недоговаривания...Никто не хочет быть самим собой." (О.Э.Мандельштам. О природе слова).

Поэзия долго "выздоровливала" речью, отбирала, проверяла слух и чутье. Такой диагноз ставит Всеволод Некрасов. Лирика - почва искусства, русского в особенности, почва, позволяющая найти и выявить точку подлинности в работе с любым материалом - в языке, на экране, сцене, в картине, различить фальшь, фантом, претенциозность. Лирика, предполагающая отбор и выбор, потому и стала тем сжатым участком, на котором советское искусство со второй половины 1950-х, понемногу отходя от шока, создало себя как самостоятельную реальность, как право на сопротивление, свободное исследование.

Читателю предстоит совершить свой "крутой маршрут" по книге, с книгой - проследить эту "органику деформации" в диссидентстве, инакомыслии, поиски другого языка за пределами скомпрометированной идеологии и системы. В зазоре между уничтожаемостью и разрешенностью первым "искусство подало человеческий голос, когда голоса этого больше нигде не было слышно... приходилось,... проталкивая и протирая окошки в целостный живой мир (вспомним: "настоящий дом речи, дом стихов внутри нас: там они живут, они знают как"),... наживать и нарабатывать свою точку жизни. Плацдарм, площадочка, или та же точка. Не так размах, как собранность - для выживания... Выживание не бывает претензией. Это просто необходимость... нормальной живой жизни в недеформированном виде... У нас такой уравновешивающий разные возможности контекст приходилось создавать самому - это ощущение среды и нормы, общая интонация, может быть, и есть самое ценное" (В.Н.Некрасов. "Письма в Германию"; о том же "Перед паузой", "Абстракционизм" А.И.Журавлева, В.Н.Некрасов "Чехов не Чехов" и др.). Художники стояли на своем и приглашали к себе на просмотры картин, выставки, обсуждения. Так возникало "Лианозово" один из первых ростков правозащиты.

"Сюжет прорыва", становление нашей второй, "неофициальной" культуры, противостояние организованному кордону, входу в искусство по спецпропускам, на глазах читателя обернулись в последние годы буквальным совпадением, повторением приемов, благополучным срастанием наших двух "культур" - в одну - официальную. Характерны приводимые эпизоды внезапного "выпадения" художников - Булатова, Васильева, театральной группы Киселева, к примеру, поэтов - Холина, Сапгира, Владимира Друка, Эрля - и их "возвращения", подключения, но к обоям "своих". Таков сегодняшний, драматический итог книги о тех, кого нет в культуре, не по случайности, чьей-то ошибке, а по законам и рассчитанным действиям, сопоставляемым достаточно ясно. О них и речь.

Книга составлялась долго. И не только потому, что реальный срок работы велик. Ее "возраст" - это и университетский почти тридцатипятилетний "стаж" одного из авторов, преподавателя и ученого; срок "пребывания" в искусстве другого. (А для пишущей эти строки - начало МГУ, филфак, Лермонтовский семинар А.И.Журавлевой, затем - семинар по русской драме и театру. 1978 год, и далее навсегда).

"Был в Лианозово, на Чистых Прудах, в Долгопрудной и на "Коллективных Действиях" Замешан в артефактах, апгарте, "Сит-таксисе" "МАНИ", "А-Я" и практикой и статьями," - скажет о себе В.Н.Некрасов. Перечень легко продолжить. Но, может быть, одним из эскизов, устной пробой книги, следует считать (после выставки в Новосибирске в 1990 г.) две Лианозовские программы в Литмузее 1991-1992 гг., экспозиции - свыше тридцати художников 1950-1990-х, в основном собранных В.Н.Некрасовым, первая в стране персональная выставка О.Рабина, и вы-

ступления наиболее близких поэтов, вечера памяти Е.Л.Кропивницкого, М.Соковнина, Я.Сатуновского, А.Величанского. Программы, нарушая небытие имен, стихов, - прорастали в эту книгу...

И последнее. "... Не замечали, как упорно не печатаемый текст проявляет встречное упорство? Стоит на своем и стоит... И чем дольше, тем больше".(В.Н.Некрасов. О польской поэзии).

Е Л Е Н А П Е Н С К А Я  
2 3 М А Я 1 9 9 6 Г О Д А



# I

## А.Журавлева

### СТИХОТВОРЕНИЕ ТЮТЧЕВА "SILENTIUM!"

(К проблеме "Тютчев и Пушкин")<sup>1</sup>

Неучастие Тютчева в литературной жизни, его последовательное, до самой смерти продолжавшееся стремление быть как бы "не писателем" "не литератором" давно не дает покоя всем, кто размышляет о движении русской литературы в XIX веке. И все объяснения – психологические, бытовые, не говоря уже о мистических, – оставляют чувство неудовлетворенности и загадку творческого поведения Тютчева не разрешают. Складывается уверенность, что это не отношение к современникам, к людям, к романтически интерпретированной "толпе", к социальному аспекту проблемы (быть профессиональным литератором или человеком, материально от музыки не зависящим), а отношение именно к самой литературе как виду человеческой деятельности, к ее положению в обществе как к общественной проблеме.

С другой стороны, если вдуматься – так ли уникален Тютчев в этом простом отношении к писательству?

В конце 40-х годов русское общество становится свидетелем трагического конфликта Гоголя с литературой. Великий художник стремится стать Учителем, Пророком, отбросив свое творчество и отрекшись от лучших своих созданий. Пройдет несколько десятилетий, и Лев Толстой провозгласит необходимость отказаться от художественного творчества и объявит литературу ложью, чуть ли не барской прихотью. Это случай крайний, декларации и поступки экстремистские. Но и у других русских писателей нет, да и мелькнет эта же неудовлетворенность.<sup>2</sup>

Интересно рассмотреть позицию Тютчева именно в ряду писательских бунтов против литературы, которые время от времени у нас происходили. Только для Тютчева это не взрыв, не внезапный и резкий конфликт, а ста-

---

<sup>1</sup> См. Г.Красухин. Великий спор (Пушкин и Тютчев). "Вопросы литературы", 1972, N 11. Здесь сделана плодотворная попытка вернуть спор, начатый Ю.Н.Тыняновым, из сферы биографических догадок к сопоставительному анализу поэтических систем Пушкина и Тютчева. Автор статьи справедливо пишет о "невольном, непрямом, но очевиднейшем" споре Тютчева с Пушкиным. Но вряд ли можно согласиться с утверждением Г.Красухина, что "Silentium!" Тютчева – "прямое следствие его примирения с духовно растленной современностью" с другой стороны, позиция Пушкина выглядит в статье, пожалуй, несколько модернизировано-бескомпромиссной.

<sup>2</sup> См. А.И. Журавлева. Островский и Пушкин. В сб. "Проблемы пушкиноведения" Л., 1975.

бильное состояние, устойчивое убеждение. В этом отношении огромную важность представляет стихотворение "Silentium!" При своем появлении в пушкинском "Современнике" оно осталось без отклика, прошло незамеченным. Нередко "Silentium!" рассматривают как одно из звеньев в общеромантической теме "невыразимого", неподвластного человеческой речи и, следовательно, рациональному познанию. Но так ли это? Или, точнее говоря, исчерпывается ли содержание тютчевской декларации этой мыслью? Как ни универсальны эти стихи для всего тютчевского творчества, вневременными они кажутся лишь на первый взгляд. На самом же деле они в высшей степени актуальны и современны именно моменту своего появления, едва ли не имеют значения прямой литературной полемики, точнее – полемики с литературой и прежде всего с наиболее ярким выражением всевластия литературы – с Пушкиным и так называемым пушкинским канонам. Следует оговориться: речь не идет о литературном споре в точном смысле слова, не о том, что спор с Пушкиным был сознательной, рационалистически сформулированной целью Тютчева. Речь идет о художественной полемичности его творчества – и стихотворения "Silentium!" в данном случае – о диалоге с господствующей поэтической системой своего времени. Поэтому в определенном смысле Тютчев действительно весь в пушкинской традиции: Пушкин не превратился для него в замкнутую и завершенную, "закрывающую" для полемики классику. В этом смысле Некрасов, как известно, в русской поэзии – первый вне пушкинского канона.

Понятие пушкинского канона, довольно широко распространенное в литературоведении (так, им широко пользуются Ю.Н. Тынянов и Б.М. Эйхенбаум), может показаться слишком общим и бесформенным, но оно очень точно выражает именно восприятие пушкинской поэзии современниками и наследниками, оно передает ощущение одновременно и условности, и бесконечной свободы, и определенной ограниченности, и абсолютности созданного Пушкиным. Единичность, неповторимость пушкинского стиха и наличие бесконечного множества других возможностей, других путей и вынуждены были доказывать на деле те, кто писал одновременно с Пушкиным или после него, не желая быть эпигоном.

Тютчев выступает на фоне уже сложившейся "пушкинской традиции" и находит в литературе самостоятельный путь, во многом противоположный пушкинскому. В этом смысле "Silentium!" – стихи программные, свидетельствующие о коренной поэтической самобытности Тютчева. Вся последующая поэзия Тютчева его стихотворение "поддержала" углубила его содержание, наполнила смыслом, подтвердила его принципиальность для поэта. В конце концов, "Silentium!" превращается в символ тютчевской лирики, делается своеобразной эмблемой всей его поэзии. В нем действительно впервые так сконцентрировались основные особенности поэзии Тютчева: и ее несомненная масштабность, значительность, и ее известная замкнутость, то свойство, которое делало Тютчева хоть и великим поэтом,

но явно не для всякого близким и даже приемлемым. Неизменный максимализм, рационалистическая драматизация (при неизменном подчеркивании иррациональной природы космической, вселенской драмы, хаоса), абсолютно статичная постановка проблемы, взятой в какой-то наиболее конфликтной точке и на ней остановленной, запечатленной. То, что иногда называют метафизикой в стихах. Сила метафизичности, всепоглощающей философичности тютчевской лирики усугубляется тем, что это поэзия без человека. Точнее говоря, человек здесь категория тоже философская, всеобщая: человек как сознание, противостоящее природе, второй полюс вселенской драмы – Космос и Человек. Но человеческое Я, конкретно-личностное начало здесь отсутствует, что особенно очевидным должно было выглядеть на фоне свежих завоеваний пушкинской лирики, которые и состояли в конечном счете в невиданно естественном, непосредственном и подробном раскрытии личности, в разработке живой человеческой интонации, условном уподоблении стиха устной, обыденной речи. А тут – стих, лишенный непосредственности, внутреннего жеста, мимики – всего, что обозначает личностное, свое, индивидуально неповторимое отношение к изображаемому.<sup>3</sup> Это видимое отсутствие поэтических средств само по себе было сильнейшим поэтическим средством, тем более значимым, что в отличие от поэзии старой, скажем, Ломоносова, это было не просто отсутствие каких-то красок, интонаций, а осознанный отказ от них, уже известных и предполагавшихся прекрасно знакомыми читателю. В "Silentium!" черты эти нашли едва ли не самое законченное, полное, классическое выражение. Действительно, что может быть более крайним, радикальным, экстремистским для стихотворения, чем тезис отрицания речи? Возможно ли отстоять такую позицию, как произнесение тирады в защиту молчания, оставаясь в пределах личностной лирики, т.е. провозглашая эту мысль непосредственно от своего имени? Трудно себе это представить. Требуются иные, "непушкинские" средства и иное в сущности отношение к поэзии, иная концепция поэтического голоса. Умозрение должно переплестись и слиться с ощущением, так как одного умозрения недостаточно для поэзии, а непосредственное, личное переживание для такой ситуации не подходит.

Хотя стихотворение "Silentium!" на первый взгляд замечательно именно радикальностью поставленной проблемы, думается, суть дела не

---

<sup>3</sup> Нередко говорят о психологизме Тютчева. Очень существенное уточнение этой категории применительно к тютчевской лирике сделано Е.А. Майминым: "Психологизм Тютчева чаще всего имеет обобщенный характер и отталкивается от частного. Тютчев говорит, как правило, не о психологии конкретного человека и конкретного случая, а о возможной психологии всякой человеческой души. Это особенный, не пушкинский путь психологизма в русской поэзии, но у него тоже оказались свои перспективы..." (Е.А. Маймин. Поэты-любомудры и философское направление в русской поэзии 20—30-х годов XIX века. Автореф. докт. дис. Л., 1971, стр. 28).

столько в радикальности самой по себе, сколько в выходе из провозглашенного противоречия, который Тютчев находит. Ситуация, взятая с стихотворения, такова, что тезис доводится до крайности, самоотрицается, самоуничтожается. Тема – само отрицание, молчание. В то же время прямое воплощение этого тезиса, т.е. молчание, было бы абсурдом. Парадоксальная противоречивость задачи: произнести слово о молчании, слово, выражающее, даже изображающее молчание. И вот новизна тютчевского стихотворения в том и состояла, что он нашел такие средства поэтической речи, которые как бы сами по себе выражали отрицание речи, обратившись к поэтике прошлого, к архаике.<sup>4</sup>

Заманчивым кажется вывести "Silentium!" – и, может быть, не только это тютчевское стихотворение – из знаменитого ломоносовского двустишия "Открылась бездна звезд полна://Звездам числа нет, бездне дна" Действительно, если и для нас стихи эти выглядят удивительным до загадочности фактом истории русской поэтической речи, то каким сильнейшим поэтическим впечатлением, преданием должны были быть они для людей тютчевской эпохи! В свою очередь, сколь многим стих Пушкина и, скажем, Жуковского обязан Державину, можно почувствовать, если попытаться ощутить первозданное звучание строк: "... в сердечной простоте беседовать о Боге, //И истину царям с улыбкой говорить" Тут едва ли не впервые с такой полной раскрыты речевые возможности ямба, развернутого в четверостишие.

О заглавии, о самом слове "Silentium!" и его художественном смысле у Тютчева очень интересно пишет Я.О. Зунделович: "Есть нечто от позднеантичного или средневеково-трактатного в самом использовании для стихотворения заголовка "Silentium!"; но учено-латинское сразу же теряет свою мудрственную окостенелость, будучи едва ли не "взорвано" восклицательным знаком и сразу же переходя и "взрываясь" в первых словах стихотворения: "Молчи, скрывайся и тай..."<sup>5</sup> В этой работе обстоятельно прослежена своеобразная "повелительность" Тютчева. Что касается слова "Silentium!" с восклицательной интонацией, то невольно напрашивается мысль: нет ли здесь кроме "средневеково-трактатного" еще и какой-то аналогии с вечным школьным даже не "учительным", а "учительским" восклицанием – "Тишина!" Во всяком случае, общепризнанный дидактизм поэтического стиля Тютчева в этом стихотворении предстает с предельной очевидностью, начиная с заголовка и кончая удивительным скоплением повелительных форм на столь малом стихотворном пространстве.

Слова "Молчи, скрывайся и тай – Любишься – Питайся – Умей – Внимай" и особенно категорическое "– и молчи!" в конце каждого шестистишия составляют как бы каркас стихотворения. Рефрен "и молчи!" – са-

---

<sup>4</sup> Связь лирики Тютчева с поэзией XVIII века глубоко освещена Ю.Н. Тыняновым в статье "Вопрос о Тютчеве" (в кн.: "Архаисты и новаторы". Л., 1929).

<sup>5</sup> Я.О. Зунделович. Этюды о лирике Тютчева. Самарканд, 1971, стр. 75.

мый важный архитектурный элемент стихотворения, единственное, что определяет его строфическую организацию. Именно это повторяющееся заклинание придает стихотворению вид излюбленной Тютчевым трехчастной формы. На самом деле в данном случае это скорее чисто графическое решение, чем конструктивное: обычно скрепляющая строфу перекрестная или кольцевая рифмовка отсутствует. С точки зрения стиха "Silentium!" – не три шестистишия, а девять двустиший. Далее мы увидим, что это так не только формально, но и содержательно.

Форма двустишия налагает особую ответственность на рифму, делает ее заметной, очевидной. Поэтому в двустишии рифма "тебя – себя" кажется демонстративно, нарочито примитивной. В "Silentium!" вообще особенно четко развернулось отмеченное исследователями "архаистическое новаторство" Тютчева.

Остановимся на некоторых чертах этого стиха, резко отличающих его от "пушкинского канона" и даже от более ранних стихов самого Тютчева (во всяком случае, нигде раньше эти свойства не были так сгущены, собраны вместе, так резко заявлены).

Первое, что обращает на себя внимание – метрические переходы ямба в амфибрахий ("Встают и заходят оне/Безмолвно, как звезды в ночи" – "Дневные разгонят лучи"). Стоит заметить, что Тютчев подготавливает этот переход очень основательно, вводя пиррихий в предшествующие амфибрахийским стихам строки, что делает и ямб более плавно звучащим. Тем не менее современниками это ощущалось все же как результат дилетантизма и, как известно, в прижизненных изданиях ровный размер был восстановлен. Подчеркнутая "своевольность" ритмического перехода имитирует затрудненность речи, уста словно с трудом размыкаются всякий раз заново. Это выражает все то же сомнение в господствующем поэтическом каноне, отрицание "профессиональной выучки" налаженной стиховой системы потока речи с неизбежной присущей ему инерцией. Каждое высказывание-двустишие словно бы первоизданно, оно – проблема, которая заново ставится и решается, возникая из самой глубины хаоса.

Второе заметное отличие тютчевского стихотворения – исключительно мужские ямбические окончания и парная рифмовка. Это тесно связано со всей структурой или как бы демонстративной бесструктурностью тютчевского стиха, призванной выразить хаос. Такая организация стиха (двустишная) словно намеренно архаична, возвращает его к простейшим формам, фольклорным например.

Четверостишия и перекрестная рифмовка, бывшие завоеванием Ломоносова и его современников, постепенно делают эти 32 – 34 слога ямбического четверостишия важным м о д у л е м, единицей поэтической речи. Все фразовые, интонационные, семантические и иные возможности русской речи по отношению к этим 34 слогам ямбического четверостишия как раз и выявлены Пушкиным с небывалой до него полнотой, и в этом-то собствен-

но и состоит "пушкинский канон" прежде всего ямбический канон. Возможности этих 34 слогов оказались грандиозными. Именно 34 слога, поскольку при перекрестной рифмовке четверостишие не может закончиться раньше последней строки, как ни разбивай его на фразы, и смысл, и интонация в конечном счете не могут не считаться с этим модулем. Ямбическое четверостишие – довольно просторное, и эти 34 слога не могут не влиять во многом на самый характер речи, определенную длину и "закругленность" фразы, фразы-строфы. Онегинская строфа – не что иное, как демонстрация работы с этим 34-сложным ямбическим четверостишием, демонстрация возможностей его развития и варьирования. При этом за основу берется именно такое 34-сложное четверостишие с чередованием женских и мужских рифм, начиная с женской. (Обозначим этот тип строфы "ж м ж м".) Оно стоит в начале каждой строфы, знаменует ее, задает тон. Затем структура разворачивается, раскрывается. Такие же строчки, такого же размера с мужской и женской рифмой соединяются в определенных сочетаниях, и, когда оказываются испробованными все возможности таких сочетаний, структура замыкается, образуя, так сказать, расширенный, развитый модуль того же образца, четкую сверхстрофу четырехстопного ямба типа "ж м ж м". И хотя онегинская строфа заканчивается характерным резюмирующим, часто афористически звучащим двустишием с парной мужской рифмовкой ("Отец понять его не мог//И земли отдавал в залог"), все же это не самостоятельное двустишие, а некий вывод, следствие всей строфы в целом. А основная единица стиха у Пушкина – все-таки именно ямбическое четверостишие. Двустиями Пушкин в общем не писал и не мыслил. Двустия – совсем другая площадь, другой модуль, другой характер фразы, интонации, настроения. Пространство четверостишия дало возможность приблизиться к естественной и плавной разговорной речи. Это и было пушкинское завоевание, его канон, русская речь "обжила" такое четверостишие. Можно сказать, что пафос этого пушкинского завоевания – противоположная тютчевской мысль о возможности все выразить стихом.

А двустишие и не стремится походить на разговорную речь. Оно сжато, тяготеет к афоризму и заведомо условно, конечно, как условен афоризм. Особенно такое законченное, веское двустишие с мужскими рифмами, как у Тютчева в "Silentium!" Ритмически это как бы ямб в чистом виде. Ямб без компромиссов, без наращений. Стихотворение, сплошь состоящее из таких 16-сложных двустий (м м, м м), может казаться менее похожим на стихотворение из четверостиший "ж м ж м" в канонические 34 слога, чем иной раз непохожи между собой разностопные и разносложные размеры. Во всяком случае, на фоне пушкинского канона, господства 34-сложного модуля, тютчевские стихи должны были выделяться необычно четко и значимо. Ведь чем подробнее разработан, чем прочнее устоялся канон, тем ощути-

мей и значимей всякое отклонение от него, даже небольшое.<sup>6</sup> Так что, хотя переходы ямба в амфибрахий и были, как известно, исправлены редакторами прижизненный изданий Тютчева на все тот же четырехстопный ямб, сам тютчевский четырехстопный ямб в пушкинские времена на фоне привычных форм пушкинского четырехстопного же ямба должен был звучать крайне "антипушкинским", отличаться от стиха "пушкинского канона" не менее, наверное, резко, чем на наш слух пушкинский ямб отличается от ямба Маяковского.

Афоризм "Мысль изреченная есть ложь" – самое сильное, так сказать ударное с л о в о во всем стихотворении. По характеру поэтического воздействия оно стоит все в том же ряду повелительных форм, оно настойчиво и намеренно дидактично. Однако такое жесткое, по сути дела, нигилистическое звучание этой строки (уже словно и не апология молчания, а апология какого-то "ничто"), а через нее и всего произведения, на самом деле стихотворения не исчерпывает. Поэтическая мысль развертывается в присутствии и под угрозой этого сурового афоризма, но именно развертывается.

"Мысль изреченная есть ложь" – это один смысловой полюс "Silentium!". Но этой лжи изреченности противостоит истина, богатство, полнота мысли, бережно взращенной "в душевной глубине". И глубина эта оказывается в тютчевском стихотворении поистине грандиозной, неизмеримой и даже бесконечной. Через все стихотворение проходит метафора – в н у т р е н н и й, д у х о в н ы й м и р (во всей нестертой первозданности этого образа). Душа уподоблена миру, вселенной. Там, внутри свое небо и свои звезды, которые "встают и заходят". При описании этой духовной вселенной Тютчев пользуется теми же красками и образами, которые столь характерны для его философских стихов о природе, о мире "внешнем": противостояние дня и ночи, мрака и света, звездный небосвод и особенно любимые переходные мгновения – восход, утро, вечер. Но в "Silentium!" все эти образы не столько присутствуют в тексте, сколько просвечивают в его "глубине". За скупой отобранным единственным словом тянется длинная цепь ассоциаций, вырастающих из контекста всей тютчевской лирики и современной стихотворению, и более поздней. Уже был "Летний вечер" "Видение" "Бессонница", "Еще шумел весенний день", "Как океан объемлет шар земной" И еще откликнутся, отзовутся эти образы в "Последней любви", где, как и в "Silentium!", опять душа будет уподоблена миру, все-

---

<sup>6</sup> Пример—разница для самого Пушкина, внутри его творчества, двух форм того же 34-сложного ямба: с женской рифмой в первой строке или с мужской. Форма, начинающаяся строкой с женской рифмой, как бы основная, господствующая, более обычная, с такого четверостишия начинается онегинская строфа. Это создает определенный фон, на котором стихи такого же в точности размера, но начинающиеся строкой с мужской рифмой, ощущаются уже как что-то необычное, экзотическое, как сигнал специфичности сюжета ("Не пой, красавица, при мне" "Альфонс садится на коня", "В пустыне чахлой и скупой" и т. п.).

ленной, и снова явятся характерные тютчевские ритмические переходы. ("Полнеба охватила тень, // Лишь там, на западе, бродит сиянье, - // Помедли, помедли, вечерний день...").

Главная поэтическая сила "Silentium!" – образ сокровенной душевной жизни человека, блестяще уподобленный картинам природы. И стихи оказываются не столько о молчании, сколько об у м о л ч а н и и, когда есть о чем умалчивать.<sup>7</sup>

Как цепью повелительных наклонений достигается интонационное единство стихотворения, так этой замечательной метафорой, уподобившей душу вселенной, космосу, достигнуто образное "сверхединство" стихотворения. Почему "сверхединство"?

Выше уже говорилось о том, что единицей смысла в этом стихотворении оказывается не строфа, а двестишие, подчеркнуто замкнутое мужскими парными рифмами. Эти двестишия несут мысль о самостоятельной поэтической ценности фразы. Именно развитием этой мысли в большой мере и являются знаменитые переходы из ямба в амфибрахий. Идея их – демонстрация независимости поэзии, поэтического качества не только от строфики, т.е. системы строк, но и от ритма каждой отдельной строки, вообще от правильного ритма. Независимость поэзии от поэтической техники, самооценочность в конечном счете строки, одной фразы как свидетельства поэтического чувства и опять-таки как бы освобождение его, чувства, от законов словесного оформления – что и заявлено в теме стихотворения.

В "Silentium!" стих оказывается как-то максимально отрывист. Эти "толчки" стиха, сгустки речи, обозначающие, изображающие хаос, в общем плане стихотворения призваны отрицать речь через отрицание связности, последовательности, переплетений строфического узора, речевого потока. Но сами по себе эти отрывистые изречения, образы – отнюдь не фрагменты, наоборот, они подобны зерну, которое как раз противоположно фрагменту: оно – цельная клетка, космос в миниатюре, зародыш космоса. Вместо одной макроструктуры (пусть миниатюрной, тютчевской трехстрофной, но все же единой структуры, системы) налицо группа микроструктур, каждая из которых как-то реагирует на соседние, соотносится с ними. Но это вовсе не значит, что они, эти "зернышки" стремятся слиться, образовать единство "настоящего стихотворения". Взаимодействие между этими микроструктурами не приводит к объединению и не указывает на возможность такого результата. Тем выразительней и своеобразней выявляют они, доказывают существование некоей субстанции, которую лингвисты называют "речевым пространством" а нам следовало бы, вероятно, назвать пространством поэтической речи. Оно дает себя знать в промежутках, зияниях, столкновениях между этими замкнутыми тютчевскими двестишиями, которые про-

---

<sup>7</sup> Читая "Silentium!" невольно вспоминаешь кантовское "нравственный закон внутри нас, звезды над нами". Кажется, из этого сопоставления прямо вытекает троп "звезды внутри нас".



странство поэтической речи не маскируют, как маскирует, заслоняет его плотная сетка единой стихотворной словесной ткани.

В этом еще один, быть может, самый существенный, план тютчевского стихотворения, идея "надсловесной" поэзии, выраженной в "Silentium!" с парадоксальной заостренностью и не только в словесно-образной форме, но и в самой организации стиха. Разумеется, Тютчев не мог, воскликнув "молчание!" попросту предложить читателям "Современника" пробел вместо страницы печатного текста. Однако именно пробел, живое ощущаемое пространство – герой и первое художественное средство его стихотворения. Чем стуженнее, плотнее ядра-двустушия, чем более они замкнуты и разобщиены, тем явственней заявляет о себе это пространство молчания, порождающее их, как сильнее активизируется фон, когда четче контур и плотнее краска в живописи.

В наши дни проблема "пробела" очевидных пустот, проблема взаимоотношения пространства и материала давно осознана теоретиками и практиками искусства. В классических стихах Тютчева мы видим классически точный и мощный метод выявления, открытия этого пространства речи и одновременно неизреченного пространства молчания. Открытие это полемически направлено против экспансии поэтической речи, всевластия пушкинского канона. Однако диалектическая противоречивость литературного процесса состоит в том, что другим поэтом той эпохи, наиболее интенсивно работавшим с пространством, с пробелом, был сам Пушкин. В сущности именно эти проблемы изучают исследователи, занимающиеся многочисленными пушкинскими отточиями, пропусками, проблемами знаменитых пушкинских "отрывков".<sup>8</sup> В отличие от Тютчева, Пушкин действительно работает скорее с фрагментом, предпочитая выявлять пространство в "разрывах" стиховой ткани. Это живое ощущение реальности какой-то грандиозной подосновы, субстрата поэтической речи, присущее пушкинской поэзии, кажется не последним из признаков, по которым можно различить понятия "поэзия Пушкина" и "пушкинский канон"

---

<sup>8</sup> См. Ю.Н.Чумаков. Состав художественного текста "Евгения Онегина" В кн.: "Пушкин и его современники". Псков, 1970. В этой статье обстоятельно освещена история вопроса

## НЕКРАСОВ И ЛЕРМОНТОВ

### (сравнительный анализ ритмов и рифм)

Самые признанные, наиболее удачные произведения Некрасова тесно связаны с традицией, которую обычно, хотя едва ли исчерпывающе точно, называют народно-песенной. Однако в полном собрании сочинений Некрасова никак не меньше "фельетонного", чем "песенного" материала: "Газетная", "Песни о свободном слове", "Недавнее время", "Современники" и др. Разве в этих произведениях мы отчетливо не ощущаем именно "фельетонной" (примем этот условный термин) основы? А "Говорун" – фельетон в самом точном, прямом смысле слова? А такие шедевры Некрасова, как два цикла "О погоде", "Балет"? Наконец, в том же ряду, хотя и на пересечении с другими тенденциями, находятся знаменитые стихотворения "Размышления у парадного подъезда" "Железная дорога" Фельетонная стихия разлита едва ли не по всем другим произведениям поэта – в виде отдельных строчек, характерных интонаций, своеобразных, чисто некрасовских словоупотреблений. Она не менее, чем его справедливо прославленная песенность, придает своеобразие неповторимому некрасовскому голосу в русской поэзии. Интересно было бы поставить проблему освоения лермонтовского наследия Некрасовым именно в связи с фельетонной стороной его поэзии. Этот аспект представляется очень важным и наименее изученным.

Во второй статье о Пушкине Чернышевский писал: "У Жуковского было гораздо более разнообразия в размерах, нежели у Пушкина, амфибрахий встречается у него гораздо чаще; попадаетея и дактиль (мы говорим не о гекзаметрах, которые как бы ни были прекрасны, все-таки дурны), и анапест; Пушкин возвратился к исключительному господству ямба. А между тем кажется, что трехсложные стопы (дактиль, амфибрахий, анапест) и гораздо благозвучнее, и допускают большее разнообразие размеров и, наконец, гораздо естественнее в русском языке, нежели ямб и хорей". Свою мысль Чернышевский доказывает подсчетом в прозаическом не художественном тексте количества безударных слогов, приходящихся на один ударный. Далее он продолжает, имея в виду Некрасова: "Не можем не заметить, что у одного из современных поэтов – конечно, вовсе непреднамеренно – трехсложные стопы, очевидно, пользуются предпочтительною любовью перед ямбом и хореем.

Обычай русского стихосложения также очень стеснительны для русских рифм... Потому нам кажется, что и рифма в русском языке должна существовать с некоторыми особенными условиями, вытекающими из сущности языка. Один шаг к этому сделан уже поэтом, о котором говорили мы выше и который также любит дактилическую рифму, – это по крайней мере

разнообразит рифмы" (Н.Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., т.2. М., 1949, с. 471-472).

Не будем говорить о том, насколько справедливы эти суждения с точки зрения стиховедения. (Этот вопрос обсуждался в литературоведении: см. ст. В.В. Гиппиуса "Чернышевский-стихoved" в сб. Н.Г. Чернышевский. Саратов, 1926.) Для нас сейчас важнее другое: Чернышевский явно противопоставляет близкую ему демократическую поэзию Некрасова как поэзию, менее связанную условностями, поэзии пушкинской. Он видит это свойство именно в некрасовских трехсложниках. Существенна и оговорка о том, что Некрасов предпочитает трехсложные размеры двусложным "конечно, вовсе непреднамеренно" Это позволяет высказать догадку, что Чернышевский воспринимает поэзию Некрасова как более близкую к естественной форме речи – прозе.

У Некрасова немало стихотворений написано ямбом. Среди них такие, которые Чернышевский любил, ценил, считал выражением своих собственных душевных переживаний. Однако не их он вспоминает, когда хочет противопоставить поэта нового времени – Некрасова Пушкину как классику, как истории. Очевидно, некрасовские ямбы для Чернышевского – нечто более традиционное, такое, что не дает еще оснований говорить о новом слове в поэзии. Именно с трехсложниками связано у всех читателей – и у современников поэта, и у нас – представление об особой, неповторимой некрасовской интонации. Однако более пристальное изучение его поэзии обнаруживает в ней как бы сосуществование и параллельное развитие двух линий: эту "собственно некрасовскую" и ямбическую, более традиционную.

Итак, явно стремясь поставить Некрасова в ряд великих русских поэтов, Чернышевский предлагает такую схему: ритмически многообразный Жуковский, культивирующий трехсложники, – Пушкин, который возвращает (отметим это слово!) нашу поэзию к исключительному господству ямба, – Некрасов, своими трехсложниками приблизившийся к живой, обыденной речевой интонации. Похоже, что Чернышевского интересует не развитие стиховых форм в истории русской поэзии в собственном смысле слова, а как бы изменение поэтической интонации, авторского голоса, которое в ней происходит.

Остановимся на соотношении стиха Некрасова и Лермонтова. Речь пойдет о семантических пластах, о смысловых стихиях, связанных со стиховыми размерами, об определенных интонациях, об авторском голосе и авторской позиции. Хотя главной для нас будет проблема "Некрасов – Лермонтов", необходимо сказать несколько слов о пушкинской традиции, ибо без нее многое и в поэзии Лермонтова, и в поэзии Некрасова может быть понято искаженно: ведь не только для нас, но и для своих современников, для ближайших преемников в литературе поэзия Пушкина стала эталоном, неизбежной точкой отсчета при творческом самоопределении.

Чернышевский недаром говорит, что Пушкин в о з в р а т и л русскую поэзию к господству ямба. Ямб – преобладающий размер в поэзии ХУІІІ в. Несомненно, Жуковский потому и разрабатывает трехсложные размеры, что ямбами писали оды, и пятистопный ямб как бы вызывает в сознании представление о торжественной, витийственной поэзии. Трехсложные размеры Жуковского, как известно, тесно связаны с новыми романтическими жанрами, которые он прививает русской поэзии, и прежде всего с балладой.

Интонации торжественного ямба в начале ХІХ столетия продолжали жить в творчестве декабристов. Декабристы создали гражданскую ораторскую поэзию, которая своеобразно преломила традиции высокой лирики классицизма, глубоко преобразованные их романтической поэтикой.

Как известно, чисто количественно ямбы у Пушкина преобладают. Но дело не только в этом превосходстве.

Ямбом – речь идет о четырехстопном ямбе – написаны стихи, наиболее прямо выражающие личность Пушкина. Четырехстопный ямб как бы знаменует собой авторское начало, авторский голос, авторскую точку зрения в поэзии Пушкина, даже в тех случаях, когда о лирическом герое говорить не приходится.

"Пушкин – родоначальник новой русской литературы", "Пушкин – создатель русского литературного языка" – такими формулами переполнена наша научная литература. И сколько бы уточняющих оговорок ни вносило в них развитие филологии, в целом эти формулы остаются непоколебимыми, потому что это более чем научная концепция, это – национальное предание, это – непосредственное ощущение для любого человека русской культуры.

Итак, "пушкинский канон", пушкинский голос в русской поэзии – это прежде всего ямб. Но ведь существует и другая, "неямбическая" линия в его стихах. Каково ее место и смысл?

Пушкину, как мы знаем, было в высшей степени присуще чувство первооткрывателя, чувство художника, действующего не на пустом, конечно, но на свободном месте. Отсюда его стремление создать возможно более широкий – просто количественно, пространственно широкий и многообразный мир. Это мы и находим в неямбических стихах Пушкина, в его многочисленных стилизациях, имитациях, подлинных и мнимых переводах. Приблизительно можно сказать: ямб – это "Я" пушкинской поэзии, лирическое сознание и его среда (историческая, социальная, культурная, бытовая); "не ямб" – это окружающий мир, лежащий вне сферы жизни и действия этого "Я". "Не ямбы" – экзотика, ее пафос и поэзия ("На Испанию родную", "Три у Будрысы сына...", "Воевода", "Песни западных славян"). Это разделение, конечно, достаточно условное, не абсолютное. Но определенная тенденция тематического и соответствующего ему ритмического разграничения, если не противопоставления, в поэзии Пушкина существует. Предлагаемое разграничение выступает отчетливее и обретает смысл с определенной, можно сказать, историко-поэтической точки зрения: при попытке реконструиро-

вать преемственность русской поэзии от Пушкина через Лермонтова к Некрасову

Итак, ямб – серьезное повествование, интимное объяснение или непринужденный, часто с бытовыми чертами, разговор. "Не ямб" – во многом эксперимент (с точки зрения стиха), здесь Пушкин дает волю фантазии, артистизму, здесь он пробует стих. И речь в этих случаях, как правило, не прямо авторская, личная, но или повествовательная, или через посредство какой-то маски, личины. Может быть, прием такой маски или экзотической среды даже более надежный признак этой второй поэтической сферы Пушкина, чем только размер, взятый сам по себе.

Лермонтов вступает в литературу как наследник Пушкина, и именно потому вопрос о самоопределении, о поисках своего пути стоит для него очень остро. "Поэт совсем другой эпохи," – сказал о нем Белинский, сравнив его именно с Пушкиным. И так, контрастной Пушкину, хотя и немыслимой без него фигурой. Лермонтов вошел в русскую поэзию. Сложные отношения Лермонтова к Пушкину, отношения любви, наследования и одновременно полемики, художественного переосмысления многих пушкинских мотивов и поэтических образов, исторический смысл этого спора – все это достаточно освещено в лермонтоведении.

Но в самом стихе, в выработке собственной поэтической интонации, Лермонтов проходит путь ученичества и преодоления власти пушкинского канона. С одной стороны, он вырабатывает собственные ямбические интонации (новаторство Лермонтова в области стиха подробно и убедительно показано в работе И.Н.Розанова "Лермонтов в истории русского стиха" – Литературное наследство, тт.43-44, М., 1941), а с другой – в его поэзии по сравнению с пушкинской системой центр тяжести как бы перемещается с двусложных на трехсложные размеры. Трехсложники оказываются очень важными не по количеству стихов (у Лермонтова тоже больше ямбов – ведь это преобладающий размер его поэм, в том числе ученических), а по их "удельному весу", по концентрации в них "лермонтовского элемента"

В лирических стихотворениях Лермонтов часто применяет "одические" ямбы, которые встречаются и у Пушкина, но особенно характерны для гражданской лирики декабристов ("Смерть поэта", "Дума", "Поэт", "Не верь себе", "Как часто, пестрою толпою окружен...").

Разработанный русскими революционными романтиками поэтический канон "высокого" стихотворения на гражданскую тему едва ли не на протяжении ста лет оставался своеобразным эталоном, формой, в которой несколько поколений русских лириков стремились выразить свое *credo*. Через всю русскую поэзию тянется цепочка патетических стихотворений, как правило, имевших громкий отклик у современников. В этих стихотворениях выразились взгляды и чувства людей разных убеждений, разных эпох: разные события послужили причинами или поводами их возникновения. И все-таки стихи эти в чем-то удивительно похожи друг на друга, устойчивы в

своих общих очертаниях, подобны по своей интонации: "Гражданин" Рылеева, "Вольность" и "Деревня" Пушкина, "Дума" и "Поэт" Лермонтова, "Родина" и "Памяти Добролюбова" Некрасова, "Как дочь родную на закланье..." Тютчева, "Скифы" Блока.

Свои стихотворения такого рода Некрасов нередко возводил к Лермонтову, иногда прямо – с помощью подзаголовка, иногда косвенно – вводя скрытые цитаты или образные реминисценции. Почему же этот общий, канонический для всей русской поэзии тип ямбической "исповеди", ямбического "символа веры" Некрасов связывает именно с Лермонтовым? Думается, здесь проявилось особое и общее для многих революционных демократов отношение к Лермонтову как к своему прямому предшественнику в литературе. Свидетельств тому много, и они широко известны. Видимо, таким же было и отношение к Лермонтову Некрасова. Эта линия преемственности как непосредственного продолжения (разумеется, в новых исторических условиях) некоторых идейных и психологических мотивов лермонтовской лирики в поэзии Некрасова изучена наиболее полно, особенно В.В.Гиппиусом, считавшим, что "как поэт обнаженных противоречий, социально обоснованных в самых остро личных темах, Некрасов был наследником Лермонтова с его "пророческой речью", "горечью и злостью" и "холодом тайным" (В.В.Гиппиус. Некрасов в истории русской поэзии XIX в. – В кн.: Гиппиус В.В. От Пушкина до Блока. М.;Л., 1966, с. 247 См. также: Б.М.Эйхенбаум. О поэзии.Л.,1969; А.М.Гаркави. Некрасов и Лермонтов.– В сб.: Н.А.Некрасов. Научный бюллетень Ленинградского государственного университета. NN 16-17. Л., 1947; Тезисы докладов Л.М.Лотман, И.А.Битоговой, В.М.Благово. – В кн.: Н.А.Некрасов и русская литература. Кострома. 1971). И все же при всей основательности, добротности, тонкости статья В.В.Гиппиуса несколько не удовлетворяет нас именно тем, что резкая граница, проходящая между Лермонтовым и Некрасовым, в ней ощутима совсем мало. По-видимому, это происходит оттого, что исследователь не обращает внимания на глубокую и напряженную полемичность, присущую некрасовской лирике в целом. Эта полемичность была в свое время справедливо отмечена в работе Б.М.Эйхенбаума "Некрасов" (1922).

Сразу же после гибели Лермонтова в печати появляются во множестве его не публиковавшиеся стихи. С 1847 г одно за другим выходят несколько собраний сочинений, считавшихся ранее полными. Можно сказать, что в этот период Лермонтов как бы делается активным участником литературного процесса, и в то же время он классик, уже история.

Все упоминания имени Лермонтова в письмах и статьях Некрасова свидетельствуют о том, что Лермонтов для него стоит в ряду классиков. Создается впечатление, что ряд этот, в восприятии Некрасова, как бы уже замкнут, завершен. "Пушкин и Лермонтов" – это для него звучит совсем как для нас. Граница между Некрасовым и Лермонтовым, такая ничтожная по

счету лет, оказывается очень резкой. И сам Некрасов, и его современники, несомненно, понимали это. Чувство внезапного перелома времени в форме достаточно определенных, подсказанных жизнью сюжетов, как мы знаем, – постоянная тема некрасовской поэзии. А чувство резкой отодвинутости на сверхвременную дистанцию великих образцов поэзии Пушкина и Лермонтова, которому непосредственно наследовал Некрасов, выразилось больше не в сюжетах, а в самой поэтической форме, в природе некрасовского голоса. Не последнюю роль в своеобразии этого голоса сыграли элементы пародии.

Итак, 40-е годы – время триумфального вступления Лермонтова в число классиков. Его драматическая судьба, ореол гражданского поэта – все это сосредоточило на его поэзии сочувственное внимание передовой интеллигенции. В этом – причина влияния поэтических интонаций лермонтовских ораторских стихов на Некрасова. Но Лермонтов был не только творцом знаменитых стихотворений, он был и создателем знаменитых мелодий русской поэзии, удивительно своеобразных, ни от кого не перенятых, никем не превзойденных – таких, как "Дубовый листок", "На светские цепи" "Тучки небесные" или "В минуту жизни трудную" Они вошли в сознание русских читателей, растворились и разлились в нашей поэзии, стали классическими. Хотя это лермонтовское влияние было более подспудным, не таким явным и торжественным, как отзвуки его поэтических деклараций, оно оказалось едва ли менее важным и плодотворным.

Ко времени начала некрасовской литературной карьеры поэзия Лермонтова была, что называется, у всех на устах и, следовательно, являлась насущной пищей для фельетона и куплета. В отношении Некрасова к Лермонтову всегда присутствовал и этот специфический оттенок: пародиста-имитатора к оригиналу, к объекту пародии, чисто профессиональное понимание поэтом-журналистом того, какой благодарный материал дает в его руки та или иная популярная мелодия. Такой ход поэтической обработки лермонтовских мелодий мы видим и в "Колыбельной песне", и в "Литераторах" из "песен о свободном слове" где дана прямая ссылка на первоисточник. Еще больше перепевов мы встречаем у Некрасова в скрытом виде.

Немало стиховых параллелей с Лермонтовым уже указано филологами. Среди них отмечавшееся явное сходство между "Секретом" Некрасова и "Воздушным кораблем" и как будто не замеченные до сих пор черты общности между "Тишиной" и батальными стихами Лермонтова или явные ассоциации в "Песнях о свободном слове" со знаменитыми строками лермонтовского "Демона" – "На воздушном океане" В общем более или менее нарочитое использование Некрасовым "моделей" широко известных лермонтовских строк (хотя не только лермонтовских, но лермонтовских в первую очередь) можно считать известным фактом.

Но что же здесь нового по сравнению с теми реминисценциями, репликами и парафразами того же Пушкина на темы Жуковского, Лермонтова на темы Пушкина или, скажем, Веневитинова? Одной из черт совершенно нового отношения к предшественнику-сопернику, с которым состязаясь, была до конца остававшаяся у Некрасова интонация не соперничества, не состязания, а особая, читательская, как бы сохраняющая дистанцию между нашей, сегодняшней, текущей литературой и той классической, которая при всем блеске и недостижимом совершенстве отделена непроходимым рубежом времени. Такова "Колыбельная песня", написанная в 1845 г., такова же и "современная повесть" "Суд". 1867 г. Эта интонация, манера куплетиста, приспособляющего к злобе дня некие недостижимые образцы поэзии, если не есть еще позиция поэта-демократа, то, безусловно, человека из публики, интонация очень демократическая в широком смысле слова, разночинская. Она знаменует совершенно новый тип авторской позиции. Не поэт-жрец, даже не поэт-пророк, учитель, а поэт как человек толпы.

Необходимо оговорить, что речь у нас идет не о пародии как жанре литературной критики, "закрывающей" данный жанр или манеру, а о пародии как одной из активнейших форм эстетического освоения оригинала, важной движущей силы литературного процесса. Такая пародия должна обладать особым качеством звучания: и точно следовать оригиналу, и вместе с тем найти какой-то свой поворот, обращающий на себя внимание. Подчиняясь оригиналу, пародия должна его в чем-то превзойти, обрести самостоятельную ценность. Конечно, не все некрасовские так называемые "перепевы" из Лермонтова можно причислить к пародиям в этом высоком смысле слова. "И скучно и грустно и некого в карты надуть" или "В один трактир они оба ходили прилежно" явно не выдерживают этой мерки. Здесь нет никакого поэтического "приращения". А вот в "Колыбельной песне" сходятся воедино и подчинение, следование образцу, и одновременно исподволь достигаемое с ним равенство. Есть здесь и довольно грубые, откровенно перелицовочные строки и строфы. Но вдруг мы читаем:

Подрастешь – и мир крещеный  
Скоро сам поймешь,  
Купишь фрак темно-зеленый  
И перо возьмешь.

И происходит некоторое чудо: в момент наиболее полного освоения популярной лермонтовской мелодии, растворения в ней... мелодия становится некрасовской. Это в сущности вполне зрелая некрасовская строфа, некрасовский голос и некрасовская позиция, а по жанру словно бы еще одна пародия-подражание.

Однако как ни интересны некрасовские пародии на Лермонтова, самые сильные и плодотворные взаимодействия с лермонтовской поэзией не носят такого демонстративного характера.



Некрасовская строка обычно отличается характерной растянутостью, отчего сразу возникает очень типичная для этого поэта интонация. Особенно наглядно это при сопоставлении с классическим пушкинским стихом. Приведем строку из "Коробейников" в "пушкинском" варианте: "Царь дурит – народу горе"

Перед нами – словно строчка из "Золотого петушка" – классический пушкинский четырехстопный хорей. В "Коробейниках" к последнему слову прибавлен один слог, сразу создающий неповторимый некрасовский ритм:

Царь дурит – народу горяшко!  
Точит русскую казну,  
Красит кровью Черно морюшко,  
Корабли валит ко дну.

Так же написаны "Влас" "Филантроп" с некоторой модификацией – "Калистратушка" и "Орина, мать солдатская" Это и есть знаменитое некрасовское дактилическое окончание строки, на которое обратил внимание Чернышевский. По наблюдениям И.Н.Розанова, такое окончание в русской поэзии утвердил не кто иной, как Лермонтов (см.. И.Н.Розанов. Лермонтов в истории русского стиха.– В кн.. Литературное наследство, тт.43-44, с.458).

Любопытно выделить два полярных случая употребления таких окончаний. С одной стороны – самый естественно предрасполагающий к дактилическим рифмам метр – дактиль: "Тучки небесные, вечные странники..." Такое окончание дает сама ритмическая схема дактиля без каких-либо наращений или усечений. С другой стороны, ничто, по-видимому, не оттеняет так резко дактилическое окончание стиха (т.е. два безударных слога в конце!), как такой размер, в котором стих заканчивается ударным слогом. В этом случае особенно очевидно, что перед нами явное и неспроста сделанное к ритмической схеме приращение. Такие размеры – ямба и анапест. (Эти ритмы с мужским окончанием стиха Некрасов, по-видимому, чувствовал как нечто родственное и предрасполагающее к высокой патетике. Риторические ямбы Некрасова, как мы уже говорили, продолжали традицию, основательно разработанную его предшественниками. Но с анапестом дело обстояло иначе. Замечательный "Замок Смальгольм" Жуковского вызвал восхищение и несколько прямых пародий-подражаний, однако ритмико-мелодической традиции не основал, надолго оставшись особняком.)

Если же к такому стиху с исконно "мужским" по ритмической схеме окончанием прибавить сразу два безударных слога, возникает типично "некрасовская" интонация – анапест с дактилическим окончанием:

Меж высоких хлебов затерялся  
Небогатое наше село...

Последнее слово начального стиха протянуто явно нарочито, взята форма, не характерная для обычной речи, и получилось нечто близкое к "воплям" и "голошениям" Сильнее, демонстративнее растянуть слово про-

сто невозможно, хотя и вариант "затерялось" давал живое, выразительное звучание. С ним получился бы уже многократно проверенный ритм:

Что ты жадно глядишь на дорогу  
В стороне от веселых подруг.

Дактилические окончания стиха в анапесте дают такую дикую, шемящую ноту, такой гармонический диссонанс, так выразительны сами по себе, что вроде бы "рифмуются". Некрасов считал возможным "рифмовать" их и без рифмы в собственном смысле, т.е. без совпадения звуков. (Поэтому мы и говорим не о дактилической рифме, а о дактилическом окончании стиха у Некрасова.) Так случилось в замечательном стихотворении о похоронах Добролюбова – "20 ноября, 1861".

Я покинул кладбище унылое,  
Но я мысль мою там позабыл,-  
Под землю в гробу приютилася  
И глядит на тебя, мертвый друг!

А как изменится звучание ямба, как бы второго "приспособленного" для мужских рифм размера, с прибавлением дактилического окончания? Трехстопный ямб с дактилическим окончанием – это не что иное, как лермонтовская "Молитва".

В минуту жизни трудную  
Теснится ль в сердце грусть:  
Одну молитву чудную  
Твержу я наизусть.

"Молитва" – как раз та лермонтовская мелодия, которая сильнее всего отозвалась в ритмико-интонационной организации многих стихотворений Некрасова. Поэт сразу же начинает широко применять эту мелодию:

Жизнь в трезвом положении  
Куда нехороша:  
В томительном борении  
Сама с собой душа.

Здесь пока еще почти только передразнивание, снижение. А вот буквальное использование лермонтовской рифмы и одновременно гораздо более серьезно звучание, чем в "Пьянице".

Столица наша чудная  
Богата через край,  
Житье здесь нищим трудное,  
Миллионерам – рай.

Если вспомнить наблюдения над безрифменными дактилическими окончаниями в некрасовском анапесте, то можно предложить аналогичное истолкование такого феноменального явления русского стиха, как размер "Зеленого шума" и "Кому на Руси жить хорошо". В сущности это размер лермонтовской "Молитвы" (несколько модифицированный по строфике), но с незарифмованными дактилическими окончаниями стиха.

Исключительно характерный случай некрасовского преобразования лермонтовской мелодии – "Секрет" Здесь, как уже отмечалось Б.М.Эйхенбаумом, Некрасов пародийно использует ритм и интонацию "Воздушного корабля" Конечно, это типично лермонтовская модификация балладного амфибрахия, близкие синтаксические конструкции и даже, в сниженном виде, смысловые ходы баллады. Но самое интересное не это. Лермонтовская мелодия здесь не замещает некрасовскую интонацию, не сливается с ней, а как бы образует ее фон. Тем самым пошлая, весьма прозаическая таинственность некрасовского скупца самой формой стиха соотнесена с высокой таинственностью романтической баллады, чем и достигается острый сатирический эффект. Отступление от лермонтовского ритма – в рассказе старика, где вместо женских окончаний появляются дактилические:

Огни зажигались вечерние,  
Выл ветер и дождик мочил,  
Когда из Полтавской губернии  
Я в город столичный входил.

С появлением этого лишнего слога не фоне очень литературного звукового балладного ритма возникает как бы голос шарманки, интонация городской песни. Когда кончается монолог старика, снова идет ритм "Воздушного корабля" слышен (конечно, и благодаря лексическим параллелям, а не только из-за стиха) наполеоновский мотив, пародийно примененный к умирающему миллионеру:

Воспрянул бы словно из гроба,  
И делом и словом могуч -  
Смирились бы дерзкие оба  
И отдали б старому ключ.

Разумеется, мы связываем дактилические рифмы Некрасова с лермонтовской традицией не только на том основании, что Лермонтова считают поэтом, утвердившим такую рифмовку в русской литературе. Сходство между многими некрасовскими и лермонтовскими дактилическими рифмами не только умозрительное, оно непосредственно ощущается читателем. Выпишем рифмующиеся слова из "Туч" – и нас поразит их некрасовское звучание: странники, жемчужною, южную, решение, открытая, преступление, ядовитая, бесплодные, страдания, свободные, изгнания. "Я без ума от тройственных созвучий и влажных рифм – как, например, на ю" – сказал Лермонтов и дал образцы такой рифмовки. Этих "влажных рифм" на ю у Некрасова – бесчисленное множество, местами поэт нагнетает эти формы до чрезвычайности. В "Железной дороге" начиная со строк "Не разогнул свою спину горбатую" из 16 стихов 8 оканчиваются на имена прилагательные в винительном падеже, дающие те самые "влажные" дактилические рифмы. Эти формы – так же как дактилические окончания на -ая, -яя, -ие.

-ые, -ое, -ее и т.п. – столь часты у Некрасова потому, что прилагательные в его системе рифмовки занимают такое же место, как глаголы у Пушкина.

Можно отметить употребление еще некоторых характерных для Некрасова форм с дактилическими окончаниями: причастия ("от ликующих, праздно болтающих"), существительные, оканчивающиеся на *-ие*, *-ение*. Вообще излюбленные удлиненные некрасовские слова, о них писал К.И. Чуковский, выглядят в стихе очень специфично, возможно, отчасти из-за того, что Некрасов (как, впрочем, и Лермонтов) часто рифмовал одинаковые грамматические формы. А формы на *-ение* составляют выразительный контраст с преобладающими у Пушкина формами на *-ые*. Казалось бы, стяженная форма должна звучать более "разговорно" Но у Некрасова это не так. Достаточно сравнить прославленное ямбическое

Когда из мрака заблужденья  
Горячим словом убежденья...

и начало "Пьяницы"

Жизнь в трезвом положении...

Стяженные формы первого отрывка имеют более торжественный и литературный характер. Разумеется, здесь играет роль и стилевое различие, но само оно оказывается в теснейшей зависимости от всей художественной системы стихотворения. А звуковой облик системы тут определяет ритм. Формы на *-ые* связаны с традициями ямбической поэзии. Формы на *-ение* и *-ение* соперничают у Некрасова соответственно соперничеству у него ямбических и неямбических стихов. В "Медвежьей охоте" они интересно сопряжены между собой. Здесь ямбическое резонерство Миши и Пальцова внезапно переходит в типично некрасовское звучание песенки о человеке 40-х годов ("Диалектик обаятельный") с большим количеством форм на *-ение*. Формы на *-ение* имеют у Некрасова отчетливый привкус бытовой речевой подлинности (вспомним впечатление Чернышевского от стихов Некрасова). По-видимому, такой оттенок возникает под влиянием деловой, чиновничьей, газетной речи, которая в некрасовскую эпоху на фоне поэтической традиции начинает восприниматься как бытовая, несмотря на свою "книжную" родословную.

Эта мелкая подробность – канцелярская нотка – приводит нас к одной из кардинальнейших черт некрасовской поэтики, которая не может быть здесь рассмотрена, но указать на нее необходимо: своеобразная многоголосье некрасовской поэзии. Причем речь идет не о том, что Некрасов – преимущественно в поэмах, но отчасти и в лирике – делает разные голоса, разные сознания предметом изображения, как бы дает им высказаться. Речь идет о том, что авторский голос в его лирике не обладает монолитностью, он сам как бы сплетен из множества других и в каких-то случаях склонен дробиться и вливать в себя голоса героев. Этому свойству уделено много внимания Б.О. Корманом, который касается и некоторых моментов в творчестве Лермонтова, предваряющих это явление у Некрасова (см.. Корман

Б.О. Лирика Некрасова. Воронеж, 1964). Но понятие "ролевой лирики" оказывается тем не менее уже и лишь частично покрывает это явление. Между "ролевыми" и "не ролевыми" стихотворениями Некрасова нет резкой границы, она постоянно колеблется и нарушается поэтом. Авторский голос и голос персонажа переплетаются и перебивают друг друга – это явление отмечено и Б.О.Корманом в "Тройке" Примеров, иногда разительных, здесь можно привести множество (даже в "Секрете" картина появления провинциала в столице сперва дается как биографически пережитая, и лишь потом сюжетные подробности как бы прячут авторский голос – личина, маска надета снова).

Думается, что это особое свойство авторского голоса есть результат новой авторской позиции, и оно тоже связано с фельетонным началом в поэзии Некрасова, с его опытом водевилиста. Именно этим объясняется нередко присущий стихам Некрасова сарказм, граничащий с юродством, в чем-то близкий интонациям некоторых романов Достоевского. А быстрая смена, водсвильная игра ролей, масок, голосов вообще напоминает театр и близка к растворению авторского идеала в голосах персонажей у Островского.

Вместе с тем все эти тенденции постоянно корректируются у Некрасова оглядкой на созданный предшествующей поэзией образ поэта-трибуна, гражданина и, как мы видели, в большой мере – в лермонтовской его интерпретации.

/ О П У Б Л      В Е С Т Н И К   М Г У   1 9 7 2   Н 1 /

## ОСТРОВСКИЙ И ПУШКИН (Место в литературном процессе)

В монографии, подводящей итоги изучения Пушкина<sup>1</sup>, тема "Пушкин и русские классики второй половины XIX века" названа в числе недостаточно изученных. И, вероятно, нет среди русских классиков писателя, связи которого с пушкинской традицией исследованы меньше, чем связи с ней Островского. Причина здесь, как нам кажется, двоякая. С одной стороны, общее направление исследований такого типа в преобладающем большинстве случаев ориентировано на отыскание с х о д с т в а, непосредственного развития каких-то пушкинских черт в творчестве его продолжателей. Разновидность этого – изучение прямой полемики с Пушкиным. Такого с х о д н о г о у Островского и Пушкина действительно мало. Вторая причина связана с состоянием изучения Островского. Островский до последнего времени рассматривался "замкнуто" Если речь заходила о том, чтобы поставить его в историко-литературный контекст, то это почти исключительно контекст драматургии (такова обстоятельная книга Л.М. Лотман).<sup>2</sup>

В советском литературоведении имя Пушкина упоминается в связи с Островским преимущественно при анализе исторической драматургии, которая сопоставляется с "Борисом Годуновым"<sup>3</sup> Изредка упоминают и о "пушкинских принципах использования фольклора" в "Снегурочке"

В старом академическом литературоведении о связи Островского и Пушкина говорили и в более общем плане; говорили о "пушкинском начале", оспаривая связь Островского с Гоголем и точку зрения Добролюбова на Островского как "обличителя темного царства" Раньше всех коснулся вопроса о связи Островского с творчеством Пушкина А.п. Григорьев, который глубоко и серьезно поставил проблему пушкинской традиции в русской литературе и считал Островского одним из продолжателей Пушкина. К сожалению, мнение это было высказано Григорьевым в довольно общей форме. Дореволюционное академическое литературоведение эпитонски использовало глубокую мысль Григорьева, сузив ее и вопреки ее внутренней логике сведя к плоскому противопоставлению пресловутого "пушкинского" и "гоголевского" направлений. В конце XIX века укоренился взгляд на Островского как жанриста и бытописателя. В результате какой-то странной абберрации автором концепции склонны считать Григорьева

<sup>1</sup> Пушкин. Итоги и проблемы изучения. "Наука" М.-Л., 1966.

<sup>2</sup> Л. Лотман. А.Н. Островский и русская драматургия его времени. АН СССР М.-Л., 1961

<sup>3</sup> О степени близости этих явлений высказываются противоположные мнения. Ср. работы С.М. Бонди в кн. "Пушкин—родоначальник новой русской литературы" АН СССР М.-Л., 1941 и С.И. Машинского в кн. "А.Н. Островский—драматург. К шестидесятилетию со дня смерти. 1866-1946". М., 1946.

(например, в большой работе серьезного историка театра Б.В. Алперса, напечатанной в 1972 году в журнале "Театр"). Между тем, именно Григорьев говорил о поэтичности Островского и его коренном отличии от бытописателей в узком смысле слова.

В самое последнее время появились работы, в которых историко-литературная концепция Григорьева исследуется объективно и всерьез. Таковы не только известные статьи Б.Ф. Егорова об этом критике, но также, например, "григорьевский раздел в монографии "Пушкин. Итоги и проблемы изучения" (автор – В.Б. Сандомирская) и соответствующий раздел в книге А.А. Аникста о теории драмы в России. А.А. Аникст видит заслугу Ап. Григорьева в том, что он "предложил свою оригинальную концепцию развития русской драматургии в связи с общим развитием литературы, общества и принципа народности".<sup>4</sup> При этом исходный пункт концепции Григорьева – Пушкин.

Понимание особого места Пушкина в русской культуре в работах Григорьева кажется нам чрезвычайно содержательным и верным. Проблема "Островский и Пушкин" рассматривалась в нашем литературоведении как собственно историко-литературная. Кажется, что назрела необходимость поставить ее в ином аспекте – культурологическом. В сущности, в прошлом веке Григорьев поставил вопрос о пушкинской традиции именно так. В настоящее время этот аспект приобретает все больший интерес. Можно сказать, что во всей русской литературе XIX века нет писателей, которые давали бы большее основание для такого изучения, чем Пушкин и Островский, ибо чем был Пушкин для всей нашей культуры, тем был Островский для театра.<sup>5</sup>

Если взглянуть на связь между Островским и Пушкиным с этой точки зрения, то увидим, что Пушкина и Островского несомненно роднит их роль в литературном процессе. Пушкин – основатель лирической традиции и, по мнению В.В. Виноградова, современного литературного языка. Островский – основоположник национального театра (в историко-литературном значении этого понятия).

Работа Ап. Григорьева "Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина. Статья I" снова введена в наш научный оборот изданием, подготовленным Б.Ф. Егоровым, и я не буду излагать точку зрения Григорьева, ибо она известна. Остановлюсь на двух высказанных им суждениях.

"Пушкин-то и есть наша такая, на первый раз очерком, но полно и цельно обозначившаяся душевная физиономия, физиономия, выделившаяся, вырезавшаяся уже ясно из круга других народных, т и п о в ы х физио-

---

<sup>4</sup> А.А. Аникст. Теория драмы от Пушкина до Чехова. М., "Наука", 1972, стр. 254.

<sup>5</sup> Для ясности скажем, что если мы подумаем, например, о более широком аспекте изучения Толстого и Достоевского, чем собственно история литературы, то это будет аспект изучения истории общественной мысли.

номий – обособившаяся сознательно, именно вследствие того, что уже вступила в круг их. Это – наш самобытный тип, уже мерившийся с другими европейскими типами, переходивший сознанием те фазисы развития, которые они проходили, но братавшийся с ними сознанием, – но вынесший из этого процесса свою физиологическую, типовую самостоятельность".<sup>6</sup>

"И все единые, правдивые стремления современной нашей литературы находятся в духовном родстве с пушкинским стремлением, от них по прямой линии ведут свое начало".<sup>7</sup> Одним из таких "истинных, правдивых" стремлений считал Григорьев драматургию Островского.

Григорьев полагает, что Пушкин потому занимает столь важное и неповторимо значительное место в нашей культуре, что он был первым, кто выразил новое состояние нашей духовной жизни. В его поэзии воплотилось сознание русского человека, ставшего европейцем, а не только стремившегося стать им, как было в предшествующую эпоху. Вместо компромиссного смешения исконных и заемных, чужеземных начал родился органический синтез самобытного и европейского, понятого как выражение общечеловеческого. Отсюда – чувство освобождения и раскованности, великолепно переданное Пушкиным. Это было одновременно освобождение от подражательности, ученичества, но вместе с тем и свобода от ожесточенного, отчаянного цепляния за косные стороны старинного уклада.

Если теперь мы обратимся к речи Островского о Пушкине, произнесенной на торжествах 1880 года, то увидим, что она внутренне связана с тем пониманием роли Пушкина в русской литературе, которое было ранее высказано Григорьевым.

Определяя свое отношение к Пушкину, русские классики сформулировали собственные представления о писательском труде и нравственных обязанностях художника. "Застольное слово о Пушкине" Островского, в отличие от программных речей Тургенева и Достоевского, слагалось, по выражению драматурга, "не для обнародования, а только для себя, так сказать для собственного употребления".<sup>8</sup> Тем не менее Островский говорит об исторической роли Пушкина, предварительно характеризуя литературную эпоху, предшествующую поэту: "Отношения писателя к действительности не были непосредственными, искренними; писатели должны были избрать какой-нибудь условный угол зрения. ... Вне этих условных направлений поэзия не признавалась, самобытность сочлась бы или невежеством, или вольнодумством. Высвобождение мысли из-под гнета условных приемов – дело не легкое, оно требует громадных сил...

Прочное начало освобождения нашей мысли положено Пушкиным, – он первый стал относиться к темам своих произведений прямо, непосред-

<sup>6</sup> Ап. Григорьев. Литературная критика. М., 1967, стр. 167.

<sup>7</sup> Там же, стр. 175.

<sup>8</sup> А.Н. Островский. Полное собр. соч. в 16-ти томах. ГИХЛ, М., т. XIII, 1952 г., стр. 164. Далее все ссылки на Островского даются в тексте по этому изданию.



венно, он захотел быть оригинальным и был – был самим собой. Всякий великий писатель оставляет за собой школу, оставляет последователей, и Пушкин оставил школу и последователей. Что это за школа, что он дал последователям? Он завещал им искренность, самобытность, он завещал каждому быть самим собой, он дал всякой оригинальности смелость, дал смелость русскому писателю быть русским." (XIII, 166-167).

Прямое, непосредственное отношение к теме, свобода от условных форм, искренность, самобытность – вот что представляется Островскому главным завоеванием и главным заветом Пушкина. В пути Пушкина Островский увидел прежде всего с о б о ж д е н и е, утверждение права на национальную самобытность всей нашей литературы и на индивидуальную самобытность творческой личности. И эти идеи чрезвычайно существенны для понимания позиции Островского в литературном движении его времени.

Если в период, когда формируется концепция Ап. Григорьева, еще чувствуется в его утверждениях наступательность, потребность отстаивать точку зрения на Пушкина как "наше все" то скоро положение меняется. Пушкин становится признанным ц е н т р о м нашей литературы, точкой отсчета. И, к сожалению, постепенно реальное художественное явление – пушкинская поэзия – подменяется неким достаточно абстрактным символом. Опираясь на эту "центральность" Пушкина, любой находил в нем то, что хотел найти, стремился превратить Пушкина в знамя своего направления.<sup>9</sup> Позиция Островского принципиально иная.

Островского роднит с Пушкиным – и даже, может быть, не с Пушкиным, а именно с представлением, преданием о Пушкине, с тем классическим, идеальным образом, который создался у нас, – удивительное свойство естественности и равновесия, умение не впадать в крайности, и притом умение очень сознательное и активное.

В статье "Драматизм и эпичность" Я.С. Билинкис говорит о доброте Островского, которая уберегла его от фанатизма и крайностей, свойственных, например, и Толстому, и Достоевскому, о тяге Островского к гармонии, о его широком, понимающем взгляде на жизнь.<sup>10</sup> Эта верная и своевременная высказанная мысль нуждается, однако, в некоторых оговорках. И прежде всего не хотелось бы, чтобы доброта Островского понималась кем-то как наивное благодущие. Островский реагирует на все идейные веяния эпохи, но не позволяет себе перехлестов, он очень точен в суждениях. Больше того: он непримирим к перехлестам, он не только не сектант, он первый антисектант.

---

<sup>9</sup> Много позже дело дойдет до анекдота, столь выразительно описанного в автобиографии Маяковского "Я сам": "В Николаеве нам предложили не касаться ни начальства, ни Пушкина" Полн. собр. соч. в 13 тт. ГИХЛ, т. 1, М., 1955, стр. 22.

<sup>10</sup> Я. Билинкис. Драматизм и эпичность. К 150-летию со дня рождения А.Н. Островского. "Новый мир", 1973, N 4, стр. 218-227.

Герцен сказал об особом положении литературы в русском обществе, о том, что в русском обществе это "единственная трибуна" Мы привыкли воспринимать эти слова однозначно, как похвалу русским писателям. Но формула эта ведь имеет и трагический смысл. И трагично описанное Герценом положение не только для общества, но и для литературы. Взяв на себя задачу "заменить собой всю общественную мысль и жизнь", далеко не всегда и величайшие наши писатели справлялись с этой задачей наилучшим образом: полемические крайности. тот самый фанатизм великих Толстого и Достоевского – издержки этого явления.

Дело, думается, однако не в том, что кто-то из великих наших писателей по некоему досадному совпадению оказался также достаточно знаменит своим пристрастием к крайностям. Дело именно в таком положении вещей, при котором издержки художественной натуры, все "продолжения достоинств" великих литераторов получали явно несоразмерный резонанс, далеко выходящий за рамки собственно литературного явления. На таком фоне все слабые стороны того явления, которое можно, пожалуй, назвать л и т е р а т у р о ц е н т р и з м о м, должны были выглядеть особенно отчетливо.

Островский был удивительно чуток к крайностям любой доктрины, даже близкой себе.<sup>11</sup> Объяснение этому, по-видимому, целесообразно искать не столько в личных качествах драматурга, сколько в его художественной системе. Ей, этой художественной сути Островского, органически чужда и патетика, и желчность, ей явно противопоказана всякая чрезмерность словесности. Воздержанность от прямых идеологических построений – коренное свойство художественной системы Островского.<sup>12</sup> Чтобы пояснить это свойство, которое сложно описать в понятийных категориях, остановимся на позиции, занятой Островским-художником в одном очень важном и даже больном вопросе идейной жизни русского общества – национальном.

Поразительна высокая духовная культура Островского – из всех своих великих современников едва ли не он один воздерживается от всяких проявлений национальной апологетики. Не может не удивлять, что особенно наглядно и убедительно это прослеживается на ранних "москвитянинских" пьесах. Традиция, фактура самобытных национальных форм жизни здесь непосредственный художественный материал Островского, и воздержание от прямого идеологизирования по этому поводу есть уже выражение своеобразной полемики против любых идеологических спекуляций на самобытности, против попыток (охранительных, славянофильских, да и любых

---

<sup>11</sup> По активной сопротивляемости различного рода "умственным эпидемиям" (выражение Чехова) Островский может быть поставлен в один ряд, пожалуй, только с Герценом, Щедриным и А.К. Толстым.

<sup>12</sup> Необходимо отметить, что внутри этой художественной системы есть явление, хотя и родственное ей, но автономное—историческая драматургия Островского. Рассмотрение ее—особая тема, и мы этой теме в настоящей работе не касаемся.

других) поддаться соблазну подменить с а м о б ы т н о с т ь исключительностью. "Не в немецких ботфортах ящик: борода да рукавицы..." – подобное характернейшее "полемическое" переживание народного, национального чувства совершенно не свойственно Островскому, и этим он отличается не только от Гоголя, но, пожалуй, и от Льва Толстого. Метафорически говоря, "бороды и рукавиц" в его произведениях не меньше, а едва ли не больше, чем у других наших классиков, но, чтобы описать их, ему совершенно не нужно вспоминать "немецкие ботфорты". Из соизмеримых по величине литературных явлений к позиции Островского в этом отношении ближе всего поздний Лермонтов с его "Родиной".

В пьесах Островского есть и реплики, говорящие о его трезвом, ироническом отношении ко всякого рода крайностям в прославлении национальной самобытности. В комедии "Не в свои сани не садись" купец Русаков, по замыслу автора воплощающий в себе лучшие стороны народной нравственности, не поддается на похвалы своим патриархальным добродетелям. Для него понятие "русский" – чисто деловое, точное, не нуждающееся ни в похвалах, ни в порицании.

В "Грозе" Борис, окунувшись в традиционный быт Калинова, с тоской восклицает: "Я понимаю, что все это наше русское, родное, а все-таки не привыкну никак" (II, 215). Примеры можно было бы значительно умножить.

Отношение Островского, художника, несомненно опирающегося на стихию национальной русской самобытности и едва ли не ярче всех эту самобытность передавшего и опозитизировавшего, к современным ему идеологическим доктринам национального – эпизод очень яркий. Вместе с тем это только частное проявление характерного свойства Островского-драматурга. Он один из немногих своих современников владел секретом, чутко реагируя на идейные возмущения эпохи, не утрачивать при этом равновесия. Никогда и никому он не дал спровоцировать себя на крайность. Секрет этот – в природе его художественного мастерства, синтезирующего достижения старой и новой культуры. Ярчайшим образом это выразилось в отношении Островского к герою-идеологу, о чем пойдет речь несколько ниже.

На заре формирования будущего почвенничества Григорьеву Островский казался идеально "почвенным" писателем. В каком-то смысле Григорьев оказался прав, ирония судьбы в том, что как раз никто из "почвенников" не удержался на уровне ими же провозглашенного идеала: не впадать в абстрактное теоретизирование, оставаясь на почве реальной, живой жизни. Островский же именно на том и стоял всегда как художник. Что дало ему такую возможность? Когда мы задумываемся над этим, кажется не исчерпывающим, однако очень важным объяснением, что Островский не только литератор, но и человек т е а т р а.

И здесь появляется одна важная черта сходства между театром, сценическим действием и поэзией: там и здесь – з в у ч а щ е е слово, в отличие от максимально литературной, сугубо п и с ь м е н н о й прозы. Позиция проверяется интонацией, утверждение, мнение – речью, звучанием. Как Пушкина корректировал стих, так Островского корректировала сцена. Мы ничего не поймем в Островском, если будем видеть в нем писателя, вынужденного делать уступки театру в ущерб своему литературному мастерству, а так иногда говорят об Островском. Например, "Бесприданницей" с ее психологическим анализом, стоящим на грани романной формы, укоряли Островского. автора "купеческих" пьес или сатирических комедий.<sup>13</sup>

Звучащее слово драматургии неотделимо от героя, который должен иметь плоть и облик, ф а к т у р у. И здесь мы снова не можем обойтись без обращения к Пушкину.

Своим положением в русской культуре Пушкин во многом обязан герою своей лирики. Именно в ней обрел голос русский человек "нового века", нового европейского и одновременно самобытного облика. А сценическим э к в и в а л е н т о м пушкинской лирики был Чацкий. Здесь произошло не только обретение слова и голоса, но облика, плоти, фактуры. Недаром Чацкий для русской сцены уже не роль, а ампула. Вместе с тем, появление Чацкого, с его речевой раскованностью, пылким лиризмом и эпиграмматической остротой, было бы невозможно, не будь уже пушкинской поэзии.

Здесь не место подробнее останавливаться на Чацком. Скажу только, что для Островского и герой пушкинской лирики, и Чацкий составляют, видимо, единую традицию – высокого героя, героя времени, своего рода эталон. Ап. Григорьев совершенно верно назвал Чацкого одним из "высоких вдохновений Островского"

Как известно, в конце XVIII и первой половине XIX века в европейской литературе постепенно складывается категория "героя времени". Процесс этот начинается в романтизме, впервые осознавшем связь человека с историей, передавшем характерное для эпохи чувство ожидания перемен, текучей изменчивости бытия, растревоженность сознания. "Герой времени" "сын века", "эпохальный характер" воплотивший в себе центральные идеи и конфликты своего времени, – с этими категориями мы сталкиваемся, как только речь заходит о прозе первой половины века.<sup>14</sup> Лермонтов нашел гениальную формулу для обозначения героя такого типа: "Герой нашего

---

<sup>13</sup> Наше представление о специфической театральности Островского-писателя испытало значительную аберрацию под влиянием позднейшего, несравненно более литературного театра. Между тем, упрекнуть "Бедность не порок" в отсутствии психологизма все равно, что упрекнуть "Войну и мир" в несценичности.

<sup>14</sup> См., например, книги: Л. Гинзбург О психологической прозе. Л., 1972 и Б.Т. Удодов. М.Ю. Лермонтов. Художественная индивидуальность и творческие поиски. Изд. Воронежского ун-та, Воронеж, 1973.

времени" Вместе с тем лермонтовский роман был, видимо, и завершением художественного мышления такого типа, поскольку здесь уже не обошлось без иронии.

В России вопрос о герое времени, о типе героя-современника имел еще особую, дополнительную остроту по сравнению с европейской литературой, поскольку был связан с вопросом о национальной самобытности нашей новой культуры. По этой причине для русской литературы имела огромное значение не только "идеология" героя-современника, но важен был и весь его облик, прежде всего речевой. Его поведение, платье, привычки – все это переставало быть "внешними признаками" и становилось идеологически значимым. Заметим кстати, что эта сторона всегда имеет первостепенную важность для театрального героя, ибо сцена ищет воплощения, подробностей фактуры.

Несомненно, что русская культура пережила в связи с петровскими реформами коренную ломку. Они привели к бюрократизации духовной жизни общества. Новая, европейская культура, сколь ни была нам необходима, воспринималась как "привозная", и некоторое время она действительно как бы оказывалась неспособной "возникать на местах". Она механически распределялась из столицы, куда в свою очередь механически, подобно товару, доставлялась из Европы. Духовная жизнь приобрела характер ярко выраженной концентрической системы с центром в столице. В связи с этим возникло некоторое пространственно-временное представление о духовных ценностях: время, потребное для получения культурных ценностей из столицы, словно бы определяло положение на иерархической лестнице культуры.<sup>15</sup> Появляется четко выраженное противопоставление столицы и провинции. Оппозиция "столица – провинция" становится не только географической, экономической категорией, но и категорией духовной жизни.

Эта новая, "привозная" иерархически организованная культура, конечно, вступила в сложное взаимодействие с исконной, старой, которая по своей сути была "полицентрична", точнее – ацентрична, чужда идее центра.

Выше уже шла речь о литературоцентризме, о присущей новой культуре поглощенности литературой. Новоприобретенное литературно-поэтическое слово как бы подозревалося в абсолютной универсальности. На всемогущество слова, случалось, надеялись и в таких ситуациях, когда достойнее было бы умолчание. Чему-чему, а молчанию старая, во многом стоявшая вне словесного искусства, культура знала цену. И не с этим ли под-

---

<sup>15</sup> Намек, подсказку такой модели дают, между прочим, ходовые словосочетания "распространение просвещения" "распространение европейской образованности" и т.п. Предполагалось, что культура именно распространялась по обширным пространствам, очевидно, с какой-то скоростью и в какой-то последовательности. Любопытно сравнить: "носители образованности" и старинное выражение "кладезь премудрости"

спудным ощущением некоего неудобства, некоей даже постыдности словесной, литературной экспансии связано и то, что в момент торжества "пушкинского канона" (по Тынянову и Эйхенбауму) именно архаист, именно д е т а н т в поэзии Тютчев вступился за молчание, за внесловесное и надсловесное в своем знаменитом стихотворении "Silentium!"

Разумеется, никакое перенесение, пересаживание чужой культуры не может быть абсолютным и буквальным. Представление о "привозном" характере новой культуры было во многом иллюзией, которая, однако же, существовала. Возникает проблема преодоления такого состояния, вопрос о том, что заимствовать, до каких же пор брать чужое и что мы можем этому противопоставить.

Именно как результат всего выше сказанного и сложился у нас особый характер "героя времени" или, точнее говоря, его особое положение среди других действующих лиц в художественном мире произведения. Во всяком герое будут подозревать носителя чего-то нового, какого-то открытия. Герой должен что-то привезти, сообщить какие-то духовные новости. В литературе первой половины века это чаще всего и реализуется в сюжетной ситуации приезда, прибытия героя откуда-то (обычно из Петербурга или из-за границы). В "Ревизоре" и "Мертвых душах" эта ситуация уже осмыслена пародийно.

Переосмысление антитезы "столица – провинция" начинается у Пушкина, хотя сами эти категории, сама оппозиция у него еще весьма активны, художественно значимы. Пародийное освещение этой антитезы встречается в 1825 году в "Графе Нулине" Комическое столкновение сверхстоличного, из Парижа прибывшего графа с провинциальными помещиками завершается полным торжеством провинциалов. Пушкин с улыбкой, но сочувственно и в сущности серьезно хвалит "уездных барышень" именно как новый культурный тип. Например, в "Барышне-крестьянке" находим такое рассуждение: "Те из моих читателей, которые не жилали в деревнях, не могут себе вообразить, что за прелесть эти уездные барышни! Воспитаны на чистом воздухе, в тени своих садовых яблонь, они знание света и жизни почерпают из книжек. Уединение, свобода и чтение рано в них развивают чувства и страсти, неизвестные рассеянным нашим красавицам. ...Конечно, всякому вольно смеяться над некоторыми их странностями, но шутки поверхностного наблюдателя не могут уничтожить их существенных достоинств, из коих главное: особенность, самобытность (individualite), без чего, по мнению Жан-Поля, не существует и человеческого величия. В столицах женщины получают, может быть, лучшее образование; но навык света скоро сглаживает характер и делает души столь же однообразными, как и головные уборы" <sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> А.С. Пушкин. Полн. собр. соч. в 10 томах, АН СССР т. VI, М.-Л., 1950, стр. 147-148. Курсив Пушкина

Напомним, что "Барышня-крестьянка" написана 20 сентября 1830 года, одновременно с работой над VIII главой "Евгения Онегина". В романе этот мотив имеет поистине определяющее значение. В столкновении "столичного" Онегина и "провинциальной" Татьяны Пушкину ближе оказывается провинциальность его героини.<sup>17</sup> Но интереснее всего то, что сама "провинция" в романе – категория не однозначная. Провинциальность в положительном смысле для Пушкина не есть лишь верность патриархальным, исконно-русским формам жизни над такой узкой провинциальностью Пушкин подсмеивается (описание патриархального быта Лариных дано с иронией, Татьяна ведь "в семье своей родной казалась девочкой чужой"). Провинциальная Татьяна оказывается высокой героиней именно потому, что ей чужда косность патриархального быта, а европейские духовные ценности гармонично слились в ее внутреннем мире с представлениями народной нравственности. Татьяна – первый литературный герой, в котором преодолен разрыв между исконно-русским и европейским началами. Не потому ли она идеал для Пушкина, и не только "идеал женщины", но и шире – идеал человека?

Можно даже сказать, по-видимому, что оппозиция "столица – провинция" так активно обсуждаемая в романе, оказывается в известной мере снятой Пушкиным, ибо она имеет смысл лишь до тех пор, пока не рождено некое новое единство. Ни к Татьяне, ни к Онегину последней главы эти категории неприменимы. Каждая из категорий существует только пока она односторонняя, даже, может быть, карикатурна: пошлость света и пошлость провинции. Как только эпитет "пошлый" делается ненужным, не нужным оказывается и само противопоставление.

Достоинства героя времени у Пушкина не могут быть ни исчерпаны, ни даже определены понятием "новизны", "столичности", но вместе с тем герой ни в коем случае не "провинциален". Как ни любит Пушкин Татьяну, но героиня эта в романе не случайно так молчалива, и облик ее, в сущности, лишен тех зримых бытовых подробностей, которыми столь богат облик Онегина. Героиня Пушкина явно написана иначе, чем другие персонажи романа. Она именно "идеал", в то время как Онегин – "добрый мой приятель", совсем живой человек, имеющий общий язык с поэтом. Больше того, именно фактура этого общего языка, этой новой речи и есть то достижение Пушкина, о котором мы говорили.

Оппозиция "столица – провинция" была одной из литературно-поэтических форм осознания резких социально-культурных противоречий русского общества. Славянофилы обвиняли Петра в том, что он разделил

---

<sup>17</sup> В интересной статье К.М. Кантора "Мода как стиль жизни" высказаны близкие наблюдения над художественными мотивами "мода" и "старина" в романе Пушкина (см. сборник "Мода: за и против" М., "Искусство, 1973). Однако понятия "мода" и "старина" несомненно более узкие, они относятся к понятиям "столица" – "провинция" как следствие и причина

русский народ "на два народа" которые на долгие годы обречены были говорить на разных языках. Но, конечно, пропасть между этими "двумя народами" – социальная по своему существу – была и до Петра. Преобразователь России только сделал ее явной, отделил, оформил внешне "второй народ" – дворянскую верхушку.

Известна фраза Белинского о том, что "Ломоносов был Петром Великим нашей литературы"<sup>18</sup> Но есть и другая параллель, намеченная Белинским в той же работе, – Петр и Пушкин.<sup>19</sup>

В нашем представлении прочно живет предание, по которому именно Пушкин – дата, перелом, точка отсчета. И Петр – дата, перелом, начало. Можно сколько угодно дополнять и уточнять это предание, критиковать его за упрощенность, но пока не похоже, чтобы даже серьезные уточнения и дополнения отменяли само его существование. Тем более присуще было такое представление людям XIX века. Есть допетровский период и послепетровский период. И есть допушкинский и послепушкинский. В цитированных выше рассуждениях о Пушкине Островского и Ап. Григорьева прекрасно передано это ощущение.

Положение Пушкина, главы литературы, представляется не лишенным известной двойственности: оно и триумфально, и трагично одновременно, поскольку в таком двойственном положении не могла не находиться в то время и сама литература. Несомненным проявлением этого противоречия было, например, то, что поэт, давший язык и о в о м у русскому человеку, человеку нового сознания, в силу исторических обстоятельств дал его прежде всего "второму народу" – "просвещенному обществу", дворянской интеллигенции. В поэзии Пушкина было действительно заложено все, из чего в течение столетия росла и развивалась наша литература. В будущем ей, пушкинской поэзии, суждено было послужить и "первому народу", но при жизни Пушкина и его ближайших преемников до этого было еще не близко. Представление о п р и ц и п и а л ь н о й н а р о д н о с т и "Евгения Онегина" было гениальным теоретическим прозрением Белинского, которое еще и в середине века не сделалось живым ощущением даже у таких последователей великого критика, какими были революционные демократы. Недаром Некрасов мечтает о временах, когда мужик "Белинского и Гоголя с базара понесет" Не Пушкина. Пропасть между языками "двух народов" предстояло постепенно заполнять наследникам Пушкина – и важнейшее место в этом труде принадлежит Островскому и Некрасову. Их язык – следующий шаг по пути демократизации литературной речи. Пушкин словно бы провозгласил принципиальное отсутствие границы между языком поэзии и безбрежным морем живой общенародной речи. Некрасов и Островский делают эту общенародную речь и материалом, и одновременно также

<sup>18</sup> В.Г. Белинский. Полн. собр. соч., АН СССР М., 1955, т. IX, стр. 674.

<sup>19</sup> См. также: В.Г. Белинский, то же изд. т. III, стр. 500-501; т. V, стр. 145 и 328.



объектом словесного искусства. Стихией народной речи, звучащего слова начинают проверяться у Островского идеологические ценности, выработанные новой культурой. Одна из таких идеологических и одновременно эстетических категорий новой культуры – художественный образ противостоящих друг другу миров: столицы и провинции.

Именно Островский завершает разрушение идеологической оппозиции "столица – провинция" начатое Пушкиным. Мы увидим у драматурга подчеркнутый интерес к провинции, особенно в начальный период его творчества, дореформенный. Провинция эта оказывается, так сказать, не только "географической" но и "временной" В "провинциальной столице" Москве его интересуют глухие окраины и Замоскворечье, как культурно-бытовое явление, оставшееся даже и не в прошлом, а едва ли не в позапрошлом веке. Действие москвитянинских пьес происходит либо в современной Островскому уездной глуши, либо в Москве XVIII века. Вместе с тем само противопоставление "столица – провинция" Островским отвергается и, несомненно, сознательно. Яркое доказательство этого видим в комедии "Не в свои сани не садись" в немудрящей, на первый взгляд, сцене-диалоге Бородкина с Ариной Федотовной: "...Я в Москве воспитывалась, там видела людей-то не тебе чета. – А я так думаю, что люди все одне-с!" (I, 237). Это "люди все одне-с" своего рода формула отношения Островского к герою. Она не означает, конечно, утверждения нивелировки и стандарта. Речь идет о том, что сущность человека определяется для Островского свойствами его личности и ничем иным. Совершенно очевидна связь такого представления о человеке со старой, допетровской полицентричной культурой Руси.

Большинство русских классиков, современников Островского, сосредоточили внимание на интеллектуальном герое, герое-идеологе. Между тем у Пушкина, Лермонтова, отчасти Гоголя изображение такого героя дополнялось, а иногда и корректировалось введением героев другого типа – людей "простого сознания"<sup>20</sup> Островский был последовательным противником такого р а з д е л е н и я героев. Его как художника неизменно интересует именно "человек простого сознания" в силу жизненных обстоятельств выступающий и как герой-идеолог.<sup>21</sup>

Островский отнюдь не был равнодушен и к типу "высокого героя", "героя времени" Герой такой не был создан, не был повторен в творчестве Островского, зато был создан целый театр. Здесь не место останавливаться на том, насколько удалось современникам Островского воссоздать фактуру

---

<sup>20</sup> О значении типа простого человека в русской литературе см. статью Д.Е. Максимова в кн. "Поэзия Лермонтова" ("Наука" 1964), а также раздел "Пушкин в истории русской критики и литературоведения", гл. III в кн. "Пушкин. Итоги и проблемы изучения" "Наука, М.-Л., 1966.

<sup>21</sup> В этом отношении его можно сравнить только с Достоевский, который тоже снимает подобное разделение, хотя и совершенно иначе, чем Островский.

благородного героя-дворянина, хотя отчасти подобного Чацкому, с его уникальным единством фактурной насыщенности и неотразимой правоты. Скажу только, что не удалось. Середина века выдвигает в центр внимания недворянского интеллигента, но герой революционных демократов и Достоевского все же в эстетическом смысле именно преемник дворянского "героя времени", хотя бы преемственность эта и существовала в форме конкуренции, вытеснения.

В творчестве Островского возникают сложнейшие отношения к этой категории. Она есть в эстетике Островского как потенциал, к ней драматург стремится, и в то же время она не возникает, словно бы не воплощается до конца ни в одном из персонажей. Работа Островского с фактурой образа героя-дворянина, благородного эпиграмматиста, блестящего резонера – постоянный элемент его творческих исканий.

Явное – а иногда и не явное – включение героя такого типа в бытовую среду 60-х годов – один из способов подобной работы. Пожалуй, в наиболее чистом виде он проявился в комедиях "Доходное место" и "На всякого мудреца довольно простоты". Жадов и Глумов – как бы два возможных варианта трансформации благородного героя в современности Островского. Более редуцированные способы – стилизация и прямое пародирование (Миловидов и Мурзавецкий). Еще более сложная форма – совмещение категории благородного героя, героя времени (явления в 60 – 80-е годы уже достаточно литературного) с реальным обликом человека совершенно иной культуры и иной бытовой среды. Так появляются герои, как бы сознательно себя, свой облик строящие по литературному или театрально-сценическому образцу (Платон Зыбкин, Несчастливцев, Карандышев).

\* \* \*

И Пушкин, и Островский обладали чертами, присущими всем о с н о в о п о л о ж н и к а м каких-либо новых направлений, явлений культуры. Быть может, наиболее яркая из этих черт – энциклопедичность, широта, универсальность их творчества. Открывая какой-то метод изображения жизни, находя для него язык, художники этого типа как бы стремятся возможно больше жизненных областей, предметов и типов, мыслей, идей включить в сферу своего изображения. Это свойство Пушкина, конечно же, ни у кого не вызовет сомнений. Впечатление энциклопедичности пушкинского творчества было, разумеется, усилено давно признанной за ним ролью главы новой русской литературы. Немаловажное значение имела и его исключительная жанровая широта, а также своеобразная "нейтральность" "универсальность" пушкинского стиля.

Применение к Островскому понятия энциклопедичности может вызвать у кого-то и возражения, тем более, что традиция некоего третирования Островского как писателя "узкого" или во всяком случае одностороннего, долгое время существовала. Думается, однако, что она, эта традиция

должна быть отвергнута со всей решительностью. Жанровая сфера Островского замкнута драматургией. За исключением этого ограничения широта и проблемность изображения жизни в творчестве Островского вполне может быть, как мы старались показать в статье, уподоблена пушкинской.

Чрезвычайно характерный (в театральном значении этого слова), яркий. быть может, даже несколько экзотический стиль Островского, вероятно, также отчасти определяет обманчивое впечатление большей тематической сосредоточенности, специфичности его творчества. Но необходимо помнить, что эти свойства стиля Островского были прямым следствием его тесной связи с языковой реальностью демократической культуры его эпохи. То, что Островский этот стиль делает инструментом изображения всех сфер современной ему жизни (в том числе и дворянской, и интеллигентской), — не недосмотр и ограниченность, но в высшей степени идеологически значимый и плодотворный художественный прием.

Тесно связано с энциклопедичностью и другое свойство, присущее искусству основоположников. — его гармоничность, уравновешенность, соразмерность. В истории нашей культуры творчество Пушкина стало признанным эталоном гармоничности. Причем понимание самой природы гармонии, присущей созданиям пушкинского гения, развивалось и уточнялось в нашей критической мысли на протяжении столетия. Сейчас уже едва ли кто-нибудь будет утверждать, что гармония предполагает некую идилличность, бесконфликтность.

Об исключительной уравновешенности художественного мира Островского говорилось выше.

Островский осознавал Пушкина родоначальником всего самобытного, самостоятельного в русской литературе. Как же собственная роль Островского соотносима с пушкинской? В чем его, Островского, самобытность, если говорить не только о материале и стиле драматурга, но именно о его месте в нашей культуре? Думается, что все высказанные выше соображения позволяют сформулировать такую гипотезу о положении Островского в русском литературном процессе и шире — в нашей культуре. Самым кратким изложением этой гипотезы и хотелось бы закончить.

"Теневая традиция" издержек, сопровождающая традицию художественных открытий, сама по себе вряд ли чисто русское явление. Но в России, по названным выше причинам, эта оборотная, теневая преемственность крайностей выглядит настолько угрожающе гипертрофированной, что едва ли не все великие наши художники слова одновременно знамениты и как своего рода ереснархи, в чьих слабостях и крайностях ищет себе оправдания все сектантское, пагубно экстремистское, все корыстное и все больное, что только бывало в истории отечественной мысли. К упомянутым С.Я. Билинским Толстому и Достоевскому нельзя, конечно, не присоединить в первую очередь Гоголя с его "выбранными местами" Но не Гоголь первым раскачал маятник. Образно выражаясь, беды литературы в России родились

прежде самой литературы. И беды эти, конечно, больней и острее всего чувствовала и переживала сама же литература. Постоянный, естественный, просто необходимый взаимный упрек в "литературности" упрек, без которого – явен он или не явен – нельзя представить себе никакого обновления, никакого живого литературного процесса, – этот традиционный упрек в России должен был звучать с особым оттенком. В сущности, литература не переставала винить себя именно в том, что она – литература. Подразумевалось: литература, и не больше того.

При таком положении дел позиция того из литераторов, кто был, мог быть – хотя бы отчасти, хотя бы внутри самой литературы – эмансипирован от нее, должна была приобрести особое значение и репрезентативность.

Рискуя пойти на упрощение, можно сказать, что две линии – художественная и критическая – или (еще условней) – толстовская и щедринаская – впервые сойдутся в творчестве Чехова. Из х у д о ж н и к о в Чехов словно бы первый с такой отчетливостью осознает непомерную в российских условиях, как теперь говорят, ц е н у о ш и б к и литератора-художника. И сопротивление "умственным эпидемиям" станет доминантой не только его общественной позиции, но и писательского метода. Самый этот метод, его пафос и природу в какой-то степени можно определить как ревизию старой х у д о ж е с т в е н н о с т и, исследование, сознательный анализ, словно бы противополагавшийся чреватой бедами стихийности.

Однако такое сверхсознательное, сверхконтролируемое и рефлексивное слово многие в эпоху Чехова воспринимали как отказ от художественности вообще. Мы знаем, что подобные ощущения (какой бы иллюзией они ни выглядели для нас) тревожили и самого Чехова.

Между тем для Островского, бесспорно, величайшего художника с ц е н и ч е с к о г о с л о в а, подобных дилемм просто не существовало. Про него не скажешь, что он первый (такой-то и такой-то ценой) решает проклятые вопросы, унаследованные от предшественников. Скорее, он спокойно не приемлет сомнительной части наследства и тем, собственно, решает проблемы с самого начала, в зародыше.

Ошибочно было бы в этом видеть некую наивность Островского. По известному выражению, писатель – властитель дум. Высокое умение не злоупотреблять этой новой властью – глубинное, определяющее свойство Островского. Напрашивается предположение: такое отличительное качество Островского тесно связано с тем, что драматург как бы концентрирует в своей художественной системе многое из того живого и насущного, что оставалось от старой, долитературной русской культуры. И, пожалуй, в первую очередь самый тип, способ существования этой старой культуры, которая как раз очень хорошо знала, что "люди все одне-с", которая была полицентрична по самому своему существу и интенсивность которой отнюдь не измерялась верстовыми столбами дорог, ведущих к столице.

Изжитость и недостаточность старой культуры в старых, средневековых формах была, конечно, очевидна. Столь же несомненно, что новые европейские веяния были вызваны глубокими историческими потребностями. Старая культура была новой оттеснена и даже отчасти скомпрометирована, но отнюдь не уничтожена. Новая развивалась на фоне этой многовековой культуры, которая продолжала существовать неявно, аморфно, как субстрат, питательная среда. Настоящих высот новая культура достигла именно тогда, когда срослась корнями со старой.

С другой стороны, неполнота новой культуры, дававшая основание для развития в ней, так сказать, "самокритикующего" начала, была связана с ее иерархическим характером. Иерархичность, о которой мы уже говорили выше, не исчерпывалась отношениями между разными слоями общества и культуры в целом. И сама новая культура как бы возглавлялась словесностью, новой авторской литературой, которой в конце концов органически присуща идея первенствования.

Стремление к полноте и целостности национального самосознания увенчалось феноменом пушкинского творчества. Но как только был достигнут момент этой полноты и цельности, стало ясно, что именно о цельности национального самосознания невозможно говорить в обществе, разъедаемом страшной язвой крепостничества. Ощущение цельности и гармонии грозило быстро стать опасной иллюзией.

Именно после Пушкина начинается могучее развитие критического начала в нашей литературе. Эта критика была прежде всего социальной, с ней связаны величайшие завоевания нашей литературы и заслуженный ею авторитет совести нации. На этом нет нужды подробно останавливаться.

Хотелось бы обратить внимание на то, что одновременно развивается и "самокритикующее" начало в русской культуре.

Критика "литературоцентризма" привычно рассматривается всегда как критика справа, как нечто реакционное и мракобесное. И такая, конечно, существовала. Но несомненно, что не только такая.

Театр в эпоху Островского был едва ли не единственной или, во всяком случае, одной из немногих разрешенных форм общественной сходимки. К тому же публика русских театров была демократичней по составу, чем читательская аудитория. Островский с его органическим демократизмом отлично понимал это (что засвидетельствовано его работами, касающимися организации театрального дела).

Таким образом, можно сказать, что в русской литературе Островский был отчасти как бы "человек публики"

Литература словно бы нуждалась в некоторой уравнивающей силе внутри культуры, и едва ли не самой заметной из таких сил можно признать театр Островского.

## "ГЕРОЙ ВРЕМЕНИ" В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIX ВЕКА

Эта статья была написана в 1975-1976 гг. и предложена в "Известия АН СССР. ОЛЯ", где пролежала год, после чего мне сообщили, что текст ее потерян. Тогда я частично использовала ее в книге "А.Н. Островский-комедиограф" в главе "Проблема героя в драматургии Островского". Но здесь, попав в контекст другой проблематики, она как-то сузилась и приобрела более локальный смысл, поэтому я решаюсь опубликовать ее в первоначальном виде, хотя кое-что теперь я сформулировала бы проще.

"Этот тип вошел, наконец,  
в сознание всего нашего  
общества и пошел  
перерождаться и развиваться  
с каждым новым поколением"  
(Ф.М. Достоевский)

Обращаясь к литературе XIX века, особенно первой ее половины, мы едва ли не в первую очередь сталкиваемся с феноменом героя, который имеет определенный, характерный облик. Облик этот обладает заразительностью, он врзался в национальную культурную память. Вероятно, это явление шире, чем собственно историко-литературное, потому что для его уловления необходимо учитывать и восприятие. В литературе, как нам кажется, формирование такого героя связано прежде всего с поэзией Пушкина (и лирической, и с "Евгением Онегиным") и, может быть, особенно четко этот тип определился и оформился в образе Чацкого.

Грибоедов и Пушкин запечатлели момент обретения языка и облика русским человеком нового времени.

Образ такого дворянского героя, остроумца, эпиграмматиста, тесно связан с явлением становления русского литературного языка в поэзии, с открытиями Пушкина и его современников. Независимость – этим словом, пожалуй, можно определить главный источник обаяния героя такого качества.

Будем считать Чацкого некоей точкой отсчета, моментом, когда эти свойства прозвучали наиболее ярко и триумфально, когда дворянский герой был запечатлен в момент своей исторической правоты, в период послекабарьского подъема.

Трудно отделаться от впечатления, что этот образ "героя во фраке" как культурная модель имеет влияние на всю нашу литературу классического периода. Им как бы все меряется, хотя и с самым разным отношением к этому образцу – от восхищения до развенчания и борьбы – но все стремится с ним соотноситься. Эти необычайные цельность, обаяние, заразительность и привлекательность героя, особую законченность его внутреннего и внешнего облика я бы назвала "фактурной насыщенностью" героя. Сознвая, что

понятие фактурности образа лежит скорее в области театральной эстетики, чем в сфере собственно истории литературы, думаю все же, что оно окажется и нам полезным, поскольку мне хотелось бы обратить внимание не на весь комплекс проблем, связанных с категорией героя, но лишь на эту определенно существующую и мало изученную сторону явления. Для того, чтобы более гибко оценить размеры и характер влияния грибоедовско-пушкинского героя на нашу классическую литературу, понятие фактурности нам необходимо. Ведь "идеи" Чацкого, его позиция – все это было не без резона оспорено уже Пушкиным (правда, в своей блистательной статье Гончаров тонко вскрыл бессмертное в содержании этого образа, до известной степени оспорив Пушкина). В еще большей мере это соображение относится к типу "лишнего человека". Вместе с тем, и тогда, когда идейный комплекс дворянского героя сделался уже историческим прошлым русской мысли, нравственно-психологический, бытовой его облик, его, так сказать, модус поведения – все это еще долгие годы, едва ли не до Чехова, оставалось предметом обсуждения, скрытого или явного, "материализованного" в тексте.

По-видимому, причиной такой долгой жизни этого образца, эталона послужило то, что именно в облике дворянского героя впервые в нашей литературе был выявлен личностный характер новой русской культуры. Личность в ее отношении с другими "личностями" же, с государством, с косной стихией дворянского быта и, наконец, с внеличными нравственными ценностями – этот комплекс животрепещущих проблем был у нас генетически связан с типом "героя времени" оформившимся в литературе первой трети XIX века. И герой этот у нас по необходимости должен был обладать обликом дворянского героя. Нигде в Европе этот вопрос не стоял уже в первой половине XIX века столь остро, как в России, где сословная принадлежность прямо определяла существование или отсутствие личной независимости и лишь принадлежность к дворянству давала некоторые гарантии личного достоинства.<sup>1</sup> Доказательство своей независимости было очень остро и насущно для каждого русского человека. Фактура дворянского героя прямо воспринималась как знак независимости, обретения личного достоинства.

Таким образом, разговор о фактуре дворянского героя ни в коем случае не есть рассуждение о "пустой" форме, внешности, "манере". Речь идет как раз о социальной содержательности этого понятия, которая оказалась шире и "длительнее" непосредственно идеологического его наполнения и была связана с явлением социальной психологии.

---

Ср. с "Мещанином во дворянстве" Мольера, где конструирование, обретение дворянского облика человеком третьего сословия становится сюжетом пьесы. (Об авторском отношении к этому мы здесь говорить не будем. Нам важно пояснить само понятие фактуры, которое в этом примере видно очень отчетливо.)

Наконец, необходимо сделать еще одно пояснение. Само по себе наличие фактуры – неперемнное качество всякого удавшегося персонажа в реалистическом произведении, это как раз то свойство героя, которое делает его "живым" для читателя, а нередко, по признаниям писателей, и для самих создателей. Именно поэтому мы и выделяем понятие "фактурной насыщенности", т.е. особой активности и "заразительности" облика. Это свойство превращает героя романа не только в литературный персонаж (пусть и самый убедительный, любимый, нравственно влиятельный), но, если можно так выразится, в явление "массовой культуры" разумеется, в ее формах, соответствующих исторической эпохе. Так, лермонтовский Печорин, влияя на "массовую литературу" породил "печоринство" что засвидетельствовано критиками и высокой литературой середины XIX века (Чернышевский, Салтыков-Щедрин, Ап. Григорьев, Достоевский). Между тем, несомненно "живые" и ничуть не менее совершенно написанные герои "Бойны и мира" избежали этой участи.

Таким образом, учет понятия "фактурной насыщенности" героя позволит нам исследовать не только прямо и непосредственно выраженную литературную жизнь одного героя в виде влияния на другого, не только отражение "текста" в "тексте" но увидеть и более неуловимую вещь – жизнь героя в культурной памяти, в читательском сознании нации (а ведь писатели – тоже "читающая публика").

Итак, Пушкин и Грибоедов создали интересующий нас тип героя. Грибоедовский герой – это как бы герой "изнутри" автор поглощен его созданием, и в комедии нет места для обсуждения, комментирования Чацкого.<sup>2</sup> У Пушкина в "Евгении Онегине" слиты оба момента: и процесс создания героя, и комментарий к нему.

Следующий этап – роман Лермонтова. Герой времени как тип уже создан, и центр тяжести переносится на рефлексию по поводу героя, на его критику и обсуждение при общей несомненно положительной оценке его.

Если облик Чацкого и Онегина целостно и непротиворечиво выражает личность (хотя и достаточно сложную у Пушкина), если там во всяком случае внешний облик героя не становится предметом рефлексии, а несет характерологическую функцию, то, начиная именно с лермонтовского героя, проблема соответствия внешнего и внутреннего, облика и содержания личности становится предметом напряженного обсуждения. Не случайно так важен в романе аналитический портрет Печорина, так велик удельный вес немногочисленных вещей, окружающих героя. В лермонтовском романе мы сталкиваемся с гипертрофией внешних черт дворянского героя. Во всех ситуациях и сюжетных поворотах Печорин неизменно остается идеалом "comme il faut". Можно сказать, что всем своим партнерам и в особенности

---

<sup>2</sup> Многочисленные трактовки Чацкого как героя, данного иронически, несомненно, опираются на более поздний литературный и эстетический опыт.



врагам он противостоит как вполне светский, "порядочный" (в старом значении слова) человек, людям не вполне или вовсе не светским, выскочкам, армейским бурбонам или смешным провинциалам. Даже в "Журнале Печорина" где, разумеется, о внешности и манерах героя прямо ничего не говорится (за исключением описания черкесского костюма), мы все время имеем это в виду, поскольку описывает "водяное общество" Печорин, и это он обращает внимание на смешные недостатки, на светские промашки Грушницкого и других персонажей.

Разумеется, это не единственное и даже не главное, что отличает героя Лермонтова от остальных действующих лиц романа, но это существенно, и на это недостаточно внимания обращали исследователи.

Внешний облик Печорина в романе Лермонтова предстает как оболочка или даже маска, вступающая в весьма сложные (и отнюдь не только контрастные) отношения с внутренним содержанием личности. Печорин производит впечатление (и несомненно хочет этого сам) человека холодного и сдержанного, абсолютно соответствующего дворянскому идеалу "comme il faut", но Лермонтов стремится приподнять эту маску и доказать, что подлинная личность его героя обладает свойствами, общечеловеческая ценность которых для писателя несомненна: пылкостью, интеллектуальным бесстрашием, чертами стоицизма, поэтичностью.

В романе Лермонтова мы сталкиваемся с напряженно серьезным отношением автора к герою. Здесь несомненно присутствует и постоянное соотнесение собственной личности автора с личностью героя, лирическое по существу. Понятия лиризм и поэтичность в применении к роману Лермонтова – не метафоры, они сохраняют всю полноту своего терминологического смысла. Именно благодаря такому сложному соотношению между обликом и сущностью героя в лермонтовском романе возникает эффект загадочности Печорина. Усилия Лермонтова-психолога во многом и вызваны стремлением эту загадку личности разгадать изнутри.

Интересный аспект в отношении к дворянскому герою, "герою во фраке", дает нам творчество Гоголя. То, что для Лермонтова оказывается содержанием образа, то для Гоголя совершенно отсутствует. Гоголь как бы ничего не знает об Онегине с его лирической стихией. В "Ревизоре" с веселым лукавством мимоходом спародирована ситуация "Горя от ума" Столичный Хлестаков приезжает к провинциальным невеждам и рисует перед ними своей столичностью и культурой: он и романы пишет, и с Пушкиным на дружеской ноге. Хлестаков – гоголевский "герой во фраке" – оказывается "фитюлькой"

Сложнее и глубже стоит вопрос о фактуре "героя во фраке" в "Мертвых душах". Герой Гоголя не личностный феномен, а феномен "общественной психологии" Загадка личности героя писателя не интересует. Зато ему интересно другое: механизм восприятия загадочности, психология толпы. Загадка героя – это, по Гоголю, порождение воображения

толпы, публики и это-то воображение Гоголь и использует. Фактурность "героя во фраке" – средство "бесовского обморачивания" То, что описание Чичикова дается преимущественно через отрицание – как в прямом, языковом проявлении ("не толст, не тонок"), так и в более широком – в смысле отсутствия всяких крайностей в его облике и поведении, всего выходящего из ряда – имеет глубокий художественный смысл. Следует добавить сюда же еще и своеобразную "зеркальность" Чичикова, его прием "отражать" облик собеседника и в соответствии с ним строить линию своего поведения (хотя и не всегда путем простого уподобления). Наконец, интереснейший момент – туалет Чичикова, буквально создающего свой облик на наших глазах.

Одна из главных сложностей гоголевской поэтики, как нам кажется, в том и состоит, что художественный смысл текста у него "многослоен" "многомерен" Бесспорно, что все отмеченные выше свойства Чичикова имеют и широко признанный исследователями "реальный" житейский смысл, они выполняют характерологические функции. Но несомненно их символическое значение, может быть, точнее сказать их условность. В сюжете "Мертвых душ" явно ощущается некий мистический элемент. Это отмечалось рядом дореволюционных исследователей Гоголя. Нам кажется, что неправы они не в самом наблюдении, а скорее в интерпретации верно замеченного явления. Это, так сказать, ироническая мистика, в условной форме выражающая такое в высшей степени социальное явление, как массовое восприятие.

Наибольшая степень приближения Гоголя к типу "героя времени" молодого человека из дворянской интеллигенции – художника из петербургских повестей. Платонов и Тентетников из второго тома "Мертвых душ" Гоголь не то чтобы посмеяться хочет над "героем времени" – он органически не может создать образ загадочного Тентетникова. Сама демократичность его мышления и просторечность стиля как-то исключают серьезное отношение к подобной загадочности. Гоголь, может быть, единственный писатель той эпохи начисто, почвенно-национально выключенный из байронизма. В известном смысле можно говорить об архаическом характере художественного мира Гоголя, вообще не знающего героя в новом, "личностном" понимании.<sup>3</sup> Вместе с тем, в его творчестве, как и у его современников, сказалась характерная для эпохи романтическая растревоженность сознания. Но, как мы видели, она выразилась по-другому: не через сознание облика загадочного, нового героя, "странного человека" а через анализ психологии восприятия такого героя массовым сознанием.

Особое место занимает в отношении к традиции пушкинско-грибоедовского героя "Обломов" Как раз гончаровский герой был постав-

---

<sup>3</sup> Показательно, что и романтизм Гоголя—особый, "фольклорный" даже этнографический.

лен в этот ряд уже классической русской критикой. В статье Добролюбова "Что такое обломовщина?" он рассмотрен как звено в галерее лишних людей. Остановимся здесь на других аспектах проблемы, касающихся именно фактуры героя.

Прежде всего бросается в глаза своего рода перестановка, перемена акцентов. То, что у Пушкина косно (деревенская, помещичья стихия), и то, что у него символ новизны и живости (Онегин с атрибутами его петербургской жизни – "панталоны, фрак, жилет"), здесь как бы меняется местами. Фрак, жилет – у всех есть, это не только фон жизни Ильи Ильича, но и форма, "мундир" деловых петербуржцев. Объектом художественного внимания становится "человек в халате" Невольно приходит сравнение с картиной предполагаемого будущего Ленского: "в деревне счастлив и рогат/Носил бы стеганный халат./Узнал бы жизнь на самом деле./ Подагру б в сорок лет имел./Пил, ел: скучал, толстел, хирел./И наконец в своей постеле/Скочился б посреди детей./Плаксивых баб и лекарей".

В "Обломове" устанавливаются сложные и непривычные соотношения между героем, с одной стороны, и стихией житейского, стихией быта, с другой. Противопоставление высокого дворянского героя косной стихии дворянского быта в наиболее законченной и полной форме несомненно дано в "Горе от ума" В "Герое нашего времени" житейское, бытовое начало жизни сосредоточено вокруг образа Максима Максимыча. Герой по-прежнему являет собой фигуру, контрастирующую этому началу, но авторское отношение уже не так просто: интонация житейской трезвости, некой нравственной добротности бытовой житейской сферы для Лермонтова несомненна, хотя интеллектуальный и духовный минимализм этой среды, стихии житейского и не удовлетворяет писателя.

В романе Гончарова соотношение между мыслящим героем-дворянином и стихией житейского, бытового предельно осложнено. Оценочность вообще теряет вид какой бы то ни было шкалы. Быт воспринимается как нечто универсальное по отношению к личности и сама по себе эта категория оказывается как бы внеценностной. Однозначные, линейные оценки не то что отрицаются, они расшатываются в художественной системе гончаровского романа своей явной и, возможно, намеренной противоречивостью. Напряженная и разнообразная суетливость петербургского быта критикуется Обломовым и одобряется положительным Штольцем. Но, несмотря на то, что критику ведет день за днем лежащий на диване Илья Ильич, мы склонны с ним согласиться. С другой стороны, патриархальный рай Обломовки, о котором мечтает Илья Ильич, представляет собой сомнительный для нас идеал барской жизни, но ведь несомненно, что не только это. Стоит прочесть описание "чудного края" "благоденственного уголка" в начале сна Обломова – и перед нами ведь и правда не мнимый, а настоящий рай – страна "без печали и воздыхания" И все же мечта о блаженной жизни в этой райской земле оказывается ядом, медленно убивающим героя.

Обломова сближает с Онегиным и Печориным некий индивидуалистический максимализм в отношении к жизни. Но если у предшественников (особенно у Печорина) этот максимализм проявляется в предельной активности, направленной "вовне" то у Обломова он полностью замкнут в пределах личности, и он-то – настоящий убийца Ильи Ильича, разрушающий его личность и уничтожающий его жизнь.

Сложное и неоднозначное понимание среды в романе Гончарова обусловлено и характером обломовского противостояния окружающей жизни. В позиции героя нет активной полемичности, образ его жизни определяется исключительно тем, что герой подчиняется своей "натуре", но не стремлением. скажем, "мысль доказать" Правда, Гончаров показывает социальную обусловленность "натуры" Обломова со всей ясностью, почти дидактично. Но это именно объективная обусловленность, субъективно же Обломов свободен в своем поведении. И это "свободное" следование своей натуре приводит к разрушению облика дворянского героя, как он сложился к тому времени. Для нашего рассуждения важно, что разрушение фактуры дворянского героя, "героя во фраке" – одна из ведущих тем романа Гончарова.

Смена героя в литературе 60-х годов, вызванная глубокими социальными и идеологическими причинами, наступлением новой исторической эпохи, – явление неизменно привлекающее литературоведов, исследованное во многих работах и продолжающее привлекать научную мысль.

Приход "новых людей" нового демократического героя, спор с идеологией и жизненной позицией "лишних людей" – все это было и остается в центре внимания наших литературоведов. В этой статье речь идет об одном из частных аспектов названной проблемы – и потому образ Базарова, столь важный для понимания происходящего в литературе перелома, нас будет интересовать лишь в одном аспекте: в отношении его к фактуре высокого дворянского героя.

Как известно, фигура Базарова в романе Тургенева напряженно полемична. Базаров и сам охотно подчеркивает это во всех своих спорах с окружающими. Последовательная полемичность Базарова по отношению ко всем сферам культуры и идеологии дворянского общества достаточно полно проанализирована. Совершенно очевидно, что не меньшее значение придается в романе и облику героя. Тургенев стремится создать героя с какой-то новой фактурой. Как выглядит Базаров и как он хочет выглядеть – в отношении тургеневского героя эти вопросы далеко не праздные. Одна из существенных тем романа – сознательная "организация" героем своей фактурности. Усилия Базарова последовательно ориентированы на полемику с образом "героя во фраке" и в своей борьбе с этим образом Базаров, в известном смысле, попадает в зависимость от него, хотя и "перевернутую" "вывернутую наизнанку" "Быть можно дельным человеком и думать о красоте ногтей", – говорит Пушкин. И как много значат ногти для Базарова! – Красивая рука Павла Петровича "с длинными розовыми ногтями" вызы-

вает его раздражение (это едва ли не первое, что он замечает в Марьине): "А чудакavat у тебя дядя. ...Щегольство какое в деревне, подумаешь! Ноги-то, ногти, хоть на выставку посылай."

Свидетельством того, насколько остро переживали современники именно фактуру тургеневского героя, была известная реакция Чернышевского, до болезненности резкая: "Но вот, – картина, достойная Дантовой кисти, – что это за лица – исхудалые, зеленые, с блуждающими глазами, с искривленными злобной улыбкой ненависти устами, с немывтыми руками, с скверными сигарами в зубах? Это нигилисты, изображенные г. Тургеньевым в романе "Отцы и дети" Эти небритые, нечесанные юноши отвергают все, все: отвергают картины, статуи, скрипку и смычок, оперу, театр, женскую красоту. – все, все отвергают, и прямо так и рекомендуют себя: мы, дескать, нигилисты. все отрицаем и разрушаем"<sup>4</sup> То, что этот выпад против тургеневского изображения "нового человека" сделан в экономической статье, мимоходом – лишнее свидетельство большого впечатления, произведенного Базаровым. Заметим, что Чернышевский словно не обращает внимания на идеологию Базарова, а замечает в первую очередь именно "поведение" героя. Тема создания облика нового героя, разночинца-демократа весьма важна в кругу остальных тем романа Чернышевского. Показательно, что изображая Лопухова, Кирсанова и других "обыкновенных" людей, Чернышевский как будто вовсе свободен от оглядки на канон дворянского высокогероя, зато эти персонажи, как отмечали многие исследователи, полемически ориентированы на тургеневского Базарова.<sup>5</sup>

Для того, чтобы закончить разговор об "Отцах и детях" в аспекте интересующей нас проблемы, необходимо коснуться еще одного вопроса: об отношении Тургенева к герою, причем речь пойдет именно о том, как это выразилось в самом тексте романа, авторское комментирование "Отцов и детей" в данном случае нас интересовать не должно.

О сложном, исполненном противоречий отношении Тургенева к своему герою написано достаточно. Анализируя сюжет романа и взгляды Базарова, непосредственно выраженные в его монологах, исследователи вскрыли различные способы дискредитации героя-разночинца, к которым прибегает Тургенев (характер развития любовной интриги, пейзаж, отношение к искусству, рассуждения о мужиках и проч.). Значительность этих усилий иной раз даже заставляет несколько не доверять позднейшим заявлениям Тургенева о своем серьезном и сочувственном отношении к Базарову. И все же Тургенев, видимо, был вполне искренен в своих убеждениях. Его отношение к герою было, так сказать, намеренно неопределенным.

---

<sup>4</sup> Н.Г. Чернышевский. Безденежье. Полн. собр. соч., т. X. ГИХЛ, М., 1951, стр. 185.

<sup>5</sup> Впрочем, поэтика романа Чернышевского столь своеобразна, даже уникальна на фоне русской традиции, что говорить о фактурности его героев едва ли не бессмысленно: сам характер художественной задачи ничего подобного не требовал.

Весь его роман – истовейшая попытка с возможно большей объективностью и доброжелательностью ввести, впустить в литературу новый, духовно чуждый автору тип личности. Ввести этого героя и дать ему, образно говоря, расположиться в романе самому, по возможности не оказывая на него давления – вот задача Тургенева. Отсюда интонация ожидания, некоторого недоумения автора перед явлением героя и вместе с тем – явная попытка "подыграть" герою, описать его так, как, вероятно, ему, герою, хотелось бы быть описанным. Это очень заметно, например, по некоторым ремаркам, вводящим реплики Базарова: "отвечал Базаров ленивым, но мужественным голосом", "ответил с коротким зевком Базаров", "небрежно отвечал Базаров". Базаров вовсе не равнодушен к мнению о себе, в его задачу входит намерение произвести определенное впечатление и многие его суждения явно не имеют другой цели (например, нелепые слова о Пушкине, фальшь и нарочитость которых заметна даже Аркадию). Тургенев же как будто идет навстречу этому желанию и описывает речь Базарова с полной серьезностью.

Работа над образом Базарова представляет собой едва ли не первую попытку отчетливого выделения самого качества фактурности. Создание героя с определенной фактурой делается задачей романиста. Трудно утверждать, что эта попытка осознана была самим художником. Тургенев изображал разночинцев со стороны, не разделяя их миропонимания. Естественно потому, что именно внешние стороны явления он схватил и выразил более ярко, чем его внутренний смысл. Так или иначе, но при явной недовговоренности о существенных сторонах идеологии Базарова и его практической значимости центр тяжести несомненно оказывается перенесен на фактуру героя. Заметим, что Базарову отдана вся речевая ловкость, неотразимость четкого и афористического слова. По тому, как последовательно противопоставлен Базаров всему своему окружению, роман Тургенева напоминает "Горе от ума"

Можно сказать, что сам принцип создания героя, сюжетная схема некоего явления, почти "пришествия" классического героя, обладающего новым словом, у Тургенева сохраняется. Он хочет создать героя такого же типа, но с новым социально-психологическим наполнением, содержанием. Тургенев одним из первых заметил выход на историческую арену демократа-разночинца и захотел ввести его в литературу. Но в эстетическом смысле его герой, как видим, в значительной степени традиционен.

Достоевский начинает работать с фактурой дворянского героя по-другому.

Обращаясь к творчеству Достоевского нельзя не отметить, что мотив разрушения фактуры (который мы в другой форме видели у Гончарова) очень важен для Достоевского. Любопытны в этой связи знаменитые "скандалы" у Достоевского. Об исключительной важности этих эпизодов в

структуре его романов писал М.М. Бахтин.<sup>6</sup> В аспекте нашей проблемы они также представляют большой интерес: ведь с точки зрения переживания фактуры образа, скандал есть не что иное как бурное, интенсивнейшее разрушение фактуры (в отличие от медленнейшего и неуловимого в каждой отдельной точке повествования у Гончарова). Это демонстрация "потери лица", разрушение образа на глазах у читателя.

Переживание облика героя вообще очень интенсивно в романах Достоевского. Здесь оно имеет напряженно-личностный и даже какой-то интимный оттенок, что связано, конечно, с общим характером проблематики Достоевского, с катастрофизмом его мироощущения. Эти свойства художественного мира Достоевского хорошо освещены исследователями. Общество и личность всегда взяты у него не в статике, а в момент перелома "неустроенности". Интерес к неустоявшимся явлениям, к "случайному семейству" к кризисному состоянию души сказался и на отношении к герою. Разработанный предшествующей литературой тип героя времени, дворянского интеллигента ("человека высшего культурного слоя") писатель исследует в момент разрушения его фактуры. Могут возразить – какой же герой Достоевского дворянин? Несомненно, дворянин, "человек высшего культурного слоя" – и это в нем существенно. Только дворянин, лишенный благополучия и привилегий своего класса. Герой Достоевского деклассированный, но отнюдь не безразличный к проблеме своей классовой принадлежности.

Итак, если у Лермонтова и Тургенева речь шла о некоем разъятии и анализе фактурности, то для Достоевского разрушение фактуры не только один из важнейших мотивов, но, пожалуй, и метод изображения личности.

Последовательное, до конца доведенное разложение фактуры "благородного героя" интеллигента видим в "Записках из подполья", где оно абсолютно, как абсолютна фактурная состоятельность Чацкого, и разрушение это так же обеспечено мотивировками лично и идеологически – с обратным знаком, разумеется.

Конечно, Достоевский – тема громадная именно в этом аспекте, и она не может быть развернута здесь сколько-нибудь подробно. Обозначим лишь еще некоторые важнейшие моменты.

Особенно интересным кажется у Достоевского явление, которое можно назвать вибрацией облика, вибрацией фактуры. Это та снопоподобная загадочность, которая заставляет ожидать от героев чего угодно, любого непредсказуемого поступка. В известном смысле это и есть высший момент разрушения фактуры, модуса человеческого поведения – вообще отрицание поведения, как состояния, на которое можно ориентироваться. Нет какого-

---

<sup>6</sup> М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. Худ. лит., М., 1963, стр. 194-197.

то со-стояния, есть нечто противоположное: непрерывная неустойчивость, колебание, вибрация.

Фактурная насыщенность образа бывает тесно связана с его сценичностью. Кажется, одна из самых сценичных страниц Достоевского – диалоги Раскольникова с Порфирием Петровичем. Классическое сопоставление героя и среды, нового и косного, стихии героического и житейского, обыденного (Чацкий и Москва, Печорин и Максим Максимыч, Дон Кихот и Санчо Панса) в известном смысле достигло в этих страницах вершины, потому что оно тут предельно заострено сюжетно. Раскольников – весь гордость, независимость, неуязвимость, в нем все обаяние цельной фактуры. Порфирий Петрович, желтый, с бабьими жемами, в стоптанных туфлях, хвальный казенную квартиру, – воплощенная обыденность. Но в нем же и жутковатая вибрация, расползание, непрерывное разрушение слагающегося облика, поначалу внешне отталкивающее. Эти две стихии – "героическая" и "обыденная" – некие традиционные художественные литературные стереотипы, от которых отправляется Достоевский, развертывая их столкновение. Но доведя это столкновение до небывалой остроты, Достоевский приходит к необычным, опрокидывающим стереотип результатам. Эти знаки меняются, и все оказывается не так, как можно было ожидать.

Казалось бы, исполненный гордости, неуязвимости, нежелания иметь ничего общего с этим неприятным Порфирием, Раскольников не должен вступать с ним ни в какие отношения, и диалог их должен исчерпаться коротким "докажите" Раскольникова. Однако получается не совсем так, и Раскольникову приходится терпеть усмешки и вообще всю игру Порфирия, и сначала вовсе не потому, что Порфирий облечен властью. Мы замечаем, что великолепная броня Раскольникова на наших глазах начинает давать трещину. И колебания, хихиканье, вибрация облика Порфирия словно попадает в резонанс конструкции облика Раскольникова, столь цельный поначалу. Диалог возникает, и в конце концов великолепная цельность Раскольникова рушится. Почему? Потому что все ужимки, усмешки, колебания между "знаю" и "не знаю" Порфирия Петровича оказываются лишь внешним выражением внутренних гигантских колебаний Раскольникова – от позиции абсолютной правоты до осознания величайшей вины.

Это самый классический и сильный случай подобной вибрации облика, фактуры героя, когда она оказывается тождественна важнейшему вопросу, поднятому в романе (идея, так сказать, насильственной справедливости).

Говоря о проблемах фактурной насыщенности, яркости облика героев Достоевского, нельзя не упомянуть Ставрогина, тем более, что это герой, как известно, наиболее прямо и непосредственно связан с традицией "байронической личности". Известная публицистичность, даже декларативность "Бесов" предоставляет редкую возможность непосредственного соприкосновения с самым замыслом автора. Рисуя Ставрогина, Достоевский



несомненно хочет свести счеты с феноменом явления героя, и счеты эти поистине грандиозны.

Тенденции печоринской сверхрефлексии и сверхсвоеволия у Достоевского были точно сопряжены с разрушением фактурности в герое "Записок из подполья" После этого попытка снова сопрягать те же тенденции со сверхфактурностью, целостностью и "заразительностью" героя, то есть представить их достоянием персонажа, обладающего фактурной насыщенностью и целостностью, — задача, видимо, в принципе невыполнимая.<sup>7</sup> Тем не менее, такая попытка явно сделана в "Бесах" и связана она с образом Ставрогина.

Герой "Записок из подполья" — подлинная вариация Печорина в художественном мире Достоевского.<sup>8</sup> Через ряд опосредований, но все же несомненно восходит к этой традиции и Раскольников.

Что прибавляют в этом отношении "Бесы"? Здесь Достоевский делает попытку конкретизировать ту же проблематику, вскрыть "технику" уже не "омрачения" а насильственного "обморачивания" "бесами" Роман оказывается "литературным комментарием" к трагическому, но частному эпизоду истории. Наибольшей новизной и убедительностью (в аспекте этой главной проблемы) обладает линия Кириллова. Но центральной фигурой, по замыслу автора, должен быть Ставрогин, главный искуситель и главная жертва критикуемого Достоевским отношения к миру.

В Ставрогине доведена до предела, почти до гротеска, черта вселенской "бывалости" всеискушенности героя. Эта столичность и всесветность всегда была одной из самых загадочных и заинтересовывающих черт героя. Он появлялся из большого мира, заведомо и несомненно зная много такого, чего не могли знать обитатели малого мира его антагонистов и адептов. Разумеется, эта бывалость, тотальная опытность Ставрогина имеет не только (и, может быть, не столько) пространственно-географический характер, сколько иной, относящийся к духовному миру, что, впрочем, тоже в русле традиции. Достоевский однако воочию показывает, что сама идея неограниченной экспансии всеискушенности, — идея механическая, количественная, пространственная и в приложении к внутренней жизни человека выглядит странно. Станный, нелепо механический привкус и у преступления Раскольникова, и у его покаяния. Оба эти полбеса ставрогинской опытности имеют оттенок некоей рационалистичности, сконструированности. Не говоря уж о Раскольнике, заметно это даже рядом с героем "Записок из подполья" который, хоть и "парадоксалист" а все-таки гораздо импульсивней и непосредственней. Сама грандиозность, небывалость, рекордность замышляемого Ставрогиным покаяния сообщает ему нелепый и смехотвор-

<sup>7</sup> Сравнить с попыткой "повторить" Чацкого, предпринятой А.Н. Островским

<sup>8</sup> См. статью В.И. Левина: Достоевский, "подпольный парадоксалист" и Лермонтов. Известия АН СССР, серия литературы и языка, т. XXXI, вып. 2, 1972.

ный характер<sup>9</sup> – нелепо желание превзойти всех в покаянии (то есть внутреннем деле), как привык Ставрогин превосходить всех в проявлениях обычной, внешней жизни. Достоевский доводит идею до абсурда – мировой рекорд скандала – бесконечное количественное увеличение сил, создающих фактуру и сил ее разрушающих, дает некоторое новое качество: конфликт в крайней степени усиления дает нечто смехотворное (на что и указывает Тихон). Покаяние при помощи печатного слова, покаяние в прокламации – великая шутка Достоевского над российскими проблемами. Правда, в контексте "Бесов" эта шутка, к сожалению, граничит с передержкой: Ставрогин, собирающийся печатно и своевольно срамиться в прокламациях, явно сближен с "нашими" собирающимися, по Достоевскому, также печатно и своевольно срамить Россию. Происходит подмена явного тайным, внешнего – внутренним, политики – религией и вообще верой, ясной этики правовых общественных отношений этикой таинственных, сокровенных, интимно-личностных переживаний. Иначе говоря, в этом пункте Достоевский сам становится жертвой той же путаницы внутренней и внешней жизни человека, которую он, как мы видели, сам же блестяще раскрывает в тенденции экспансии фактурности.

Понятие "герой времени", выработанное литературой первой трети XIX века и весьма актуальное для романистики Тургенева, в общем, перестает вмещать "проблемы века" в позднейшем развитом реализме. Так, оно размывается в романе Толстого. Кто из персонажей "Войны и мира" может претендовать на эту роль? И это особенно показательно, потому что Толстой как раз описывает эпоху, когда "герой времени" формировался.<sup>10</sup> Вместе с тем фактура, облик дворянского героя, так сказать, эталон "героя во фраке" не только продолжает иметь значение для Толстого, но и вызывает у него напряженный интерес.

Исследование отношения между обликом и содержанием героя – вот чем занят Толстой. Для него характерно именно ощущение исконного несоответствия внешней выразительности и внутренней значительности человека. Можно сказать, что к внешней выразительности Толстой настроен заведомо подозрительно. Во всяком случае, именно черты дворянского героя и всего ощущаемого за ним уклада жизни Толстой больше всего подозревает.

Очень важным, вскрывающим сам принцип толстовского отношения к герою и к фактуре дворянского героя произведением оказывается, конечно, автобиографическая трилогия. С одной стороны – страстное стремление Николеньки создать свой облик согласно установленному канону, представ-

---

<sup>9</sup> В данном случае мы считаем возможным рассматривать главу "У Тихона" как равноправную с основным текстом, т.к. речь у нас идет о з а м ы с л е Достоевского.

<sup>10</sup> Очень знаменательна также диаметрально противоположная авторская оценка "московских старух"—Хлестовой у Грибоедова и Ахросимовой у Толстого—героинь, имевших, как известно, один прототип

ление о подлинно достойном облике дворянина, п о р я д о ч н о г о человека. "Я не уважал бы ни знаменитого артиста, ни ученого, ни благодетеля рода человеческого, если бы он не был *comme il faut*" – признается герой.<sup>11</sup> При этом Толстой, сознанием споря с этим канонам, нарочито понимает его исключительно внешним образом, исчерпывает понятием *comme il faut*. С другой стороны – постоянная неудовлетворенность этим канонам, которую ощущает честный и добрый от природы юноша. Этот канон благородного дворянина Толстой отрицает столь интенсивно, с таким страстным напряжением, что уже здесь как бы содержится предсказание того, что через десятилетия для него порты, рубаха и босые ноги окажутся таким же мундиром, неким перевернутым "*comme il faut*"

Очень существенной особенностью художественного мира Толстого, как неоднократно отмечали его исследователи, оказывается духовный автобиографизм. Значение самоанализа для художественного метода Толстого пронизательно уловил уже Чернышевский в своей известной рецензии на раннюю прозу писателя. Не только самоанализ, но, необходимо добавить, и духовная самокритика – нерв специфически толстовского отношения к дворянскому герою. Отсюда – специфически толстовский способ разоблачения загадочности, некоей таинственности дворянского героя: это словно разоблачение изнутри ("сам был такой, все про это знаю и теперь расскажу" – как бы говорит Толстой читателю). Достоевский и Толстой – в отношении к типу героя времени оба оказываются наследниками Лермонтова-романиста, усваивая и развивая разные стороны этого наследия, те свойства, которые в свернутом виде, в зерне существуют в "Герое нашего времени" Достоевский унаследовал и бесконечно усилил напряженный драматизм в переживании фактуры дворянского героя, экспериментально-философское отношение к жизни. Толстой – метод исследования героя, глубоко интимный, идущий изнутри, прежде всего – от духовного самоанализа. "Родство" Толстого, пожалуй, оказывается более близким и непосредственным. Можно сказать, что в романе Лермонтова мы имеем дело с переживанием феномена загадочности дворянского героя. У Толстого – это феномен изживаемый или даже уже изжитый.

Правда, у Толстого само явление загадочности героя снова возникает: создается новый загадочный герой – Платон Каратаев. Теперь не дворянин образованный оказывается феноменом для публики, массы, толпы, а, напротив, загадкой оказывается и подлежит рассматриванию тот, кто прежде не мыслился даже и зрителем.

Итак, Платон Каратаев – толстовская попытка создать нового героя с противоположной фактурой, чем фактура героя-дворянина. Попытка, в эстетическом смысле отчасти родственная тургеневской. Этот эксперимент

---

<sup>11</sup> Л.Н. Толстой. Полное собр. соч. в 90 томах (юбилейное). М.—Л., 1930, т. 2, стр. 174.

отлично удался внутри романа. Однако удача эта не вышла за рамки романа. Эстетическим эталоном, образцом, точкой отсчета, каким был для нашей литературы пушкинско-грибоедовский герой, Платон Каратаев не стал.

В общем, мы видели, что уже у Толстого при всем его небезразличии к образу "героя времени" (употребляем это выражение в данном случае только как обозначение предмета нашей статьи), при всей, как нам кажется, ориентированности на круг проблем, явно или неявно связанных с обсуждением этого образа, мы, по существу, не находим прямых – пускай полемических – попыток создать свой вариант такого образа.

Но если у Толстого видно именно живое, заинтересованное участие в обсуждении проблемы, то про Чехова и этого не скажешь. Связи его творчества с образом "героя времени", с феноменом фактурности его еще более скрыты, подспудны, рассредоточены. Это не значит, что они несущественны. Наоборот, думается, попытка исследовать такие связи в творчестве Чехова могла бы быть очень интересной и плодотворной. В конце концов, Чехов не только первый писатель XX века, но и последний – XIX... Однако, рассредоточенность и опосредованность этих связей, которая могла бы их сделать интересным объектом глубокого, капитального исследования, весьма затрудняет возможность обозначить их в статье сколько-нибудь конкретно и доказательно. Вообще можно заметить, что по мере развития литературного процесса образ, феномен "героя" все больше дробится, претерпевает все больше превращений и отражений (естественных, думается, для литературного явления), так что наблюдения над его судьбой поневоле становятся все более общими и, с другой стороны, частными, разрозненными.

Итак, Чехов вполне свободен от интереса к фактуре благородного дворянского героя, вернее, он интересен писателю как материал для юмористики. У Чехова есть рассказы, где обсуждается идеология этого типа людей (последней "лишнего человека" в России конца века. Например, "Дуэль", представляющая собой вообще некую энциклопедию сюжетных мотивов русской классики, полемически переосмысленных – о чем уже писали исследователи.). Но фактура героя как нечто серьезное Чехова не занимает. всякая претензия на фактурную яркость воспринимается им именно как претензия и позерство. Само понятие герой как бы всегда мыслится Чеховым в кавычках. Он не интересен, а интересничает. Это – Соленый, отчетливая пародия на Печорина.<sup>12</sup>

Мы, читатели, в общем, отлично чувствуем позицию Чехова. Если Толстой с увлечением занимался срыванием масок, большое внимание уделяя моменту высвобождения из-под некоего очарования фактуры, психологии такого момента, трактуя его как обретение истины и разрешение

---

<sup>12</sup> Заметим, кстати, что очень похожая на "антипечоринских" героев Островского—Мерича, Вихорева.

проблемы, то для Чехова, в общем, тут проблемы нет и не было с самого начала. В определенном смысле, думается, Чехов прямо наследует Толстому, непосредственно принимая толстовские выводы в отношении проблемы героя.

Однако, едва ли не больше общего у Чехова с Гоголем. Трудно не соотнести некоторые черты глубокой художественной общности Чехова и Гоголя – вплоть до совпадения интонации – именно с такой вот позицией полной внутренней отчужденности от феномена, послужившего в определенном смысле отправной точкой едва ли не для всех русских писателей XIX века. Только Гоголь еще до "героя времени", Чехов – уже после, и все же они перекликаются, замыкая непосредственную историю этого явления.

Хочется еще раз подчеркнуть, что именно только непосредственную, явную работу литературы с этим образом. Наблюдение же над судьбой различных ипостасей образа героя, всяческих отголосков обсуждения этого образа, уже могут быть, вероятно, необозримы.

Интересной, например, представляется судьба жутковатой "вибрирующей" личины, найденной Достоевским. Такая характерная антифактурность, будучи весьма распространенной в литературе начала века, становится, даже, пожалуй, литературным общим местом и даже успевает претерпеть естественную инфляцию еще до истечения первых двух десятилетий XX века. Однако проходит еще полтора-два десятилетия, и Булгаков создает такую классическую и крупную, на наш взгляд, модификацию этой, казалось бы, изношенной фактуры, как Коровьев в "Мастере и Маргарите".

А в общем, феномен "пришествия героя во фраке", во всеоружии фактуры Чацкого-Онегина-Печорина, довольно четко привязан по времени к XIX веку. И думается, можно предложить такой небезынтересный угол зрения – попробуем назвать его, скажем, литературно-культурологическим, – под которым удивительно сходным явлением будет приход "героя в кепке" героя кинематографа – как резкий пик, выплеск, концентрат новой (демократической) фактуры нового XX века, опять-таки, думается, теснейшим образом связанный с новой речевой фактурой – и прежде всего, с фактурой стиха Маяковского.

## САЛТЫКОВ-ЩЕДРИН И ЯВЛЕНИЕ "ВИБРАЦИИ ФАКТУРЫ" ЛИТЕРАТУРНОГО ГЕРОЯ

В статье "Герой времени" в литературе XIX в. в связи с судьбой этого типа в романах Достоевского было описано явление "вибрации фактуры"

Явление, возможно, названо не очень удачно, но, на мой взгляд, достаточно определенно указано, и я позволю себе здесь пользоваться именно этим своим обозначением. При этом необходимо важное примечание: герой-повествователь – тоже герой.

Русская литература создавалась созданием героя – Чацкого, Онегина, повествователя "Евгения Онегина" лирического героя пушкинской поэзии. Дворянского "героя во фраке" ощутившего состоятельность и целостность своего сознания. Да, целостность: хоть метания и колебания неотъемлемая черта Чацкого, а Онегин и создан как герой рефлексирующий, но все художественное значение такого образа именно в том, в сущности, что мечется и рефлексирует именно этот, столь ощутительно цельный – уже целостный, равный себе, состоявшийся персонаж. Благородный герой.

У Гоголя с этим персонажем, как известно, отношения специфичные – он несколько безжизнен, как Платонов, Тентетников или те женские персонажи, что остаются прелестными и только, либо нипочем не желает сохранять настоящее благородство и цельность фактуры и начинает уже не то что метаться и рефлексировать, а как-то мелко хихикать. Вообще держаться как-то не так, являть природу совершенно иную. И слово комизм само по себе, на наш взгляд, здесь мало что объясняет. Стоило бы, нам кажется, попытаться предложить обоснования некоторых сторон природы этого комизма.

Не в том ли дело, что конфликт, драма, заставляющая благородного героя рефлексировать, на деле является силой, просто порождающей этого благородного героя как благородного человека? Сознание русского дворянского интеллигента, или то классическое русское литературное сознание, о котором у нас, собственно, и идет речь, ведь и создано именно осознанием своего дворянского достоинства во всей остроте исторической ситуации, когда в таком достоинстве, по сути, отказано другому, "подлому" сословию – а оно-то и называется нардом.

В сущности, этот-то конфликт и формирует весь характер и облик онегинского типа (независимо от субъективных представлений героя – да иной раз и его автора – о природе переживаемой им драмы).

В этом соображении, собственно, нет ничего нового. Хотелось бы только попытаться проследить некоторые приключения того же конфликта в дальнейшем.

Нам представляется особенная роль Гоголя, корректирующего и дополняющего позднепушкинскую и послепушкинскую русскую литературу

не то что допушкинскими, но даже вообще долитературными явлениями, фольклором, она помимо всего прочего связана и с тем, что Гоголь так или иначе представляет за другую сторону, за лишенное – и не от природы – достоинства сознание – п о д л о е сознание. Имея в виду то значение слова "подлый" которое было в ходу в XVIII веке и раньше. Представляет стигийно.

Вместе с тем гоголевские герои, как бы непрерывно колеблющиеся между смехом и ужасом, конечно, переживают и более общий, не социальный, а бытийный страх, и их колебания – это колебания между обыденным пакистичеством и страхом греха, неземного возмездия.

Иное дело Щедрин.

Любопытным кажется задаться вопросом – почему идея, которую позднее назовут "хождение в народ" и которая казалась такой не то что насыщенной – плодотворнейшей в эпоху "натуральной школы" и "Записок охотника" – в дальнейшем так, в общем, мало реализовалась в литературе, быстро приобретя привкус дидактики и принудительности. Потому что с проведением реформ 1860-х годов народ понемногу стал обретать права и возможности самому х о д и т ь куда угодно?..

Наверное, так, но только отчасти: нас же интересует эта идея именно как художественная... А вековая сословная разделенность и неравноправие как драма общественного сознания, самочувствия едва ли могла разрешиться за два-три, даже за пять десятилетий. Не разрешилась, собственно, она и поныне, да и в конце концов, и не в одной же России.

Но нас в данном случае занимает именно русская литература. Как же тут так вышло, действительно, с этим знаменитым "хождением"?

И, на наш взгляд, можно предположить, что некто, реализовав идею с классической глубиной и полнотой, практически "закрыв тему" "Закрыв", хоть это и не осознавалось. Не осознавалось, потому что реализация идеи была внутренней и оказалась как бы скрытой, хотя и сам жанр, где произошла такая реализация, напротив, мало сказать "открытый" жанр – принципиально публичный, публицистичный, как бы "низкий" жанр – сатира.

Словом, речь о Салтыкове-Щедрине. Признаемся ведь, что существует некая загадка Щедрина, не раз решительно отменявшегося – на свой лад Розановым, на свой лад – казенным советским пиететом. Почему, действительно, сатирик-публицист, служивший, казалось бы, явно злободневным, утилитарным, сугубо частным задачам своей эпохи и, в отличие, скажем, от Свифта или Мольера не стремившийся создавать для этого обобщенные монументальные форма (и "Сказки, и "история одного города" ведь не выходят за пределы жанра и за пределы языка. Вряд ли "Сказки" станут когда-нибудь всемирным детским чтением, подобно "Гулливеру", а "Историю" иностранцы обычно воспринимают с трудом – как, скажем, и лирику Пушкина. Другое дело, что ни Щедрин, ни Пушкин от этого для нас не хуже) – почему такой писатель по природе в основном речевой, стилевой

и со стилем как бы журнальным, почти что фельетонист со своим злободневным зубоскальством – во всей этого зубоскальства остроте для давным давно прошедшего момента – и не только не подергивается для нас некоторой академической дымкой, подобно, что греха таить, большинству своих почтенных соседей по эпохе – кроме четырех-пяти имен – но кажется все живее и ближе? При всех поворотах истории, во всех литературных и журнальных ситуациях – от самых глухих до таких, где, казалось бы, ставятся рекорды зубоскальства?..

Разгадка, думается в том, что Щедрин и осуществил в полной мере то самое хождение в народ, осуществив вхождение в подлое сознание – хоть в кавычках подлое, хоть без кавычек. Действительно, дело же не в крепостном праве, которое можно было отменить и которое в конце концов было отменено. Дело в тех сторонах, качествах сознания, которые сделали это право возможным и которые это право, в свою очередь, формировало и питало. И которых более чем хватает и на наш век.

Как известно, воспитанник Царскосельского, пушкинского лица, выскопоставленный администратор, вице-губернатор М.Е. Салтыков (Щедрин) скорей чем кто-нибудь другой из русских литераторов имел бы все права на роль не просто благородного – но действительно благородного героя. Тем значимей, знаменательней отказ от "благородной" фактуры и вхождение в "подлую" В "подлое" сознание. Вхождение в подлое положение, в положение "человека подчиненного" как сказано в "Невольниках" Островского. Удивительно по-щедрински сказано, при том, что и полностью "по-островски" – это не только быт, это психология, это Островский поздний, слова героя, оказывающегося в положении героя-любовника – хоть и не совсем по своей воле.

Разумеется, мы никак не хотим сказать, будто Щедрин сотворял некий граждански-литературный подвиг смирения, вообще, что подобное "вхождение" было каким-то сознательным, планируемым движением – Щедрин просто слушался своего писательского дара. Больше того – очень похоже, что характерная острота, развитость и разработанность щедринской речевой стихии – заслуга не одного писателя Щедрина. За этим можно предположить некую речевую среду, почти жаргон микросоциума особого характера – и такое интереснейшее, на наш взгляд, предположение – одна из заслуг А.А. Жук в ее глубоких и смелых работах о "Современной идиллии" (и не забудем, когда они написаны). В этих работах она обратила внимание на трагическое освещение процесса "оподления" героев и, в сущности, очень близко подошла к проблеме лиризма щедринской сатиры.

Здесь "вхождение в подлое сознание" в высшей степени стимулирует ту самую вибрацию фактуры героя, когда она временами делается неотделима от покаянной рефлексии повествователя. Нарративная структура таким образом как бы размывается лирической стихией щедринской сатиры.



"Я" персонажа постоянно "слипается" с безличным повествователем, иногда они буквально неразделимы в пределах одной фразы.

Несмотря на то, что "тезка" героя Достоевского Порфирий у Щедрина появляется в психологическом, усадебном, семейном, как бы демонстративно "нормальном" романе "Господа Головлевы", содержательно, по сути ближе к коллизиям "Преступления и наказания" оказывается "Современная идиллия" (роман, как показала Е.Н. Строганова, создававшийся в диалоге с Достоевским).

Несмотря на то, что "правильный" роман "Господа Головлевы" – жанр явно не щедринский, и в этом отношении здесь он словно бы не на своей почве, Иудушка стал одним из эмблематичных для сатиры Щедрина образов. Он идеально подходит для характернейшего речевого "ехидства" Щедрина. И беспримерная сила воздействия образа во многом достигается как раз явлением "вибрации фактуры". Повествователь проникает в это подлое сознание, следя все его извивы и до дрожи доходящие речевые ужимки, но вместе остается человеком с нормальным человеческим взглядом на подобное сознание. Погрузиться и одновременно оказаться вовне – это главный секрет щедринской сатиры, так сказать, его собственная художественная печать.

В "Господах Головлевых" Иудушка вместе с тем максимально объективирован всей фактурой классического романа. Здесь с героем-дворянином Щедрин расправляется, саркастически преследуя его притязания на "благородное" красноречие. Тут и в голову не может прийти мысль о каком бы то ни было обаянии. Щедрин, так сказать, отбирает у Достоевского его Порфирия Петровича, благородного чиновника, успешно опровергающего ненавистную, но и вполне всерьез принимаемую романистом идею наполеонизма.

"Весь мир был у его ног" – знаменательная "наполеоновская" фраза о Порфирии Владимировиче Головлеве в пору его "фантастических стяжаний" Так что Порфирий Щедрина скорее Раскольников, чем следователь.

Герои "Современной идиллии" в несравненно большей степени даны изнутри. Роман так задевает всякого русского человека, способного к рефлексии, что он словно чувствует, как не раз побывал в шкуре персонажей или, по крайней мере, в подобных жизненных ситуациях. И уж эта вибрация облика ощутимо имеет к тебе самое прямое отношение.

В начале XX века описываемое явление художественно актуализировалось в сатире символистов (Белый, Сологуб), усиливающих, правда, восходящие к Гоголю мистические мотивы.

Но, пожалуй, наиболее ярко и вместе с тем близко к классической традиции развернут этот прием в "Мастере и Маргарите"

Представляется, что как художественный феномен Булгаков сродни Щедрину и сопоставим по масштабу – во всяком случае, в своей эпохе. Исходит Булгаков, очевидно, скорей от Гоголя, воспринятого через литера-

туру своей юности, – ту же мистическую сатиру символистов, видя в вибрации и гримасничанье изображаемого мира некую универсальную художественную философию извечного колебания между рациональным и иррациональным, видимым и потусторонним.

Однако в "Мастере и Маргарите" подобное коровьевское гримасничанье – скорее наказание, сеансы которого автор с наслаждением задает Римскому, Магарычу, Степе, но прежде всего писателю Берлиозу и, конечно, "зрительной массе" театра Варьете, как и коллективу сотрудников конторы, на которых нападает пароксизм хорового пения, всему "Дому Грибоедова" и подразделению, явившемуся брать "нехорошую квартиру"

"Каждый советский человек – головой выше любого высокопоставленного буржуазного чинуши" – масштаб сатиры Булгакова ощутим в сопоставлении с масштабом феномена "советского человека" – искусственно, успешно и в исторически кратчайшие сроки вынужденных идей "советской" национальной исключительности. Нераздельных с мессианскими представлениями о единственно правильном пути, идеальной и беспримечной целостности собственного сознания и т.п. как и с воспитанием действительно беспримечной РАБЬЕЙ покорности.

И эта-то страшная махина лжи, обрушиваемая негромкими репликами вроде "что это у вас – как ни хватисься, ничего нет..." "люди как люди..." в сочетании с "магией" и создает грандиозный эффект булгаковской сатиры. Иррационализм Булгакова, кажется, вполне реализует здесь свой художественный потенциал как не то что разумная – просто необходимая реплика на сталинско-государственно-планово-рациональное безумие и оболванивание. И вечные вопросы человечества, которые советскому человеку предписывалось считать решенными однозначно и без колебаний, через "чертовскую" вибрацию и гримасничанье возвращаются к состоянию природной амплитуды от "да" до "нет" от Бога до Черта, которых все-таки исключить не получается...

И на наш взгляд, с щедринским художественным эффектом перепада сознаний и лирического разрушения фактуры здесь немало общего – и литературно, и исторически.

Можно сказать, что Булгаков, так любивший Гоголя, во многом и живший в мире Гоголя, как врач, лечит этот мир от взбесившегося, патологического иррационализма, и вылечивает Гоголя, пожалуй, прежде всего именно Щедриним.

**А. Журавлева  
В. Некрасов**

**В ПАМЯТЬ ВЛАДИМИРА НИКОЛАЕВИЧА ТУРБИНА,**

**и, может быть, чуть-чуть в подражание.**

**Post scriptum**

М. б. здесь стоит обозначить, высказать некоторые историко-культурные соображения общего характера.

Можно сказать, что Россия, сколько себя помнит, мучилась своей государственной системой, всегда в той или иной мере, в тех или иных формах терпела бесправие, произвол и лихоимство. Явления, что и говорить, вовсе не уникально русские, но, с одной стороны, традиционно усиленные уже самой гипертрофированностью расстояний, географических масштабов, вызывавших такую же традиционную гипертрофию центральной власти, а с другой стороны, все же не ассимилируемые, не встраивавшиеся в быт, уклад и традицию в такой мере, как кое-где на Востоке. При всей распространенности, даже традиционности того же русского взяточничества русская же традиция обличительства и правдоискательства до конца, кажется, не замолкала никогда. И это не представляется частным явлением.

Не более частным, чем хотя бы раскол церкви. Речь идет по сути об общественной традиции противостояния традиционному произволу, о традиции оппозиционности, и стойкой традиции, принимавшей разные формы, но с появлением и развитием такого явления, как литература с неизбежностью именно в литературе все более и более себя выявлявшей.

И выявлявшей свою именно что не частную природу. И не беда, если получается каламбур: этот-то весьма не частный, масштабный характер и выявился в апологии сознания и облика ч а с т н о г о человека. Думается, именно в такой выраженной в высшей степени частности, непричастности к государственной системе и максимальной независимости от нее – глубинные основы эффекта явления онегинского типа в русской литературе и его удивительного обаяния. Да, собственно, если брать тот же тип в лице Чацкого, то предположительный тон просто неуместен.

Подавно, если к компании присоединить и Дубровского – благородный разбойник как благородный герой, отчетливый продукт, почти необходимая и неизбежная функция вопиющего неблагородства окружающей среды и системы.

Это уже конфликт как взрыв, запредельная, агрессивная частность... Но нас интересует, наоборот, обобщенность и максимальная выраженность конфликта не так в эксцессе, действии, как в привычном контрасте фактур. И тут трудно не заметить, что жалкий противник и жертва Дубровского Антон Пафнутийич кладет начало некоторому ряду явно сходных имен: Акакий Акакиевич, Порфирий Владимирович и наконец Порфирий Петрович.

Антон Пафнутыч помещик – как, впрочем и Порфирий Головлев; Акакий Акакиевич и Порфирий Петрович – чиновники. Подьячие. Акакий Акакиевич – из подьячих подьячий. Но помещик или чиновник, каждый из носителей таких ст а р о ф а к т у р н ы х имен носит его, как знак принадлежности к миру, противоположному миру, условно говоря, онегинскому – принадлежности к миру с и с т е м ы. Как знак подчиненности, понимаемой как приниженность и как подлость. По крайней мере, готовность к подлости. И, в общем, как знак причастности к общественному злу.

Во всяком случае, г е р о е ц е н т р и ч н ы й – так скажем – мир, мир Чацкого и Онегина, авторитет Чацкого и Онегина жив именно таким пониманием, такой расстановкой.

И, наверное, лобой нормально успевающий студент третьего курса в принципе сейчас достаточно толково может рассказать о последующей реакции на онегинство и печоринство, об Островском, Аполлоне Григорьеве, Достоевском, почвенничестве и славянофильстве. Все это известно и все это понятно – но не стоит ли задаться одним вопросом – почему все-таки столь серьезная и безусловно основательная, добротная реакция русской литературы на собственные свои юношеские онегинские увлеченности так и не вызвала, что ни говорить, к жизни в литературе ничего столь же з а р а з и т е л ь н о г о, как тот же Онегин? В чем тут дело – в одном ли онегинском франтовстве? Или так скажем – а в чем дело тогда с самим этим франтовством – если, конечно, не понимать его буквально – как дендизм, и только? Понимаем, что сама постановка вопроса может напомнить блаженной памяти дискуссии о п о л о ж и т е л ь н о м г е р о е в с о в е т с к о й л и т е р а т у р е, но тут речь не только не о с о в е т с к о й литературе – речь, собственно, и вообще не обязательно о литературе в узком смысле слова. И ставить так вопрос, на наш взгляд, тем более уместно, что во-первых, постоянно прирастать нелитературой – в природе литературы вообще, а во-вторых, потому что конкретная корректировка онегинско-печоринского мифа и происходила, как известно, именно во многом с позиций как бы шире и глубже чисто, узко литературных – в частности само слово п о ч в е н н и ч е с т в о и говорит, собственно, как раз о таком представлении. С позиций и реально-житейских, и национально-традиционных, и нравственно-религиозных и, главное, всех сразу. Заодно.

Нет ли тут чего-то от явления той же природы, над которым столетиями ломала голову русская церковь, от которой отпадали верующие в раскол и разные секты, самые разные и самые иногда странные, но заразительные и так или иначе оппозиционные, непричастные к власти и злу ее системы и произвола – во всяком случае, сравнительно с церковью?

И что ни говорить, а если продолжать говорить на том же языке – суконном, зато уж определенном – опыт религии, беря религию с литературной стороны, и есть ведь опыт именно что з а р а з и т е л ь н о г о п о л о ж и т е л ь н о г о г е р о я...

Серьезнейшие резоны вызвали к жизни маленького служащего Акакия Акакиевича, за человеческую душу которого вступился Гоголь — но так вступился, что Достоевский в лице Макара Девушкина счел такое заступничество дополнительным унижением, и привел свои резоны, тоже достаточно серьезные. Все это и многое другое последующее можно назвать критикой — иногда, пожалуй, и ожесточенной критикой, в подробностях и с разных сторон — онегинского типа в литературе. Но при всей резонности, всей плодотворности и необходимости этой критики самый тип так и остался непревзойденно классическим.

Кого не заподозришь в особенном увлечении Онегиным или Печориным, так это, думается, Щедрина. Не потому, что Щедрин сатирик по литературной профессии, а потому что Щедрин человек эпохи, в чем-то отличавшейся от предыдущей резче, чем от екатерининской: Щедрин принципиально д е я т е л е н.

Эпоха реформ Александра II, личность его, среда, окружение, высшее общество и высшее чиновничество той поры, среди которых такие фигуры, как А.К. Толстой и тот же Щедрин, вообще, на наш взгляд, ждут своего Тьнянова, и щедринский царскосельский лицей мог бы, думается, ожить мало чем хуже пушкинского. Думаем, Наум Коржавин глубоко прав в давней статье об А.К. Толстом, литературный масштаб которого до сих пор, кстати, остается недооцененным: неперенные потуги как-то свысока относиться к "дворянскому либерализму" — традиция из самых фальшивых. А сам речевой обиход, живая фактура среды, породившей "Фантазию" и всего Пруткова, — материал вряд ли менее драгоценный и благородный, чем хоть какой фольклор. В общем, вряд ли мог Щедрин быть захвачен сильно Евгением Онегиным как образом, образцом независимости личной, пассивной потому, что не мог не быть тогда захвачен другим — идеей независимости, идеей освобождения не для себя одного — без этого Щедрин вряд ли бы мог тогда и приступать к службе.

В музее города N одно время висел портрет брата Щедрина Дмитрия Евграфовича с надписью "Д.Е. Салтыков, брат писателя ("Иудушка")" По логике вещей портрет самого писателя надо было, очевидно, тогда снабдить аналогичной надписью: "Степка Балбес", но этого почему-то не сделали. В сущности, сейчас нам трудно сказать наверняка, какими неприятными чертами в действительности отличался брат классика, но трудно и представить, чтобы речь щедринского брата была настолько пропитана приниженностью, гадостным угождением, извивалась так и в и б р и р о в а л а : с чего бы?

Брат Щедрина мог быть плох по-разному; бывал занудлив и словоблудлив, с точки зрения М.Е., но он был человек, в общем, из того же социального слоя, что и сам Щедрин. Тем не менее, создавая образ Иудушки, едва ли не самый концентрированный сатирический образ, обобщенный реалистически (в значении не сказочно, не буквально гротесково) о б р а з в

рага, автор считал нужным придать ему и максимально сгустить уже, можно сказать, устойчиво антионегинские черты – вот уж кто не Онегин, так не Онегин... И Порфирий Владимирович уже такой не Онегин, такой противный Антон Пафнутыч, такой последний Акакий Акакиевич – только плохой Акакий Акакиевич, вредный – какого только могут автор с читателем себе представить.

Черты с и с т е м ы. Словом, рабьи черты – пользуясь самым ненавистным самому Щедрину словом.

Нет Аполлон Григорьев или Островский никак не больше конформисты, чем Пушкин – и не то что по биографии – по сути писательской натуре и по всей природе их творчества. Хотя уже с Достоевским все, как известно, сложнее и тяжелей. И кто нам скажет, во что в итоге встали Достоевскому как писателю и унижения каторги, и ужас казни, и хотя бы прощение на высочайшее имя с покаянием в таких словах, как будто чистые пропагандисты петрашевы уже были бомбисты-первомартовцы или убийцы-террористы нечаевцы и истые бесы?..

И как ни прекрасно написан кротчайший князь Мышкин, а не виделось ли в иных житиях мучеников (да и самого Христа) тем людям, которые уходили в ереси, нечто, чего не доставало и в официальной церковности, и недостает все-таки в Мышкине – доли задора и в самой кротости, того момента, когда непричастность переходит в оппозиционность – чего-то, условно выражаясь, онегинского? Если не "недостает" то отсутствует.

Особенно если не забывать, что онегинский тип, онегинский миф, онегинскую ситуацию создавал и создал не один автор, пусть и такой как Пушкин – это была ситуация противостояния со всеми оговорками – благородства – неблагородству, и создавала ее, – да, наверное, и не могла не создать, возникнув, самим фактом возникновения – вся русская поэзия и литература. А иначе сказать – публичное мнение.

Собственно, "онегинскими" явления, о которых речь, назвать можно тоже только условно, и они также куда шире и образа Евгения Онегина, и литературы вообще. И намешано-то тут, как водится, всякого, и на слове "благородство" практически сразу же нарастают кавычки, и немалые. Не забудем и о том, что "Евгений Онегин" – р о м а н. И если можно спросить о том, завершился и совершился ли роман, то Е в г е н и й О н е г и н к а к р о м а н н ы й г е р о й – может быть, самое очевиднейшее явление вообще всей русской литературы. Сказать хоть "классической" хоть "массовой"

Но если обращаться к русской литературе XIX века снова и снова, снова и снова же приходится возвращаться так или иначе к "онегинскому" мифу и эффекту "благородной" фактуры в разных проявлениях, различных случаях и на разных уровнях, в кавычках или без кавычек, не потому ли еще, что за благородностью героя выделась искони чаемая не зависимость от общей нечестности, как бы явившаяся, наконец, в

таком вот облике и модусе, нашедшая свой стиль как способ устойчивого существования и, главное, как выраженный, постоянный признак упования?

Так или иначе, а онегинский (говоря условно обобщенно) эффект оказался такой крепкой закваской, был настолько важен, что энергично работал в русской литературе и в постонегинскую, и как бы уже в противоонегинскую эпоху.

## II А.Журавлева и Вс.Некрасов

### В ЭТОМ РАЗДЕЛЕ...

В этом разделе собраны статьи, написанные в соавторстве с Аней, Анной Ивановной Журавлевой, ныне профессором МГУ и моей женой скоро 30 лет. Это не значит, что в остальных случаях не было такого соавторства в разной мере и форме.

Во-первых, бывают общие мысли – а у нас других, кажется, уже почти не бывает.

И кое-какое значение имеет, думаю, и то, что без Ани, наверно, четырех пятых написанного – стихов, не стихов – просто не было бы. Вряд ли автор бы до них бы дожил.

\* \* \*

Полгода – ни звука. Год – 85. Декабря так 27 – звонок: книга ваша принята, или подпишите завтра, или откладывается на год – в лучшем случае. Прием нехитрый, но с нами, увы, номер прошел: мы подписали – таки к выходу нашу книжку без двух с лишним листов (сдавали с одним лишним плюс) – за счет центральной части и заключения. И благодаря журналу "Театр" можем сейчас просить прочитавших "Театр Островского" ("Просвещение" М., 1986 г.) считать заключением не те 2 страницы, что в книге, а эти 20. Именно они – в несколько более пространным виде – книгу и заканчивали. Заодно просим извинить некоторые ляпсусы: за сутки чужую правку не поправишь. Не терям надежд когда-нибудь опубликовать и разбор постановки С.Ю.Юрского "Правда – хорошо...", оказавшийся тоже на удивление труднопроходимым. Именно этот спектакль в сочетании с комментариями самого постановщика дал особенно богатую пищу для размышлений – в свое время. В настоящее же время мы, конечно, многое бы написали иначе – прямой и проще.

Вкратце, нас занимает невиданный расцвет науки и культуры (точней сказать, научности и культурности) в областях поближе к искусству – и как раз за последнюю четверть века – с чего бы? Само искусство ведь если цело, то далеко не так пышно. В почтении к теоретическому знанию народ и партия едины были особенно. Из глубин, бездн интеллектуализма росла беспримерная – сродни эпохе – догадка о приоритете критики перед критикуемым предметом. И радостно смыкалась с инициативой сверху: постановлением 73 года. Власть придерживающая в нем поощряла успехи научно-критической мысли: после отмены "оттепели" мысль явила шустрость и пособляла, стало быть, придерживать уже тех, кого надо.

Чуть шатнувшись, система борьбы с фактами, искусственного забывания, намеренного незнания, направленного непризнавания снова обрела себя – сверху донизу. Не сталинская, конечно, система – не так террор, как при-корм. Но смягченность-то и вязала надежно: произвол просто тоже переводили на самообслуживание – как дешевле.



Понятно, речь не может идти обо всей науке, всех ученых – но и тенденцию никуда не денешь. Всплывают новые и новые факты, имена – нет, не жертв сталинских репрессий, там все ясно – а жертв системы кругового предательства, антипрофессиональной солидарности. Системы этой вот, ныне здравствующей. От этого-то так туго, со скрипом идет эта реабилитация этих фактов искусства, этих авторов – этой, не прошедшей эпохи. С прошедшей проще.

Не всякий автор успел сплутрить, наладить выпуск неразрешенки за года два-три, как ее разрешили... Иные делали свое неразрешенное искусство лет по 20-30, до всякого разрешения – и не таясь.

Так где же были тогда все эти критики, наши дорогие ученые... Они ведь не рисковали уже свободой, головой, как их папы и мамы... Похоже, не только в гидростроительстве, не в одной экономике наука наша – первым делом наука как не знать. Не знать, чего не надо. Не знать всерьез, солидно и уже убежденно, на высшем, передовом уровне.

Чему, чему свидетели мы были за эти годы – каким заоблачным взлетам Духа и Интеллекта, каким открытиям каких горизонтов – и все это на веревочке тайной связи с задней мыслью: ну, на наш-то век подлости власти хватит... И вот на – не хватило. Наука нам ...

Когда-то где-то наука хватанула власть с испуга: чтоб только не было "чего мой сапог хочет" – испугаешься, да еще если сапог – форменный. Но власти разума не вышло и здесь. Терминологическая тарабарщина отлично обслуживает вкусовщину – и самую убогую.

И ученый строй куда какой сплоченный – только обувь не в линию. Круг? По-видимому. И выход из него, из этой повязанности – просто перешагнуть. Но это в ином, третьем измерении – объемном, не теоретическом. Побывать в актерской, авторской, режиссерской шкуре. Уметь добыть факт – и не выдавать на расправу. Ни свой художественный факт, ни чужой. Блат изживается практически – работой. Актерской ли, зрительской ли. Черносотенство нам не нравится. Но блат всегда чернеет, как труп. Этот его цвет неизбежно проявится – раньше, позже.

Поэт, художник может, видим, выдраться из этой респектабельной бластной поруки – хоть ценой прожитой жизни, хоть ценой смерти.

Актеру хуже. "Лучше поздно, чем никогда" в театре не звучит. Тут знают: это просто одно и то же. Факт в театре беззащитен как нигде, а суждение особенно безнаказанно. Проблемы острее и всего очевидней: единственная перестройка – перестройка беспримерно высоко организованного (во всех смыслах) паразита и холуя – попросту сказать в человека. Пусть даже не с Большой Буквы.

89 г.

Приведенная выше благодарность журналу "Театр" оказалась преждевременной. Начнем сначала. Дело было так. Году в 82-м мы с Журавлевой отнесли в журнал помещенную здесь статью о Юрском. Отнесли Юлино Германовичу Шубу, который статью похвалил и сказал, что раз эта статья вышла интересной, значит, нам надо писать какую-нибудь другую – тогда ее, может, и напечатают. И с тем послал нас к Ирине Васильевне Силиной. Ирина Васильевна работала с нами долго, трудно и пришла к выводу, что все бы туда-сюда, но вот мыслей чересчур небогато. Что поделаешь – прямо из

"Театра" с убогим, какой был, багажом, обогащенным однако ценными замечаниями Ирины Васильевны на полях, подались мы в издательство "Просвещение", где и выпустили скромный багаж в виде книжки. В 86-м году. Расширив, как водится, и дополнив. С описанными выше осложнениями.

А в 89-м молодая редакция "Театра" в лице Сергея Борисовича Пархоменко вдруг обратилась к нам с приятным предложением: опубликовать "Экологию искусства", о которой они – редакция – слышали от кого-то в журнале "Театр" – ну и вообще появляться. "Экологию" я принес с радостью, но первым делом предостерег насчет нехватки мыслей, рассказав всю историю, начиная с Юлия Германовича и Ирины Васильевны.

Взвесив все, Сергей Борисович Пархоменко, однако, велел писать к статье вводку. А одобрив вводку – ту, что выше – дожидаться летнего номера. И вообще... И вот насчет вообще разговор пошел особый. Дело в том, что за год до того журнал "Театр" круто обратился мало сказать к поэзии – к поэзии концептуализма. Опубликовав в № 5 за 88-й год целую обзорную статью Дашевского с этим именно словом среди прочих – концептуализм – и с сильным названием: колючая проволока речи. И с упоминанием фамилий практически всех моих ближайших соседей по поэзии – кроме только моей собственной. И даже последующей публикацией упомянутых. Мне это не понравилось. Не понравилось не только то, что выпала моя фамилия, а не другая. А и то не понравилось, что выпала она в журнале "Театр", не в каком другом. И поскольку с этим именно журналом имелись у меня кое-какие отношения – и неудачные (см. выше) и, главное, поскольку отношения имелись не только с "Театром", но и вообще с театром. Без кавычек. И давние: как-никак, а уж лет двадцать мы с женой работаем для кабинетов ВТО – в соавторстве, а когда и отдельно. И, кстати, книжка "Театр Островского" – из итогов как раз этой работы. Впрочем, эта наша книжка про театр так же не оставила следов в журнале "Театр", как моя поэзия концептуализма в статье про поэзию концептуализма в том же журнале. Почти чудесным образом. Чудесным, если прикинуть – а кто вообще из поэтов пишет о театре, для театра? Не только даже из концептуалистов... Словом, многое наводило на мысль, что фамилия моя у Дашевского выпала не совсем уж сама. А по доброму согласию редакций – молодой и зрелой.

Так что на предложение молодой редакции дать что-нибудь вообще о концептуализме я задумался. Выпав разок-другой так легко, легче легкого выпасть и в третий, и в тридцать третий; сперва бы надо разобраться со здешними чудесами. Да и название журнала все же "Театр", а не "Концепт", и раньше материала по концепту я давал журналу "Театр" материал по театру. Хуже, лучше других, упомянутых в журнале, но уж проволочных колючих стихов мне, не упомянутому, доводилось писать никак не меньше их, опубликованных – только раньше. И в театре я, в отличие от любого из них, Димы, Тимы, Левы, Сережи, в конце концов, не лилил, а пахал – удачно, нет ли. И даже вот в самом "Театре" "возникнул" – правда, неудачно...

В общем, на мой взгляд, чем мне опять возникать как бы как ни в чем не бывало, куда удобней бы редакции самой вернуться к любому из затронутых ранее вопросов. Хоть к вопросу о скудомыслии, хоть о проволоке речи. Хоть молодой редакции, хоть не очень. Вернуться и уточнить. И оставив

несколько статей на выбор, я настоятельно попросил в случае публикации дать врезку – сказать вкратце об истории вопроса.

Прошло лето. А с ним и летние номера "Театра" тихо прошли мимо запрошенной "Театром" статьи с заказанной "Театром" врезкой. – Шуб, Шуб, Шуб... – артистически разводил руками Сергей Борисович. – Откладывает и откладывает... Разве можно было подумать. И что же можно поделывать, раз дело в Шубе... Пришлось напомнить, что о Шубе не подумать мудрено было: с бесед о Шубе и началось наше знакомство с Сергеем Борисовичем, выходит дело все же не в Шубе. Пришлось возразить, что можно бы и поделывать что-то: спросить, например, так забирать автору статью, или нет. Помолчав, через паузу, Сергей Борисович ответил так: – Ну, вы же сами захотели забрать статью... И развел руками еще убедительней. И руками развел тем убедительней, что паузу Сергей Борисович здесь держал сколько – месяца с три, четыре.

Могу сказать: такого Театра и я не видел, не ожидал. При всем опыте. И оправившись от эффекта, только и смог спросить – так кто же отказывается печатать статью – Шуб или Пархоменко? На сей раз пауза была покороче, в одну мужественную затяжку. Зато ответ и того мужественнее: – Ну, можете считать, что Пархоменко.

Пришел и мой черед. И моей паузе. Растерянной, совершенно позорной. А затем я залепетал что-то пошрое, какие-то банальности: – Как? Как так может быть? Да разве же так бывает? Чтобы кто заказал, тот и отказал... Заказывается, как вдруг оказывается... Отказывается, а по какой же причине отказывается? Вы хотите сказать... И я совсем уже запереспрашивал, заизвинялся, кажется, даже поблагодарил Сергея Борисовича.

Не знаю, кто был для Юлия Германовича Юлием Германовичем во времена, когда Юлий Германович был еще Сергеем Борисовичем, т.е. когда нынешняя редакция в расцвете лет еще была редакция молодая. Но ни Юлий Германович, ни кто младший до сих пор не заслонял грудью кого-либо старшего так красиво, как Сергей Борисович. Юлия Германовича. Именно что самоотверженно. Это что-то новое, и если Театр, то не иначе как Героическо-го Абсурда. Теперь нет сомнений, что в свой черед, свой расцвет сил Сергей Борисович твердо обещает шагнуть подальше и стать покрепче, поплотней самого Юлия Германовича. С меня же и Юлия Германовича, признаться, вот так хватает. Где уж мне. Будя. А молодость – она ведь пройдет. Пройдет концептуализм, увянут колючки. Тем более на театральной проволоке. А вот суть останется. И мне такая суть не годится: она все та же, если не хуже. Не подходит хотя бы то, что обусловленная врезка ко второй статье, про концептуализм, гласила: "...Придает большое значение книжке "Театр Островского" и вообще тому, что пишет о театре" – в таком, во всяком случае, смысле, с таким оборотом.

Не помню, чтоб я раскрывал душу молодой редакции "Театра" исповедывался – каким своим работам я придаю большое, каким небольшое значение. Вопрос иначе стоял: вы – "Театр"? "Театр"? И раз уж вы обратились ко мне, придали, стало быть, значение – удобно ли вам, именно вам, а не мне – не придавать никакого и моей работе в театре? Не упомянуть даже? Удобно ли получается? Или это-то как раз и удобно, лишь бы не доставлять неудобств старшим товарищам? Но тогда лучше другое слово. Не "удобно" а "комфортabelно". Я-то, собственно, всю жизнь только и старался придавать

одинаковое значение что литературе, что критике. Что "детской" поэзии, что не детской. Что театру, что живописи, что тому самому "концептуализму" – всему, чем приходилось заниматься так или иначе. Верней и не одинаковое, а просто одно. Одно значение, поскольку и искусство, на мой взгляд, одно. Единое. Не делимое по сути на взрослое и детское, массовое и элитарное, классическое и авангардное – и т.д. И всегда настораживался, завидя специалиста не просто по искусству, но лишь по искусству истинно классическому. И даже самому-самому передовому. Подозреваю в этом один из признаков тоже искусства, только другого: искусства состоять при искусстве. По-своему также единого и куда более могучего и организованного. Через него шиш пробьешься – это уже я говорю по опыту. Собственному, авторскому. Как-никак, а я ведь – чемпион страны по замалчиванию. Честь имею.

Хотя отнюдь я не искал этой чести. Как раз напротив. Но уж раз мне устроили такой рекордный срок несуществования – 31 (тридцать один) год, кому и знать вид изнутри, как не мне, технику и всю повадку, манеры – как делаются эти дела, как тебя держат, как организуется такое искусство? И оно же – наука... И я говорю – искусство это тоже едино: в очень сходной манере душить, с одними ухватками не давать ходу и в живописи, и в поэзии, и в концептуализме, и в театре – в том числе театре Островского. Еще это называется антипрофессиональная солидарность. Здешнее воспитание, без которого не было бы такой малины начальству, столь легкой долголетней управы на нашего брата. Воспитание в каждом дурака и начальника сразу, что и поперло на свет с такой силой, едва отлучилось начальство природное.

И ей-Богу же, поймал-таки я, похоже, кое-какие правила, способы, черточки и ужимки этого теневого искусства, похоже, получилось похоже, раз нет и нет, и тут нет, и статье нет ходу – и тоже глухо так, так тенисто... А то и вовсе небывальными способами нет ходу – вот как в случае с молодой редакцией. – Нет, – сказал я молодой редакции, – Спасибо за внимание, но раз так, лучше не надо. Придется подождать водиться с журналом "Театр" а с молодой редакцией и подавно. Знаем такую молодость. Вы хотите жить так же хорошо, как старшие. Так? Для этого делать так же плохо, как старшие. Так. А выглядеть при этом хотите хорошо, как молодые? А мое ли дело помогать вам в этом? И, забрав "Экологию", забрал и статью про к о н ц е п т у а л и з м. 90 г.

Первый текст написан для "Театра" как сопровождение "Экологии искусства" (просим учесть – в 89 такое название еще не звучало категорически недопустимо, а в 85 – в книжке – звучало и не сильно позорно. Оставляем здесь, какое было).

Второй – как история вопроса в предполагавшуюся в 90 г. книжку вроде этой, только поменьше. И с этими же статьями. И хотелось бы добавить, что

Еще в начале 70-х Ане, тогда младшему преподавателю МГУ стала перепадать заказная работа от ВТО – писать что-то о пьесах Островского для театров, которые эти пьесы ставят. Постепенно, по мере того как стала заходить речь и о живых постановках – стал втягиваться в это и я. Особо спасибо Эльвире Меликовне Ниязовой и начальнику кабинета драмтеатров Михаилу Львовичу Рогачевскому. Они, надо сказать, давали нам работу все охотней, а

мы все охотней эти делом занимались. Так продолжалось лет 10 до 83 г, когда показали нам вполне неожиданный и незаслуженный кукиш. И нам стараться уже не захотелось – благо у каждого оставалась и основная работа – хоть у меня, конечно, весьма специфическая. А по натуре оба мы не такие уж и театральные люди... Что, кстати, как я понимаю, начальство и привлекло – там начальство было неглупое. Последние командировки были у нас, кажется, в 88-м. А там все стало меняться, а там сгорело и ВТО со шкафами наших рецензий. Но книжка вышла. Книжка вышла, но см. выше.

Я понимаю – что исходило от меня, могло быть в нашей работе действительно рыхловато и водянисто – я не очень старался писать рецензии хорошо – как "детские" так и театральные, вполне реализуя такие авторские устремления в другой сфере. Но старался писать возможно более п о л н о, чтоб не упустить чего-то, что хорошо сделал другой автор. Актер. Режиссер. Художник. По-моему, эти старания и ценили.

И конечно же, такое вот сочетание: чутья с академической добротностью и добросовестностью – как у соавтора...

Все-таки злачное и злосчастное место – театр. Из театра стартовал Минкин, на театр Минкин грозил обратно обрушиться, если что. Не дай Бог. Да кого, а минкина всегда там хватало.

Как выигрышно гляделся подчас лет пятнадцать назад "провинциальный" "периферийный" театр по сравнению с московским – об этом вся книжка "Театр Островского" и статья "Экология искусства" обманом из книжки выкинутая.

Как бы сказать. Что мионовский Фигаро хоть и чудо, но все-таки не в том смысле – это уразуметь лучше было, из Москвы выбравшись. Фигаро был, что называется, нормальное чудо искусства, в рабочем порядке. Редкостное – в этом смысле и чудо, но все-таки не уникальное, не нарушение коренных законов природы. Только законов среды. Столичной, театральной. Причем театральной в самом широком смысле.

Гоненье на Москву сроду не увлекало. Это столица этой страны, этой провинции – какой народ, такое правительство, какая провинция, такая столица. Русские народные сказки по телевизору Панченко-Ямщикова насчет прогнившей Москвы и очищенной особой провинции, да про безвестные провинциальные дарования рассказывайте еще кому-нибудь – не москвичу же, которого оттирали в безвестность тридцать лет успешно в том числе и подобными дарованиями и бородатými сказками.

Это так, и тем не менее сущая правда: не с чего не в столице быть меньшему числу дарований, чем в столице – во всяком случае, на душу населения. А жизнь в провинции остается трудней, там еще трудней сохранить независимость – значит, людям искусства трудней вдвое и втрое. И прописка московская остается неотменной. Потому сказки – сказками, а наше дело все равно – не прозевать дарование. Правильно.

Ездили мы, однако, не за потенциальными провинциальными дарованиями, а за вполне уже реальными фактами искусства – ездили из Москвы на "периферию" смотреть такой театр, какого в Москве было не увидеть. И не увидеть не в силу особой коренной очищенности, из которой, гляди, поперет такое возрождение, от которого спасу уже не будет, а по некоторым, на наш

взгляд, конкретным причинам, довольно подробно, хоть местами несколько иносказательно, ввиду специфики издательства "Просвещение" а также партийного руководства культурой и идеологией, разобранных в нашей с соавтором многострадальной "Экологии искусства"

Говоря же вкратце, в Москве такого театра не было потому, что в Москве театр был более советский. И не то чтобы периферия позволяла себе как-то особенно диссидентствовать – нет, а просто Москва никак не могла изжить характерную советскую фальшь в голосе. Кино изживало – кино! – а театр – никак. Никак не получалось прокашляться. Наоборот, снова и снова наживались, варьировались и совершенствовались разные породы этих петухов в голосе, более и более современных. Современных по форме. Но – куда денешься – социалистических по содержанию... Поскольку насада, фальшь, дутый пафос – самое социалистическое содержание и есть. Его суть и цель.

И наблюдать эту дежурную драму, мучительный раздрай "содержания" и "современных форм" было и смешно и занудно. Как-никак, нам ведь приходилось уже что-то знать об этих "формах" приходилось самим пробовать их в деле. Мы понимали, что у "форм" своя судьба, своя драма, логика и необходимость. Они никак не призваны скрыть, обслужить или украсить вранье, а они – чтобы вранья не было. Ценой минимизации – или обнажения конструкции или каких-то еще эксцессов, но снять риск вранья и обмана.

Именно эта-то постоянная задача – КАК СКАЗАТЬ, ЧТОБ НЕ СОВРАТЬ – и представлялась главным нервом того СОВРЕМЕННОГО искусства, от которого мы были отлучены и отлучены и с которым знакомились практически одновременно с мэтрами современного театра, бывшими постарше нас всего что-нибудь на полпоколения. И которое уже помаленьку и сами начинали делать-тоже одновременно с мэтрами. Но так вот по-разному.

Не ждите же от нас того изначально великого почтения, какое испытывали к ним сами. Просто вам не все было видно... (очень театральная знакомая, которая, собственно, нас ВТО и сосватала, узнав мои недовосторги от "Трех сестер" 67 "Эфроса, поставила мне без колебаний диагноз: мания величия. Ну уж. Не думаю).

А что такое это современное искусство, где оно есть, где его можно видеть, у кого оно получается, а у кого – не очень – все-таки лучше знать тому, кто смотрит и делает это искусство, не спрашивая разрешения начальства. И что такое СОВРЕМЕННЫЙ ТЕАТР, как не одно из подразделений этого самого современного искусства?

Так чего ж бы мне, опять скажу, и не придавать кое-какое значение этой стороне моего опыта в искусстве – истории зрительского опыта – и именно как театрального зрителя? Напоминаю: это не я обратился – это ко мне как зрителю – т.е. как зрителю с полезным театру опытом – обратился театр (без кавычек) в лице ВТО в свое время – тому лет уже 20 с чем-нибудь. И это не я обратился в "Театр" (в кавычках) – это именно "Театр" в кавычках обратился было ко мне как к автору. Иначе сказать, к другой стороне того же моего опыта: опыт-то один.

Так что, молодая редакция, давайте путайтесь себе в старом театральном вранье с самым наинвейшим оснащением, и придавайте ему какое вам удобно значение. Удобно и выгодно. А наше дело, знаете, маленькое. Все то же. Практическое: сказать – не соврать. Театральное, как и литературное. И

актерское оно совершенно такое же, что и авторское. Просто в точности. До полного резонанса: сидишь и уши развесил: ну как это он тут так сказал, как сумел. Я вот сколько раз читал, а не слышал. Актер – мое второе, но удачное Я.

Он может сказать так, как я не умею, как ни вслушиваюсь, как ни стараюсь, сколько ни повторяю. Это моя работа и это моя жизнь, мой воздух, воздух слов, жизнь моей речи. Я если могу так, то наверно только на бумаге. Про себя, внутренним слухом. Мало ли людей с внутренним слухом. Музыкантов куда меньше. Я – про себя, а он, она – через себя для меня, для всех. А я сижу внизу и только шире рот разеваю. Как так, почему она (или он) может сказать – нет, даже не "Быть или не быть" или "Не образумлюсь, виноват" нет, а "Идите спать, барышня" – вот так просто, как я не и не повторяю? Это голову себе сломать можно.

"Да, мои пьесы – это одни разговоры, так же как живопись – одни краски на холсте и т.д." (Шоу)

Пьеса – это текст, одни разговоры. Смешно думать, что Мейерхольд, например, имел дело с чем-то другим.

(Театральная бесстыжность вообще-то страшное дело. "Из застенчивого человека актера не получится" – Станиславский, кажется. Театр человек не застенчивый. Это профессиональное. Понятно, но внутри своя застенчивость, свои рамки. А снаружи – не в театре, а около – и подавно бы должны быть свои. А там-то их подавно и нет. Даже Вульффу случается увлечься и впасть в тон очевидческой проникновенности, повествуя об эпохе явно довульфховской – но тут ладно, допустим, телеспецифика – абы получалось, звучало-выглядело вдумчиво и осмотрительно.

Но ведь такое миленькое обыкновение – один из китов, на которых и зиждется вообще театроведение как наука. Такая наука. Всякая наука – и даже искусствоведческая – стремится уточнять свою природу, собственные рамки и основы, методы. Если и не быть, так хоть выглядеть скромней, точней. Научней. Всякая наука начинается с научных подходов к себе самой.

Только не эта. Здесь хороший тон – взволнованный тон. Именно он истинно научный. Здесь нельзя (по крайней мере только что нельзя было) говорить о премьере "Чайки" без придыхания, без аромата, налета непосредственного личного впечатления: вас просто не поймут. Наука, которая множит и изучает заведомо невозможные свидетельства – по крайней мере именно такой она предстает в популярном (относительно) варианте – почитайте-ка хотя бы тот же "Театр" Что говорить.

Наука пересказа пересказа, наука испорченного телефона. В общем же наука об искусстве, в которой фальшь и наигрыш – не издержки, вообще не фальшь и наигрыш, – они заданы, они-то самые-то основы и есть... И наука к ним причаает.)

Я, например, только ушами хлопал на обвал свидетельств о Мейерхольде, как и на лавину последующих уверенных операций с этими свидетельствами, в большинстве откровенно липовыми, как с бесспорными фактами – операций, которые тут же становились в свою очередь основополагающим материалом, на который твердо опирались следующие ряды – и т. д.

К сожалению, я ничего не знаю о театре Мейерхольда – я не видел театр Мейерхольда. Но я знаю о нем, может быть, самое для меня интересное. Не потому, что хочу верить чьим-то свидетельствам и интонациям. А потому, что не могу не верить собственным глазам и ушам. Потому что если театр Мейерхольда с его классическими эксцессами я – как и мои ровесники – не видел, то актеров, воспитанных этим театром, все видели. Назвать хоть Раневскую, Ильинского.

И считаю, что имею право судить по результату. Как Игорь Ильинский управлялся со своим знаменитым ослиным хвостом в роли Аркадия – не знаю, но по всему судя, управлялся, как надо. Как надо было управляться, чтоб стать Ильинским, Ильинским, которого все знают и который может сказать как никто. Хвост я не видел, а текст слышал. Его все слышали. Слышали Гарина, Раневскую, Бирман, – что они остро эксцентричные, это понятно. Менее понятным кажется, что актеры этой эксцентрической мейерхольдовской выучки – может быть самые нефальшивые актеры старшего поколения, каких мы застали. И нефальшивые отнюдь не только в эксцентрике.

Это поколения-то, задавленного и заклеванного этими самыми красными петухами революции, которых увы, непрочь бывал разводить и сам Мейерхольд в своем театре именно этого имени, и которые в итоге и клюнули его насмерть. И как так получилось, что весь чудовищный вал, массив тотального искусства фальши, каким просто обязано было быть советское искусство подавно на высшем, сталинском этапе, меньше всего коснулся актеров, прикасавшихся как раз к этому театру – не знаю. Но вижу, слышу, что это так.

Остается предположить одно: что ни говори, ни пиши, как ни чуди хоть бы и сам Мейерхольд, а существо сводится к одному. И все к тому же. В итоге всего прославленный ослиный хвост не для хвоста. Хвост д л я т е к с т а

И мало того: очень похоже, что для текста и был необходим именно хвост. Т.е. хвостом пускали не пыль в нос публике, а решали все ту же, столь знакомую и нам задачу: как сказать, чтоб не соврать? Да – хоть хвостом махнуть.

Конечно, это очень общая схема, суммарная и примерная. Конечно, с текстом могли выделять черт те что, купировать как угодно. Как и сейчас, впрочем. Но, видимо, все-таки и не как сейчас: если и как угодно, то не как попало.... Конечно, театр революции просто не мог по определению не быть театром самых-самых красных петухов, пускаемых вольно или невольно.

Но так же, вольно или невольно, безотчетно не мог не отделять, значит, петухов от пения. И учитель, и ученики. Как они это умели – но умели, судя по результатам, от которых никуда не денешься. Видимо, один из секретов искусства, впоследствии утраченные начисто. Может быть, секретов эпохи.

А искусство, как известно, все из секретов. Непонятное дело – а когда будет понятное, тогда не будет искусство. Чем проще, тем непонятней, тем очевидней, что непонятно. В театре так же, например, как в конкретной поэзии.

silencio silencio silencio  
silencio silencio  
silencio silencio silencio



"silencio" – по-итальянски молчание. Ну и что? А все. Больше ничего и не надо. Это Эуген Гомрингер. Классик.

Вот биомеханика – механика совершенно закрытая. Сцена как тот самый черный ящик. На входе – упражнения с палочкой. Не такие вроде бы и трудные. Иногда просто элементарные. Исполнение, правда, отличное. Исполняет Левинский Алексей Александрович, человек младше меня, заведомо в глаза не видевший никакого Мейерхольда. Это на входе.

А на выходе – театр, я бы сказал, скрупулезный. Театр всерьез эксцентричный и театр антифальшивый, прямо-таки целенаправленно антифальшивый, пожалуй, как никакой другой в Москве – из тех, что приходилось видеть. Театр вокруг слова, как театру, наверно, и следует. КАК СКАЗАТЬ, ЧТОБ НЕ СОВРАТЬ невидимые буквы над входом просто бросаются в глаза.

(Кстати, и не поэтому ли именно театр из тех, кому не очень везет. Кто не причаает исподволь, а наоборот, отучает от фальши, не сбивает слух, а слух ставит, отбивает кусок хлеба с маслом у блатной команды: дела делать удобней вглухую.)

Механика для меня непонятная. Остается практически неизвестной, как и Мейерхольд, у кого и взята механика – или во всяком случае, взято само слово. Зато более чем понятно и явственно ее действие, результат. Вот он, налицо – опять же, как и с Мейерхольдом. Спектакля нет, пока текст не сказан.

"Что еврей Голубицкий может понимать в русском искусстве?" Думал дожить до времен, когда начальник, изрекший подобное, летел с поста бы тут же, автоматически.

Но смотрю, доживу вряд ли. Да не о моей жизни разговор, а о том, какво жить и работать под этим начальством Борису Наумовичу Голубицкому. Работать и дальше в этом самом искусстве русского театра, и именно русского и прежде всего театра русской классики, в котором он работал и которому предан был, как... да прямо сказать как никто другой, кого мы только видели. А видели мы тогда ведь много – это просто была наша с Аней, Анной Ивановной Журавлевой, вторая работа.

Первая же моя работа все-таки авторская, и уж раз журнал "Театр" в итоге всех фигур и движений все-таки решился придать этой моей работе какое-то значение, журналу бы понять: такая работа наполовину, больше состоит в том, чтоб уметь придавать значение собственным глазам и ушам – и ничему больше. И если уже есть такой навык – с ним трудно. Трудно что-то поделать. Кто чего ни пиши, как ни старайся, а если слышишь и видишь, как, скажем, италиянец-импровизатор Юрского озабочен тем, чтобы иллюстрировать мимикой, поспеть возможно подробней, повествовательней растолковать свою импровизацию – поверить именно в его импровизацию трудно.

Видимо, тот случай, когда богатейший арсенал техники как бы не у дел, не при чем. Больше того – богатейший-то и мешает. Что же – и в нашем деле такое бывает. И бывает даже в большинстве случаев. Рекомендуются ли наукой придавать значение такому впечатлению, или не очень рекомендуется.

Так что просил бы не навешивать мне на уши никаких макаронных изделий – бесполезное дело. И не делать такое выразительное выражение лица.

Ни такое научное выражение. Ни такое культурное. Ни такое современное и никакое другое столь же специфическое – что театр искусство лицедейства и я слышал, но сомневаюсь: думаю, как и всякое, театр искусство не соврать. Не такое легкое дело – а что не соврать при помощи лицедейства, это уже вопросы техники.

Эту технику я могу и не знать, я знаю свою, немного знаю одну-две соседние, и знаю, что техника в каждом деле работает примерно похоже. “Никакая многозначительность, смелые ходы и самые глубочайшие замыслы постановки не спасут спектакль, в котором, скажем, Нина Заречная давит и давит на все педали – вполне простенько, но безо всякого вкуса. А, главное, не спасет его самая массивованная и фирмовая критика – хотя бы считалось, что она его не то что спасла – она его подняла, поняла, разглядела и оценила. Свершила подвиг искусствознания.

Если бы спектакль и не скрывал, что Заречная плоховата, и лучше-хуже, но честно строился бы с учетом этого – было бы другое дело и другое решение – хоть проект решения. Но когда решения нет самым явным образом, когда оно просто не получилось, хоть получиться должно, а все делают вид – тогда ой плохо дело. Театральный блат блатней, театральный кошмар кошмарней, безысходней всякого другого. Спектакль не решен, если не решен центральный узел, главный герой, оставленный главным героем. А постановка симулирует решение. А вслед за постановкой симулирует критика, своя, столичная, затем теория и вся система – и мир переворачивается вверх тормашками. И остается в таком положении: так системе удобней. Тогда театр от системы и зависит, театр оказывается при системе, а не система при театре. Пример взят с натуры.

Бывают постановки без единого словечка, да мало ли – бывает опера, пантомима, балет – чего только не бывает. Но если на сцене текст, звучащий натужно и фальшиво – никакие театральные премудрости спектакль не только не спасают – он начинает звучать изощренным, самодовольным, торжествующим враньем. Как Лонжюмо, извините за выражение.

Я это слышу-вижу, как факт, как ясный день, как собственную или чужую практику, строчку, в которой те же дела. А придавать или нет факту значение – это уже ваша политика. Действительно: ну только что же молодая редакция получила мандат от редакции среднего возраста, от системы придавать-не придавать, как тут, откуда ни возьмись, понимаете, возникают всякие совершенно недоверенные и непроверенные на системность и посягают, представьте, на то же самое. Хватает же нахальства. Как тут системе работать? И как работать в системе?

Я говорю – прошу не вешать лапшу. Спагетти. Гоцци, Пиранделло, Крэг, Брехт, Любимов, Эфрос – хорошо. Но не вредно и сознаться, что не только Гоцци, но и Крэг и даже Брехта мы знаем все же по слухам, а спектакль Любимова по тому же Брехту хоть и самый первый и самый знаменитый спектакль Любимова, но не самый лучший. Отнюдь. Поначалу на Таганке комсомольский огонек так чадил, что выдерживала только закаленная публика вроде контингента, близкого к ЦК того же комсомола. Хоть и такой хватало для ажиотажного спроса. Это был спектакль Полицеймако (Вообще Таганка по-настоящему начиналась, по-моему, с характерных женских ро-

лей), а полагалось его считать спектаклем Славиной – хоть не Славина, конечно, виновата, а начисто невозможный в 1965 соц-модерн пафос, который предложено было взять за основу. За основу решения.

Самый же знаменитый Эфрос – "Три сестры" 67 – просто принципиально не лучший Эфрос – мало того – принципиально наихудший театр. Театр демонстрации намерений (причем как бы похвальных в смысле гражданственности, не в пример "Доброму человеку"), при полном нежелании видеть, что выходит на сцене.

Когда же Эфрос повторил те же "Три сестры" лет через 10 уже с открытыми глазами, нормально, по-эфросовски интересно – шума практически не было. Простите, а кто у нас там по шумовому оформлению? Там, за сценой? Придает не придает...

Понимаете, если едино искусство – и подавно едино искусство живого слова – театр и поэзия – то достаточно едина и паразитирует на искусстве, тот легион, распределительная система, которая кормится с того, чтобы кому-то что-то придать, а кому-то нет – по усмотрению системы. И уж кого-то, а систему со всеми манерами и онёрами я знаю неплохо. Поневолле. С типовой, единой повадкой.

И не придавай я совершенно никакого значения тому, что пишу о театре, а после того как я живьем увидал, какое значение этому придает и молодая редакция – след в след старшей – такое бы значение бы я бы этому бы придавал. Бы.

Штуки, вроде тех, что со мной проделывались – они ведь тоже и трудов стоят. Иной раз и буквально – сократить ту же "Экологию" как Сергей Борисович Пархоменко – вовсе не смаху, кстати сказать, а явно вникнувши – это ведь, знаете, Сергею Борисовичу работенка. И вся псу под хвост. Надо же. Нашлось, выходит, что поважней работы Сергею Борисовичу, подороже трудов. Повыгодней, что и всей работы не жалко. (Я, кстати, тогда же предсказал: далеко пойдет Сергей Борисович Пархоменко. И не ошибся. Хоть и не могу сказать "рад, что не ошибся". Нет уверенности. А вот опыт есть, и он настораживает.) На первый план выступило нечто почти чрезвычайное. Ну что это, как не придавание значения? Отличить отсутствием ведь можно четче, чем наличием. Да меня же на руках носить, меня в цирке показывать – на Цветном бульваре, Ленинских горах.

Цирк, кажется, ведь, тоже в вашей системе ВТО – СТД?. Да хоть бы и в кино "Волга-Волга". Вы же какой журнал? Говоря грубо, ведомственный. Отраслевой. И вот где – в вашей системе, под вашим чутким руководством заводится вдруг – кто? Поэт концептуалист. Как Дуня-композитор. Ну где еще и кто еще у вас так, как я? И из кожи лезть, заминая это положение дел, чтоб не было меня – это ведь, пожалуй, и значит, что журнал "Театр" вообще и молодая редакция в особенности мой скромный вклад оценили и придают, придают значение тому, что пишу я, мы с соавтором пишем о театре – и еще как придают. И в ход пускают все те же штуки, те же извивы: доярку на искусство, певца на сельхозаقتصاد – как в Верховном Совете СССР. Начальство – и сюда, и туда.

Вдруг "Театр" берется заботиться о поэзии концептуализма. Косвенные какие заботы, однако же. Мало ли интересных дел в самом театре, мало ли в

театре хоть того же концептуализма – не из театра разве на добрую долю он и пришел? Но допустим.

Но при этом как же странно заботится он и о поэзии – не косвенно уже, а просто криво, всячески исхитряясь обогнуть автора, связанного и с концептуализмом и с театром – мало того, "Театру" даже прямо навязывавшегося, – и выходит, что единственного, пожалуй, тогда автора, способного осмысленно рассказать и о том, и о другом. Накладочка вышла – оказался певец механизатором по первой профессии... Не с того ли тут такие заботы, что осмысленность и не устраняет, осмысленность мешать может замыслам. Тем самым видам.

Вообще-то хорошо, наверно, что у молодой редакции есть замыслы, страсти, амбиции. Вопрос только – какие. Хорошо, например, что молодая редакция познакомила своих читателей с поэтом Кибириным. Конечно, поэт Кибиринов интересный. Но почему надо было знакомить с Кибириным прежде всех остальных? С Кибириным, собственно, в отличие от некоторых остальных, читателя тогда уже познакомили – достаточно активно и тиражом существенно побольше, чем у "Театра". Вот я что писал об этом "молодой редакции" летом 88, отказываясь возникать в "Театре" просто, мило и как ни в чем не бывало:

"...А вот не хотите ли отведать вкусно написанное Кибириным предисловие к собственному сборнику для "Молодой Гвардии" – его цитирует "Литроссия", а затем наводит нас и на мысли: "Мне кажется, что сейчас настало время отказаться как от провинциального авангардизма, так и от слепого следования традиции. Шарлатанская многозначительность и незатейливая ирония не менее архаичны, чем тяжеловесная декларативность... Скрытая многозначность, пушкинская лукавая "глуповатость" простота, возвращенная на сложной игре стилей... Не попытки изобрести новый прием, свидетельствующие, как правило, о невежестве, а построение новой системы отношений между автором – текстом – читателем. Спокойное и свободное обращение к табуированным темам, жанрам, лексическим пластам... Отсутствие "банальной боязни банального" (выражение Набокова). Реанимация пафоса и сентиментальности."

"Долгое время такие поэты, как Тимур Кибиринов, существовали где-то параллельно, не пересекаясь с совещаниями молодых, зато было много других типа "скучных провинциальных "авангардистов" Думается, на нынешнем совещании молодых Кибиринов будет замечен" (Литературная Россия").

Представьте, так и нам думается. А вам как? Что скажете? Верно ведь, давно пора сказать народу правду насчет засилья провинциальных "авангардистов" – тем более дежурные кавычки сняты с поста при этом слове уже года два, чуть не три – так доколе же? Вот Литроссия и ставит их, наконец, взд на место, заодно с самими распоясавшимися "авангардистами", и вполне следуя в этом любимому ей и молодой редакцией "Театра" молодому поэту, у которого кавычек при гадком слове нет, конечно, по чистой этикетности.

Ничего, молодой еще поэт. Вот помогут, пособят молодому – он, глядишь, и освоится. Совсем окрепнет. Посовещается с товарищами, обращаться будет еще спокойней, свободней... А какое, обратите внимание, интересное время настало – и вот именно сейчас. Сейчас только и отказать как от слепого, так и от провинциального, верно? Или это вот – спокойное и свободное обращение к табуированным темам, жанрам, когда чудно и плавно мчит он... и т.д. К какой бы практике такие теории? Не к этой ли:

Ленин! Ленинчик! Дедусь!  
Воскрешенный дедушка!  
(там же)  
<..> девочки идут,  
Сисечки-пиписечки..

Я чего-то думал, Кибиров – пламенный технарь. Ан Кибиров-то синолог, выходит, гуманитарий. Та-ак. Мог бы, значит, и сообразить, что спокойное обращение к табуированному – что-то вроде стахановского почина, если бы такой был, спокойно проявлять стандартные фотоотпечатки при белом свете... Ладно, что нелепость. Хуже, что демагогия. Думаете, сисечки вам, пиписечки?.. Да лукавая многозначность и свободное обхождение, темнота. Понимать надо...

В этикие стихи заносит, конечно, обращение совсем свободное, нестеснительное, телодвижения вовсе уже беспрепятственные. И бедный а в а н г а р д и з м, рефлектирующий и аналитичный – субъект, понятно, тут уже самый вредный. Нежелательный.

Нет, когда Кибиров "существовал где-то параллельно", был Кибиров, по-моему, куда лучше. Интереснее. Случалось ему и тогда путать традиционалистский стих и концептуалистскую его имитацию. Но это мог быть сбой вкуса, а не старания убить этот самый вкус как программа. Чтоб не препятствовал. Да еще на Пушкина свалить, как любят в Литературной России...

Похоже, что банально Набокову, для Кибирова в самый раз актуально. Пока. Хотя вот Р Е А Н И М А Ц И Я П А Ф О С А – напротив, оригинально, и очень. Картина: лежит Пафос с капельницей, Кибиров ему чего-нибудь куда-нибудь ставит. Уж там куда-никуда, чего-ничего, а результат налицо.

Догадайтесь: в приведенном выше поэтическом отрывке – вот что здесь – пафос, а что – сентиментальность?"

А думаю, Кибиров действительно мог бы стоять чего-нибудь и получить раскрутки системой, покачественней местечка для очередного Истинного Таланта, которое всегда у них наготове вроде зальчика в ЗАГСе или крематории; понятно для чего: – Нет, ну вы же видите – когда является Истинный Талант – а не то что там, понимаете, эти... и т.п.

Истинных таких я повидал... – да и все ведь их повидали. И Собрание Молодых 88 ничем тут было не хуже Литинститута или "Юности", или лито "Юности" и т.п., а что система омолаживалась – лучше было в основном для системы, ее бодрости, борзости и наглости. По-моему вся пригота, нахальство и александроархангельство на пользу не пошли и Кибирову – но это уже его проблемы. И что считать пользой...

Но как бы ни было, а напирать особо именно на свое открывание молодого интересного Кибирова "Театру" тогда уже не приходилось – во всяком случае, как интересного автора. Короче, это пришествие Кибирова-Пригова устроено было явно криво, для чего-то. В угоду замыслу. Вместо чего-то и за счет кого-то. Никогда не знал я ихнюю кухню шумов за сценой. Но по-моему одна судьба театра Киселева – театру этому как раз тогда устроили так, что на конкурсе он оказался вне конкурса – якобы по недоразумению – а потому и без премии – неоспоримо первой – а следовательно и без средств к существованию – вследствие чего существование и прекратил – один этот печальный случай, собственно говоря, должен был бы повлечь немедленный и позорный разгон редакции "Театра". И первым делом именно м о л о д о й редакции. Потому что молодой, сугубо молодежный был и театр Киселева. Самый-самый передовой-авангардный, каким можно было и нельзя было не быть такому театру в 88-89 году, острый, и при этом театр был на удивление не противный.

Что, надо сказать, резко отличало его от фона, да и вообще он выглядел чем-то инопланетным – как будто ребята эти никогда и понятия не имели о проблемах, которые так успешно иногда удавалось преодолевать их коллегам и соседям – а они все просто вот родились с таким умением существовать на сцене легко и естественно. У них у всех был какой-то общий язык движения – своеобразный, но без резкой специфичности, свободный и точный, мягкий, и доставлявший им, казалось, явное удовольствие. Насыщенностью движением и классностью постановки похоже было на дрознинского Маугли в студии Табакова лет за 10 до того, только у Дрознина был блестящий парад, а здесь жизнь и жизнь, но в непрерывном ударе, на пике, в тонусе. Говорили, что это У-шу. Возможно. У Дрознина была йога и каратэ. Вряд ли такие объяснения что-то объясняют. Экзотикой там не шибало, экзотикой давно не удивишь, каких только крутых и крепких нет театров и студий, а подобного театра не видно. Главное же было в слитости с текстом. Это вовсе не была демонстрация какой-то выучки как таковой. На сцене адекватнейшим себе образом, весело и без претензий жили "Глюки" Владимира Друка с включениями текстов Пригова и, кажется, Сагира – а почему, кстати, того же Друка не принято было включать в обоймы "концептуалистов" – Друка или, скажем, питерского Эрля – это надо спросить тех, кто такие обоймы набивал. Гройса спросить, Эпштейна.

Спросить Дашевского и молодую редакцию...Перестроечную, прогрессивную и инициативную. И еще спросить бы озабоченную этой своей прогрессивностью – ну а чья это должна была быть первая забота, прямое дело п р и д а т ь з н а ч е н и е?

Кто должен был – и мог запросто – выручить тогда такой театр – а значит и весь театр – как не журнал "Театр"?

И если нет, не выручил, спросить, то почему.

(Чтобы Диму провожали в хлопки, а меня в свистки – такого не было, такого не помню. "Как поэт"?.. Ах, как поэт ... Как поэт – поэт как поэт. Как поэт мне Пригов не то что близок, прямо родня. Как и Холину. Как и Бахчаняну. И Лимонову около 70 года. Близок, но не сказать, чтобы безумно интересен – как никак, а как Пригов я умел лет за 20 до Пригова. Нет, пригать не

умел. А писать умел – и умею. Это Пригов не умеет как я – хотя и пытался. Я, в общем, остаюсь того же мнения, что в 59 – что поточно-индустриальные возможности того же повтора интересно и достаточно показать в общем виде, как правило. Обращаясь к ним снова и снова, когда подвертываются бесчисленные конкретные исключения. А реализовывать их буквально, именно как правило, как технологию производства, гнать стихи десятками тысяч – это хохма, это другой вид искусства, называется хепенинг. На здоровье – но деньги-то идут за стихи, так называемые строчки. И так вот произведенные. По-моему, тут что-то неладно, не так выходит в самом стихе.

Вроде недоразумения. Но, конечно, я могу ошибаться. Возможно, Пригов-то и прибавляет нечто самое-самое к найденному в свое время и мной, и другими, так что найденное 20-25 лет дожидалось и не чаяло дожидаться именно Пригова. Пригова и только его.

Возможно – если рассуждать теоретически, умозрительно – хотя на мой взгляд, если кто прибавляет, то скорей Рубинштейн. Хоть опять же не думаю, чтоб наш брат жил и писал исключительно готовя Рубинштейна. Не ощущаю такого.

Но мало ли чего кто ощущает, не ощущает – тут всегда можно ошибиться. А вот в чем ошибиться труднее – в арифметике. Понимаете, начиная с перестроечных времен выступал Пригов, публиковался Пригов примерно на два порядка больше меня. В десятки раз чаще – это несомненно.

Будь я и на самом деле настолько незначительной Пригова – в сотню-то раз – слушайте, да меня и видно бы не было.

Ну. И что скажете – это случайно, это само собой так получилось? Стихийно... Ну. Что мы – дети?

Уголок машинки Приговского Чуда. Хотите? Еще один знакомый великий – Ряшенцев. Где-то зимой 59-60 на последнем курсе Потемкинского, светлая ему память (как для меня последнем, так и для него), Института на мое чтение пришел Ряшенцев – еще не знаменитый, но вполне покровительственный (уже окончил, да еще и не наш, а главный – Ленинский) и безусловно благожелательный. Полностью одобрявший мои стихи вообще и те же опыты с повторами (тогда с год уже как написан был "Рост Дальнейшего Всемирного Скорейшего Развертывания Мероприятий") и все в таком роде – издававший даже, помнится, некоторые клики умеренного восхищения новаторством.

Тоже зима, 62-й. Узнаю, что Ряшенцев-то, оказывается, теперь в "Юности" – ну – как же не зайти, не занести стихи – захожу и заносу. На Воровского, на задах ССП. Оставить, может? Да нет, зачем – я же твои стихи знаю. Ладно.

Сидит, читает. Заметно страдает. Наконец, выстрадал. Весь собрался и обратился: мужественно, задушевно. Вдумчиво.

– Слушай, а тебе никогда не приходило в голову... Что с т а р ш и е, может быть, все-таки умнее нас?..

Ну как комиссар к наркоману. Сурово, но с теплотой и заботой. Как комсомолец к туеядцу. Как к комсомольцу партиец.

Не то что в голову – мне и на язык ничего не пришло. Забрал стихи, встал и пошел. Ну нет. СТАРШИЕ ТОВАРИЩИ точно не дураки, такого

умного сюда посадили, но сам ты уже сейчас умней любого старшего. Поделом мне. Куда полез: в "Юность"...

(Мои попытки: в "День Поэзии" – раза два или три, причем первый – самый первый – в 58-м, да еще по глупости и не сам подал, а через Григория Левина. Затем вот в "Юность" и уже в конце 60-х – начале 70-х тоже в "Юность" кажется, в "День Поэзии" и точно в "Новый Мир" – по приглашению Берзер, честно сказавшей, что от нее ничего не зависит.<sup>1</sup> А также в "Литгазету" и "Литроссию" Беседовал там, там и там с Кушаком, Карлиным, Федориным, Красухиным и Суловым. И больше честного ни там, ни там, ни там ничего не заметил. (О "детском" – разговор особый). Дело же было еще и вот в чем.

Совершенно незабываемое впечатление оставила текстовочка "Москомсомольца" 66, кажется, года при первопубликации Оболдуева. Кто сочинил – не помню – но, кажется, кто-то из прогрессивных критикесс будущего. Т.е. настоящего. Писал Оболдуев в основном в 20-е и 30-е. Умер в 54-м. Почему печатаем только сейчас? А он странный был: вот дойдет до редакции, до какой-нибудь, уже и за ручку двери возьмется – подержится – повернется кругом, и назад. Оригинал был, все это знали – но – поделать ничего не могли.

Изложено было всерьез; как эзопов язык – явный перебор для 66 года. Оставалось предположить, скажем нежно, наивность – она-то и ужаснула. Ну уж нет, придется принимать меры: дать и редакциям шанс. Походить по ним И пошел. Но не сильно. И, наполучав своих кукишей, вполне успокоился. Со мной, по крайней мере, т а к о е в случае чего не пройдет.

Система же не один какой-то главный мерзавец. Это сумма и производные подлостей, и подлость общая, интерферирующая и ревербирующая,<sup>\*\*\*</sup> текучая и липучая. И бегать хлопотать по системе, барахтаться и дергаться не только без толку, не только неправильно, но просто вредно. Это значит крепить систему, укреплять подлость в сознании ее возможностей. Вымазаться в ихней липучке, повязаться, обездвижиться и все для того, чтобы тебя мразь вклеила на удобное для нее место.

Наконец, это просто бесполезно – непрактично, как я вполне убедился хотя бы по "Детской Литературе" где я двигался и шевелился достаточно хоть в кавычках, хоть вне их.

Нет уж, господа товарищи, Я ходил к вам? Ходил. Значит, я ходил к вам достаточно, а сверх того – ходи=не ходи. И со спокойной душой что в перестройку, что в постперестройку, что до перестройки могу сказать: А теперь – н е м о й х о д.

---

<sup>1</sup>Там многовато собралось твардовских. Сам Твардовский был из смоленских крестьян и написал военного "Василия Теркина" Твардовские же были из московской интеллигенции, и тужась всячески быть БОльшими твардовскими, чем сам Твардовский, и породили сами позднего Василия Белова и всю сермяжную правду Нашего Современника" т.п. "Молодой Гвардии" (Приведенный выше абзац написан давно, но думаю так я и того давнее. А.С.Берзер, я знал совсем мало, но, судя по всему, к ней это не относится).



Едины парус и душа – народ и партия едины. Понятно, что один теперь уже должен был быть и Юра Ряшенцев и Дима Пригов – в 88-90 Юре Ряшенцеву просто ничего другого не оставалось. Кроме столь же искреннего, от души и от паруса восхищения невиданными димиными новациями, сколь искренни и проникновенны были опасения 62 насчет моих сомнительных экспериментов. Вот, вот по этому самому типу – нет – нет – но когда является наконец Истинный Талант – не то что там, понимаете – и т.п. То вы же видите, как мы едины. Всегда Готовы.

Можно представить, как мушкетер и гардемарин Юра Ряшенцев должен был сооружать приговское пришествие в Театр Марка Розовского, где Юра был вроде завлита. Спорить берусь, и слово концептуализм Юра Ряшенцев выучил в Союзе Писателей одним из первых. Еще небось, и Марка Розовского обучил.

Ну, а что, Юра Ряшенцев – один такой красивый в системе? Вообще же явление Пригова народу, миру, театру и всю раскрутку обеспечил "Альманах" Айзенберга и Семеновского. Команда, которую слепили мгновенно-вдохновенно и уверенно в составе (по алфавиту) Айзенберга – Гандлевского – Новикова Дениса – Кириова -К оваля Владимира – Липского – Пригова и Рубинштейна и вставили в репертуарную сетку Театра Пушкина на Тверском как спектакль... Как в сказке...Время было! Март 88. И уже в мае – пожалуйста – та самая статья в "Театре", "Колючая проволока речи" Театр. Цирк. Фейерверк. Айзенберг еще сильно удивлялся, когда я уклонился от Великобритании, в которую, развивая триумф, команда двинула в 89.

– Летит же "Альманах", так? Так. Ну а я тогда при чем и с какой стати? Нет меня в Москве у вас – тогда откуда у вас, простите, я в Лондоне? Кто я – знакомый член семьи? По-русски мной написанное не заслужило внимания? Что делать, что делать. Но по-английски я не пишу. Sorry. А встречать эти англичане конечно будут уже по здешней русской одежке. Раскрутке. Как же еще. Стихи? Пожалуйста, даю с удовольствием.

В итоге же в книжке NOVOSTROIKA британского издания на фоне переводов и всего нормального англоязычия выскочило вдруг нечто кириллическое – просто вот мой стишок, как он есть. И рядом – тонкое уподобление автора стишка Евтушенко. Собственно, ничего не имею против иных из стихов Евтушенко. Как и Вознесенского – но только именно стихов как таковых. А это уподобление особой тонкостью, игрой нюансов как-то сразу напомнило "Придает значение написанному им о театре"... Автор уподобления – человек вообще известный, и в частности тем, что художественно описал, какой мерзкой завистью исходили московские друзья, узнав, что он, автор, удостоен Гражданства Соединенного Королевства.

Принципы формирования команды остались для меня темны совершенно. Около половины – Айзенберг, Кириов, Пригов, Рубинштейн, отчасти Новиков – из семинара Чачко и Шейнкера. Туда же, собственно, похаживал и я – лет семь, или сколько. И кроме меня в команду из постоянных семинаристов не взяли и Мишу Сухотина. Почему? С Кириовым вроде считались они как бы ноздря в ноздю, молодое поколение, "концептуалисты" и как таковые уже мелькали в каких-то статьях и на площадках.

Кириов как бы шире, открытее, но прихварывает заметно приготов. Когда и правда трогает, но когда и наигрывает. И перебирает. Сухотин сдер-

жанней, но точней, тоньше. А в общем оба молодцы, и кто бы тогда мог подумать, что отсутствие молитвенной лексики в стихах одного из них плюс отсутствие на Советствии Молодых Авторов 88 автора лично создадут такой разрыв в популярности... А всё кто? А всё "Альманах"

Миша Айзенберг, чистая душа (отчего и стихи у него такого звучания) хотел, помню, устроить даже какое-то совершенно специальное, исключительное чтение стихов для особо и безусловно избранной аудитории из людей театра – но только из истинных, из настоящих людей театра в самом-самом подлинном, неподдельном смысле этого слова. Всех этих слов. И просто, мне показалось, расстроился, когда я ляпнул вопрос: а платить будут? Я, главное, не нарочно – у меня-то в голове были большой-малый-конференц-залы ВТО, где тогда почему зря прокатывали Женю Рейна, Женю Попова, Олю Седакову, Сережу Гандлевского. С какой, в самом деле, стати без конца мне уступать им дорогу? По воле Серафимы Павловны Кречетовой?

Т.е., может, я и был бы готов по старой службе-дружбе почитать в родной конторе и даром, но тогда бы надо было подумать: а как? Как минимум, наверно, чтоб контора ко мне и обратилась. Чтобы не получилось, знаете ли, там... Мало ли.

Оказалось – ничего подобного. Да нет – вроде бы и как мог я подумать. Речь о Чашке Чая. Хотя и Большой Чашке Чая. Об Узком Круге Избранных, избранных из избранных. И тут-то я, боюсь, и нанес мишиной душе еще одну нечаянную травму (неЧАЙную – да, это верно: никто не угостит таким чаем как Айзенберги Миша и Алена – в этом я убедился лет за 10. Но если результат 10 лет таких уединенных чайний – такой вот публичный АЛЬМАНАХ – чай, пожалуй, будут уже не те. Увы).

Я возьми и спроси: если эти люди такие замечательные – простите, где же они до сих пор были? В театре? Так вроде и я был в театре. Пооколачивался уже, вон, и в "Театре" и в "Театральной жизни" И в "Современной драматургии" Где имел беседу даже, можете представить себе, с Бондаренко. Наставлявшем, ЧТО надо писать: писать надо, что не все было плохо до революции. Кто бы мог подумать. Суждение свежее и в контексте беседы однозначно свидетельствовавшее, что в возвращаемые мне статьи – того же Юрского – автор суждения заглядывать и не думал. И слава Богу.

Как вскоре выяснилось. (А через годик-два эта же "Драматургия" на ура печатает плоды Эпштейна о "концептуализме"... Ё н з н а и т ь. Куда, ну? Ну, куда тут, тогда, как / Так тут Пархоменко, / А так / Бондаренко?)

Так вот, если среди других каких-то новых и прогрессивных, исключительно замечательных людей театра и правда наконец намечается некоторый интерес к тому, что я пишу – о театре, не о театре – чего же мной он не ощущается? Чего же он намечается исключительно за чашечкой чая? За чайным столом, а, скажем, не за редакционным? Не 81 год, чай. Да и в 81 удавалось высунуться. Было бы чье-то желание. Короче, если они такие исключительно хорошие, чего же они такие поразительно не существующие? И последовательно... По-моему, Миша удручился. Запал ли, нет вопрос в чистую мишину душу, но в светлую мишину голову вопрос до того, похоже, не приходил. Вопрос повис.

А вскоре и разрешился: как я понимаю, замечательные, смелые, новые, молодые и совсем-совсем не такие – они-то вот в журнал "Театр" меня и

позвали. Если не все они, то зато уж самые-самые замечательные, смелые, новые-молодые-интересные Алена Солнцева, Дина Ридер, Сергей Пархоменко, Валерий Туровской.

См. все сначала.

---

\* Ну! Что я говорил?.. (Восклицание 92 года).

\*\* Например, я слышал, что краеугольный камень, альфа и омега—театр исполнения и театр переживания. Да еще один наш, русский—а другой не русский, не наш. Как водится.

Позвольте выразить сомнение. Во всяком случае, насчет непроходимой будто бы между ними пропасти. Как могут две извечно неразрывные стороны всякого искусства именно в искусстве этом вот, театральном, и только в нем вдруг запризничать так дико? Как две примадуры в одном театрике: или я, или она... С чего бы это?

А не с того ли же все засилья словесности, многократно умноженном именно в злополучном театре, а внутри словесности—засилья фальшивости. Повторять чье-то мнение как святое писание десятки лет да непременно проникновенно—фальшь гарантируется. Говорят, Станиславский был великий актер и режиссер-практик (нет, я не сомневаюсь—я просто не знаю этого, этого я не видел). Но режиссер, а не вероучитель

\*\*\* а это объяснят нам на радио. Например, "Эхо Москвы").

## “ПРАВДА ХОРОШО...” В ТЕАТРЕ МОССОВЕТА

(Что общего, говорите? Между театром и концептуализмом? Что общего... В пору приятельских отношений Илья Иосифович Кабаков с супругой зачем-то взяли у нас почитать эту рецензию и что-то долго держали – давали кому-то там для чего-то. Но отдали. Ну, отдали = отдали.

Через год, наверно, Вика как-то обронила – вот, когда мы с Ильей ходили на сержин спектакль...– Простите, какой спектакль, какого Сержи? – Сержи Юрского... Великие дружатся в тишине – кто так сказал? Никто не говорил? Совершенно напрасно).

Признаемся, что на знаменитый спектакль мы шли в театр им. Моссовета не без некоторой доли настороженности. И насторожил нас именно сам С.Ю.Юрский, постановщик спектакля и исполнитель роли Грознова, своими комментариями к собственной постановке. (Мы имеем в виду два выступления Юрского на двух расширенных заседаниях Совета по наследию Островского в ВТО.<sup>1</sup>

Скажем сразу, что опасения наши хоть и подтвердились кое в чем, но общее, итоговое впечатление – впечатление сильное и в целом в пользу спектакля и С.Ю.Юрского-режиссера, хоть и не без оговорок. О С.Ю.Юрском-исполнителе – разговор особый. Но сперва надо, очевидно, сказать что-то о наших сомнениях относительно выступления Юрского-теоретика, интерпретатора своей практической работы. Вот некоторые примеры. "Главное – нам нужно было показать незыблемость империи Мавры Тарасовны Барабошевой..." Но то, что Островский, изображая произвол семейственный, метит всегда и в произвол общественный, государственный, имперский – само собой разумеется и вполне высказано еще Добролюбовым. Собственно, и знаменитые слова "самодурство" "темное царство" потому и получили такой мгновенный и широкий резонанс, и приобрели впоследствии такую непреложность, что они явились, в сущности, прозрачными и хлесткими подцензурными эвфемизмам выражений "царская власть", "самодержавная монархия" т.е. это и есть то в Островском, что мы все со школьных лет и так знаем, то, что выносится за скобки и, казалось бы, особых доказательств не требует. Да и вообще мир Островского в такой пьесе, как "Правда хорошо, а счастье – лучше" выверен и уравновешен, уходит корнями в незапамятные пласты и слои национальной жизни. И под видимым этнографизмом, конкретным бытом в противовес этой первой, видимой ипостаси – как в фольклоре, всегда – изрядная доля условности, доля обобщения. И если весь видимый мир пьесы ограничен рамками одного дома, одного семейства, и на главе семейства все кончается, вся власть исходит от него (здесь – от нее), то образ этого видимого мира естественно, и неизбежно даже, сам собой приобретает некое аллего-

<sup>1</sup> Изложение опубликовано в кн. Вопросы театра-81. М., 1981.

рическое звучание и начинают просвечивать в этом образе изначально заложенные более широкие планы – государственного иерархического устройства, а если угодно – концентрического мироустройства вообще. По одному этому простое увеличение масштабов ("что нам семейство?! – мы берем шире – берем империю. ") тут заведомо не дает, по сути, ничего нового и странно было бы рассматривать такое механическое увеличение масштаба даже как заявку на некую попытку увеличения, укрупнения масштаба художественного. И наконец, если и впрямь надо было показать именно империю, то почему не взять было то же "Горячее сердце"? Вот уж где империи-то в достатке! Для чего взяли пьесу, где этой империи, что ни говорить, заведомо меньше? В своем выступлении С.Ю.Юрский также подчеркивал аналогию между Силой Грозновым в пьесе и историческим Григорием Распутиным. "Куда ведет он? В "Старика" Горького через многочисленные персонажи Достоевского. А в жизненном плане ведет в Распутина с его с и л а м и." Действительно, "Старик" написан, как известно, в самый разгар распутинщины и разговоров, слухов о ней. Но настораживала какая-то настойчивость постановщика именно в этом пункте, а также сама эффектность сопоставления: Распутин и империя... При этом вспоминалась сама пьеса, и одолевали сомнения: а что, при такой эффектной и накрепко спаянной паре – Распутин для империи, Империя для Распутина – останется ли еще, всерьез говоря, какая-то надобность в пьесе?.. Сможет ли она, как говорится, соответствовать замыслу? Не помешает ли?

Что же до Достоевского, то, признаться, рассказ С.Ю.Юрского о том, как он "растягивал" Островского к двум авторам – к Шекспиру и Достоевскому – смутил нас окончательно. Отдавало знакомым каким-то сочетанием решительности с мучительностью. Словно бы планировалась заведомая неловкость и неудобство. Почему-то что-то надо непременно до чего-то дотягивать, на что-то натягивать... Да и не что-то, а как-никак текст Островского. И почему, действительно, нельзя сразу взять то, что надо, чем брать что-то вместо чего-то? Если так хотят непременно Достоевского, почему берут не Достоевского, а Островского? Если нужен Горький с Шекспиром, что мешает, казалось бы, обратиться непосредственно к Шекспиру? Подавно – кто, когда, кому мешал обратиться к Горькому? Если "Старик" то почему же все-таки не "Старик" а Сила Ерофеич?

Сразу скажем, что особого присутствия Достоевского мы в спектакле как-то не ощутили. О Шекспире (как и империи) определенно судить не беремся из-за чрезвычайной широты, почти всеобъемлющего характера обоих явлений. Надо полагать – были и они, каждое в свою естественную меру или около того. Во всяком случае, у нас, например, во время спектакля никаких отчетливых мыслей о нехватке или, наоборот, избытке в спектакле Шекспира или империи не возникало. А вот Грознова – "Старика" – Распутина в спектакле все-таки многовато.

Но прежде всего, нельзя не сказать о том, что как отдельный актерский номер роль Грознова сделана Юрским, конечно, очень доброкачественно. Чего стоит хотя бы речь: Грознов у Юрского совершенно не рывкает, не рычит – разве что сипит немного глуховато. Звучит его речь несколько непривычно, но естественно. Неожиданной показалась нам и орфоэпическая манера – не знаем, откуда такой выговор, что это за традиция, но впечатление убедительное: кажется, что старый николаевский солдат вот так именно и разговаривал... И надо сказать, что такая колоритная монотонность речи и весь рисунок роли, очень разработанный, с особенной какой-то манерой двигаться – и энергичной и тоже как бы приглушенной, по-солдатски экономной – как-то по-старинному, тех самых времен, когда срок солдатской службы был в полжизни – все это впечатляет само по себе, заинтересовывает и кажется достоверным. И могло бы работать на те черты образа, на которых хочет настаивать Юрский – во всяком случае, скорее могло бы работать, на наш взгляд, чем пара акробатических коленцев, которые ни с того ни с сего Грознов вдруг выкидывает по воле Юрского. Захваченный отличной актерской техникой, зритель может поддержать и, вероятно, даже здесь и поаплодировать (при нас, правда, не аплодировал да и захвачены мы, например, были по-разному: один больше, другой меньше), но какой-то капитал здесь тратится, на наш взгляд, нерасчетливо. Что-то повреждается. И не пожелали бы мы и самой слабой постановке положительной рецензии, которую услышали из заднего ряда: хорошо играют, но пьеса-то нудная...

Бывают, конечно, и у Островского места тяжеловатые и длинноватые – во всяком случае, тяжеловатые для современного театра. Но "Правда хорошо..." – одна из самых образцовых, самых "сделанных" вещей Островского, словечко к словечку подогнано – не разорвешь. И если эта пьеса кажется зрителю "нудной" – воля ваша, виновата не пьеса. Значит, все-таки, чего мы опасались, случилось – в чем-то текст помешал постановке, пьеса ощутительно помешала замыслу. По крайней мере, на перерыв после первого действия спектакля уходили мы не без такого осадка. И то сказать: как не столкнуться автору и режиссеру лоб в лоб, не помешать взаимно, если у автора ясно и просто обозначено: Грознов... лет 70, а исполнитель (он же режиссер) в роли этого Грознова демонстрирует вдруг столь головокружительный прыжок. И невозможно воспринять это даже как момент условности, коллаж, внезапное включение какого-то балетного фрагмента, поскольку, во-первых, перед тем начало того же движения мотивировалось текстом: "...ты мне во-он как будешь кланяться..." а во-вторых, общий характер стиля и языка постановки к такой мере условности далеко не готовится. Видимо, одно из двух: либо такой сверхэксцентрики в постановке слишком мало, либо и та, что есть – лишняя... Возможно, опять-таки (как и в некоторых других постановках – например, в "Бальзаминове" Малого театра) будь язык постановки всерьез, основательно сдвинут в сторону,

скажем, пантомимы, спектакль оказался бы податливее и на эксцентрическую трактовку. А так, когда театр, что ни говорить, все равно имеет перед собой все тот же текст все той же пьесы и должен его играть и произносить – как он может доказать, что текст иной, а не этот? И как можно, всерьез говоря, надеяться сделать Распутина из Силы Ерофеича, когда главный, как выразились бы кинематографисты старого времени, трюк Распутина – это угрожающая перспектива (вспышки и разгула распутинщины, гибели империи), а у Силы Ерофеича, как бы к нему ни относиться – лучше, хуже – но перспектив-то и нет. И не может быть заведомо – так в тексте. Признаемся, что своими рассуждениями относительно природы Грознова в пьесе Юрский нас совершенно не убедил. Грознов может быть очень разным, интригующим даже, может внушать опаску – он же Грознов – но без доли комической трогательности, думаем, представить себе Грознова невозможно – для читателя во всяком случае. Горьковский Старик в этом смысле куда проще – если он не внушает страх и отвращение, тогда "Старика" нету. И вообще, стоило бы все-таки помнить, что волнующее сходство "Старика" с Силой Ерофеичем объяснить не так сложно: все же это "Старик" написан после "Правды хорошо...", а не наоборот. И само стремление подкрепить, усилить Силу Ерофеича ссылкой на "Старика" как высший художественный авторитет, кажется нам, говоря начистоту, все-таки странной. Грознов пьесы – старикан, пускай и со всячинкой, но в итоге несомненно вызывающий симпатию, и читателю естественней все-таки отнестись к нему с традиционным добродушием. Но пускай Грознов театра Моссовета иной, неприятный, зловещий даже, пусть не без распутинщины, но распутинщина у Грознова все равно в прошлом. А Распутин в прошлом – какой же это Распутин? Обрато симметричны Грознов с Распутиным. Думаем, что доказывать какие-то грозновские перспективы на будущее – просто бесполезное дело, но допустим, что какие-то доказать бы удалось. Но чтобы проблематичные перспективы перевесили уже имеющиеся воспоминания – ни в коем случае! Тогда надо сочинять все заново и по-другому. Грознов весь все равно будет в прошлом, туда обращен, в воспоминаниях центр тяжести самой природы образа. Можно представить себе элегического Распутина? Распутин на пенсии может быть старик Карамазов, старец Федор Кузмич, кто угодно, только уж не Распутин. Трюк Грознова – былое, трюк Распутина – небывалое, и либо тот будет основной, либо этот, т.е. как некая функциональная, сюжетобразующая фигура, как основа трактовки Распутин тут не проходит. Как окраска, привкус – другое дело. Это будут намеки, отзвуки, черты Распутина в Грознове – но обязательно ли для их утверждения выкидывать такие вот отчаянные антраша? Нет, не наделать дел Грознову в доме Барабошевых, каких наделал Распутин в доме Романовых. И не только потому, что Распутину было далеко до семидесяти. Допустим, Грознов – колдун, маг, существо сверхъестественное и Грознову семьдесят, что другим – семнадцать. Собственно, ведь все крайние меры Юрского сводятся к тому, чтобы

ошарашенный зритель как-то сбился, позапутался в этом вопросе – подзабыл цифру 70 или не придавал ей значения. Но допустим на минуту, что все однозначно, и прямая цель Грознова – крутить всеми делами в доме. Через кого же, как не через Мавру Тарасовну? Но тогда Грознов поступает явно нелепо, вопреки своим планам и интересам, устраивая судьбу Платона и Поликсены. Зачем ему? Ведь это не только семейное счастье влюбленной пары, тут перемена всей домашней политики, полная переориентация – о чем, кстати, помнится, говорил сам же Юрский. Мавра Тарасовна отныне оставляет все надежды на сына и возлагает и дела и заботы о капиталах раньше или позже – на внучку с мужем. Дом Барабошевых становится домом Барабошевых – Зыбкиных, и в перспективе – очевидно, просто домом Зыбкиных. А ведь они и знать не знают, чем обязаны Грознову. А и узнают – ну, будут признательны. Для ундера-приживала это то, что и надо, и лучше быть не может. Для темной же силы, желающей вертеть всем и вся по своему усмотрению, этого, мягко говоря, недостаточно. Разве п р и з н а т е л ь н о с т ь связывала Грознова с Маврой Тарасовной? Нет, сумасшедших, распутинских перспектив тут не видно.

В чем, на наш взгляд, своеобразие "Правды – хорошо..." среди других пьес Островского? Прежде всего, наверное, в том, что тут налицо нескрываемый самоповтор. Островский с опытом "Мудреца", "Бешеных денег", "Леса", "Волков и овец" пишет комедию почти москвитянинского звучания через четверть века после москвитянинских пьес. И больше всего здесь перекличек, пожалуй, с любимейшей его комедией тех времен – с "Бедностью не порок". Этот мир, этот лад и строй давно утверждены и признаны публикой – и зрителями, и читателями. Это уже эпос, классика. Самый что ни на есть Островский – "Колумб Замоскворечья". Но Замоскворечье уже давно открыто, тут дом, и давно уже Островский занят тем, что, базируясь на него, совершает экскурсии по соседству или вводит в этот дом мир, страну, гостей из иных местностей – необязательно дальних. И вдруг опять – замкнутый мир Островского. Островский, стилизованный под Островского. Почему и для чего? Ну, прежде всего, может быть, и для того, чтобы просто тронуть камертон, проверить себя: такой ценой стилизованности извлечь звук максимальной чистоты и концентрированности, самый что ни на есть свой – кажется, что Островскому очень важно было написать эту комедию как можно лучше, совершенней. И в этом мире, с таким знакомым устоявшимся обликом, на материале этой вот уже канонической, в высшей степени выверенной речи, Островский как бы проводит исследование в наиболее чистых условиях. Исследование, в общем, все на ту же тему: как состояться человеку в слове?

Нам, признаться, нелегко понять высказанный Юрским взгляд на персонажей этой пьесы как на прямых наших предков. И не потому, чтобы мы особенно чурались подобной родни, а просто – как быть? – не находим, не ощущаем мы в себе такого уж прямого к ним родственного чувства. Зато



остро чувствуем свою с ними речевую общность. Как всегда у Островского – потому еще, что очень сильна речевая общность персонажей этой именно пьесы. Да, это наш личный багаж и наше национальное богатство всех людей, кто говорит по-русски. Это наш воздух, обиход, предмет самой первой необходимости, и наши проблемы, и нам решать их снова и снова и заодно с ними, персонажами. Всегда так же и каждый раз чуть-чуть по-иному. И Шекспир при всей своей мировой славе и авторитете здесь не при чем – просто потому, что Шекспир по-русски – это перевод. А перевод – это другое. У нас же сейчас речь о нашей речи, когда "как сказать" означает "как себя ощутить, повести и поставить" И осознать, и понимать, и помнить. Проблемы мельчайшие – зато непрерывные – и на этом уровне беспрестанного речевого ощущения, существования Шекспир вряд ли поможет, и не потому, разумеется, что куда, дескать, Шекспиру до Островского или Шекспир-де нам не нужен. Нужен, конечно, но именно сам по себе, не как эталон для Островского или мерка, на которую надо Островского "натягивать".

Стиль, облик жизни в 1870-е годы, как пишет В.Я.Лакшин, процитированный в программе спектакля, очевидно, по сравнению с 50-ми изменился. Но изменился не только облик. И об этом-то и пьеса Островского. Именно об этом – и не потому, что Островский-де глядит глубже какого-то там "облика". Глядит, конечно, глубже, но решает все именно через облик, фактуру как писатель органически театральный. Это так, но, с другой стороны, "Правда хорошо..." тем и специфична, что как раз весь облик, "внешность", вся фактура здесь – демонстративно прежние, как уже говорилось. Барабошев балабонит что-то там про цап-цапарель и Лондон, но тут же вынужден признать, что "Лондон в стороне будет" (в спектакле у Львова и Сошальской это прозвучало замечательно смешно). На то и Барабошев, чтобы зрители не принимали его всерьез, а Мавра Тарасовна и подавно. "А мне, миленькая, все твои "прежде", "теперь" – все равно что ничего" – говорит она Поликсене и действительно ведь говорит совсем, как прежде: вальяжно, уверенно говорит. С "внешностью" тут все в порядке, все спокойно, ничего не изменилось, что опять-таки уверенно доказывает в спектакле Сошальская. "Внешность" прежняя в добром здравии, вроде бы так. Но откуда же тогда взялся и самый вопрос, на который надо отвечать так уверенно, что это за "прежде" и "теперь" такие, если и впрямь "все одно"? В 70-е годы ощущалась не только перемена внешности – это само собой, к 1876 году, когда написана пьеса, минуло больше 20 лет Крымскому поражению и подросло послениколаевское поколение. Прошла эпоха 60-х годов с сумятицей, восторгами и тревожными ожиданиями немедленной катастрофы, и стала исподволь складываться уверенность в необратимости происшедших перемен. И последние Крутицкие начинали забывать про крепостное право. А между тем, раз начавшись, перемены не могли прекратиться, шли и шли – но не рождали уже ни тех надежд, ни той паники. Можно

сказать, что в пьесе все эти перемены собирает и символизирует одно явление: свобода критики, гласность. Была она, конечно, весьма относительной по сравнению с европейскими образцами. Но на фоне отечественных традиций и установлений, в контексте всей истории и идеологии русского самодержавия возможность гласной критики выглядела чем-то невероятным. Она и была невероятным и принципиально невозможным, незаконным явлением в условиях такого государства, как Российская империя и продолжала таковым оставаться слишком долго – до конституции, до своего узаконения, т.е. изменения самого государства – через несколько десятилетий, уже слишком позднего.

И все это время проблемой империи, проблемой имперского миропонимания, имперской идеологии оставалось: как, собственно, теперь существовать бок о бок с таким небывалым явлением, с этой критикой, пускай практически бессильной – по крайней мере, в плане непосредственного конструктивного воздействия на события и существующий порядок за отсутствием парламента и узаконенного механизма оппозиции, критикой практически беззащитной в каждом отдельном случае, но в то же время в целом уже и неотменимой; к николаевским порядкам возврата не было. По видимости бессильной, но в то же время в принципе непрерывно отрицавшей, отменявшей в корне идею абсолютной, непререкаемой власти самим своим наличием, бедственным, но несомненным существованием. Можно сказать, что задачей империи и было оставаться без конца (по возможности) все той же империей, невзирая на критику, задача которой и была – беспрестанно указывать на то, что империя – все та же империя... И так лет 30-40... Об этом, собственно, и пьеса – во всяком случае, если уж подходить к ней с точки зрения показа империи. И во всяком случае – пьеса постольку об империи Мавры Тарасовны, поскольку пьеса о Платоне Зыбкине, с его речами как проблемой этой империи. О неслыханных прежде выступлениях, когда правду в глаза режут, и не предполагавшемся прежде иммунитете перед такими выступлениями, когда хоть кол на голове теши – и как об стенку горох, никаких видимых результатов. И о результатах невидимых, цене такого иммунитета, глухоты к прямому слову, цене нарочно напущенной на себя лжи и морока – когда ложь оборачивается другим концом и заморочивает словом корыстным, темным, мутным и просто дурацким – в шею бы его, а перед ним на колени... Так что без Платона и Грознова нет, и Грознов, по сути, рискует потерять свою природу и почву под ногами, и действительно не видно становится – а почему бы, собственно, не довести эффектный образ до чего-нибудь и того эффективней – до Распутина, Старика, Ричарда III, Мефистофеля, черта Воланда, чего-нибудь из Леонида Андреева – чего угодно... До упора и дальше. А тема империи-то вся существует в соотношении с Платоном, чем он незначительней, тем меньше и империи. И, на наш взгляд, театр в этом смысле сделал все – по крайней мере в

первом отделении спектакля – чтобы империи остался как раз самый минимум. не больше, чем везде.

Верно, что речь Платона Зыбкина стилизована (во всяком случае, можно и так определить ее качество). Еще верней, пожалуй, сказать, что вся пьеса в целом демонстративно стилизована Островским под Островского. И само это сознательное движение в сторону стилизованности – оно исходит изнутри, из самой пьесы. Стилизованность речи со всеми ее сдвигами, столкновениями, проблемами словно бы рождается прежде всего из мучительных усилий Платона Зыбкина. Для всех прочих – это родная стихия. Для Платона это в большой степени проблема. Платону все время насущно необходимо высказаться, заявить, поставить себя по отношению к прочим. Понятно, что отнестись к этому можно по-разному и нет смысла здесь останавливаться на истории прочтения этого образа. В смысле чисто речевых решений – можно прочесть речи Платона как нечто все-таки стилистически цельное в своем роде. народно-песенное, героическое и романтическое. Можно, сохранив уважение, улыбнуться (да, наверное, и трудно не улыбнуться) стилистическим нарушениям и неувязкам. Можно услышать его речь как сплошной неудачный порыв к речи благородной (ведь у Островского Платон после Жадова, пожалуй, ближайшая родня Чацкому по прямой линии – Глумов ближе, но он-то не по прямой...). Вот дайся лично гражданину Платону Зыбкину настоящее-то благородное слово – выговорись наконец прямое слово качеством, как у Чацкого – и враз он восторжествует. И посрамлены будут враги и обратятся в прах с их кознями, а заодно и со всей пьесой. Потребуется другая пьеса с другой стилистикой. Нет, повязан личный почетный гражданин в этих речевых отношениях, в одном со всеми стиле. И вместе с тем, не может не ставить его под вопрос, не колебать каждую минуту. Так бывает у Островского. Конечно, кто без Шекспира, но Грибоедов с Пушкиным, что ни говорить, к этим нашим проблемам ближе. Казалось бы, кому и почувствовать это, как не Юрскому – Чацкому, такому памятному для всех видевших его в этой роли. Известная эндемичность как принципиально неотъемлемая черта настоящей культуры – не столько высокой, сколько глубокой – характерна и для Островского. За такой диалектикой стоит многое: и роль и место речи Островского в нашей речи и в нашем сознании, в нашей истории. И место и роль грибоедовско-пушкинской традиции в драматургии Островского, и место и роль авторитета литературы вообще, словесности, литературного слова в общей истории нашей культуры, нашего национального сознания, т.е. для сознания тех самых наших предков – да и для нас еще, наверное, в чем-то... Причем именно для наших предков, потому что, скажем, для потомков Шекспира эта роль литературы была во многом иная – иной была история. И чтобы уловить это – не обязательна здесь какая-то особая эрудиция. К счастью для нас и для искусства, все это естественно присуще его, искусства и литературы, природе, памяти, и заложено, как говорят, закодировано в ней сразу в

целом, как в генах, так что любой человек, постигающий нашу культуру, интересующийся ею, волей-неволей будет это чувствовать, входить в курс этих проблем.

Что же до Платона Зыбкина, то возможность ощутить по-человечески сомнительный характер восклицания над распростертым в поклоне Барабошевым: "вот она, правда-то...", на наш взгляд, действительно интересное открытие театра. Не обязательно, наверное, но действительно ведь можно прочесть и так это место, и прочесть естественно, а место, что говорить, важное. Здесь тот случай, когда Юрский-теоретик и Юрский-практик очень удачно объединяются. Правда, заметим в скобках, в спектакле, который мы видели (ноябрь 1981 года), этот акцент, на наш взгляд, мог бы быть и поотчетливей. Собственно, у нас нет полной уверенности, что мы, например, как зрители сумели бы схватить этот момент, не будь мы подготовлены соответственно рассказом самого постановщика. Вероятно, здесь получилось так потому, что яркий и любимый нами артист Львов решает роль Барабошева крайне гротескно, из-за чего, во-первых, как нам показалось, к этому времени запас актерских эффектов был уже несколько порастрачен и какого-то самого впечатляющего эффекта для самого острого, переломного момента в запасе не оказалось, и момент сам как-то смазался. А во-вторых, Барабошеву, который то и дело рычит, скаля пасть, и чуть не становится на четвереньки, вообще, думается, затруднительно вызвать сочувствие к своему попранному достоинству. Хотя, вернее сказать, – тем более, что рычит Львов, спору нет, смешно и выразительно. Сам же исполнитель роли Платона Стеблов сыграл тут очень интересно: восклицание получилось и форсированным, и каким-то удивительно бесцветным, безголосым, мгновенно сникающим в какую-то пустоту. Но вот самую "пустоту" партнеры могли бы здесь, как нам показалось, больше обозначить. Итак, Платону Зыбкину с его правдой предстоит, увы, досадно сфальшивить на первых же секундах своего торжества, сразу же несколько зарваться и завраться.

Восторжествовать-то восторжествовал, но восторжествовав, не только не вышел в Чацкие, а совершенно как бы даже напротив. И можно понять театр и исполнителя, когда они хотят видеть в этом итог и ключ к пониманию всех речевых проблем и порывов Платона. Так и получается, что проблемы смешения речевых стихий (грубо говоря, народной и "образованной") как бы норовят решиться однозначно, и речь Платона – раз случился с ним такой, можно сказать, речевой конфуз – должна звучать и ощущаться просто как речь испорченная. Скорей уже, наверное, как речь приказчиков Горбунова и Лейкина или соответствующих комических героев Чехова, когда всякого рода речевые столкновения и недоразумения обычно сводятся просто к комическому эффекту, острому, но довольно однозначному.

И впрямь, снабженный усиками Платон-Стеблов в финале, уже женихом, напоминает вдруг отчасти другого жениха – Гарина – Апломбова из

знаменитого кинофильма "Свадьба" – реминисценция, поддержанная опять-таки реальным присутствием легендарной Фаины Григорьевны Раневской в роли, моментами фактурно схожей с ролью мамыши из "Свадьбы"... И все это само по себе очень интересно, но это будет в финале, это уже итог всего спектакля, а хотелось бы все-таки, прежде чем говорить об итогах и финальных овациях, попытаться как-то разобраться в затруднениях, которые возникают уже по дороге к финалу – по крайней мере для того зрителя, которому пришлось терпеть "нудную", как он посчитал, пьесу...

На наш взгляд, театр и постановщик все-таки подошли к делу чересчур тотально, не желая ни в чем принимать всерьез Платона Зыбкина. Увлеклись, проводя твердой рукой свою трактовку, и обеднили драматургию пьесы, обидев и обделив таким образом не так Платона, как собственную постановку. Если говорить о тех же просторечно-мещанских стилевых смещениях, таких характерных для речи Платона, то ведь знаменитое "и у меня в душе свой жанр есть" чеховского Апломбова и не менее известное "Патриот своего отечества... Мерзавец своей жизни" Платона Зыбкина только по видимости схожие речевые случаи. А как художественные явления эти фразы разнонаправлены, противоположной природы. Это очевидно. У Апломбова, к его невыгоде, выходит не то и не так, как он хочет выразиться, из-за неумения, из-за речевых сдвигов. У Платона же выходит именно то, что имелось в виду, к большой невыгоде его оппонентов и главное, выходит именно благодаря – только благодаря таким смещениям. Иначе и лучше не скажешь. Если Платон и "не умеет" то он может владеть таким своим "неумением" "Патриот своего отечества... мерзавец своей жизни" – одна из самых хлестких и известных, летучих эпиграмм, "поговорок" Островского. И раз она отдана Платону Зыбкину, как и не менее знаменитое слово о правде – "...А если вам ее каждый день говорить, так вы, глядишь, и вовсе на людей похожи станете" Платоном Зыбкиным уже стоит поинтересоваться всерьез. Платон именно тот герой, который в слове все-таки состоялся, пусть особым образом, пусть с какими угодно оговорками. И речь его может быть и смешна, но никак не ничтожна. Вообще "мещанская", "испорченная" речь героев Островского знает и использует не только комический (это само собой), но и более сложные и разнообразные конструктивно-художественные эффекты стилевых столкновений, нарушений, неправильностей – подобно тому, как мы ощущаем это в фольклоре. Да и попросту, по-человечески подходу: Платон Зыбкин не только слова говорит, но и совершает несомненные поступки, отстаивает свою правду, свою правоту. Он, между прочим, один из самых действующих героев Островского. Что же, если "счастье" Платона с первых шагов вызывает большие сомнения, так и "правду" начинает компрометировать? Самое крайнее предположение здесь, очевидно, такое: раз так, не будет им теперь ни счастья, ни правды. Что ж, может, и не будет, хоть жалко... Да и

не похоже. Но даже такая крайность обратной силы иметь не может: быть-то правда все-таки была, никуда не денешься: об этом вся пьеса. В том-то все и дело. А если чересчур постараться заглушать это, постараться, чтобы усилия и злключения Платона особого внимания не привлекали, чтобы пьеса была словно бы ни о чем, то пьеса, глядишь, и впрямь покажется нудноватой... Трудно сказать, просто ли театр и исполнитель не обратили особого внимания на роль, оказавшуюся вне магистрального пути трактовки, и отнеслись к ней без интереса, или артист даже сознательно не хотел здесь быть выразительным, подчиняясь концепции, но если хотел, то в первом и втором действии пьесы (первое действие постановки) это у него, в общем, получилось. Выразительных средств здесь Стеблову все-таки не хватает. Это не такая "выразительная невыразительность", как в финале, а самая простая. Получается словно бы так: где Платон молодцом, так артист не в форме, где сникает Платон, там артист взбадривается, там все хорошо ложится на трактовку.

И особенно, конечно, жаль знаменитую сцену Платона с матерью. Слов нет, подойти от Островского к Достоевскому аж через самого Шекспира – это дух захватывает. Но неужели нет путей покороче? И стоит ли пренебрегать ими? И чем не путь к Достоевскому – если так необходим именно Достоевский – через самого же Островского, через "Пучину" очень схожую, хоть и совершенно иную сцену разговора тоже бедной женщины вдовы Кисельниковой с сыном, тоже бедным служащим человеком? И не надо усилий, ничего не надо натягивать. Усилия, какие надо, уже сделаны до нас, это тот Достоевский, который уже есть в Островском. Или, если угодно – Островский в Достоевском. Достаточно позаботиться, чтобы то, что уже есть, не пропадало. Мать, которая вдруг начинает уговаривать сына сесть в долговую тюрьму, оттого что стало жаль денег – а ведь и впрямь последние – и смешно, и отнюдь не только смешно... К сожалению, прямо надо сказать, что эта сцена, спокон веку считавшаяся одной из выигрышных, в спектакле сыграна была так небрежно и бегло, что действительно шла "в нагрузку" и впрямь было самого себя поймать на мысли – скорей бы уж что ли опять интересное началось – опять бы Юрского показали... Юрский бы показал...

Проще всего было бы, очевидно, упрекнуть в небрежной игре исполнительницу роли Зыбкиной Г.В.Костыреву. Но вот поди ж ты – в следующей за этой сцене, когда действительно началось "интересное" и "смирный", по характеристике Фелицаты, Грознов принялся вд руг подбираться к вдове Зыбкиной, актриса заиграла совсем иначе – попросту сказать, хорошо заиграла. Относительно же самой этой сцены мнения у нас разделились: один считает, что сама по себе она все-таки смотрелась интересно и есть в ней свое действие и содержание, другой вопрос, в каких оно отношениях с содержанием пьесы. Другой же из нас не вполне уверен и в том, что смотреть было интересно, но уверен, что сцена вышла непропор-

ционально длинная, долгая из-за вставных пантомимических выдумок. С этим, правда, не спорит и первый... В сцене же с Барабошевым-Львовым и Мухояровым-Сулимовым Стеблову, как нам показалось, помимо всего прочего, трудноато "выглянуть" из-за Барабошева-Львова, который играет так шумно и экспансивно, что, к сожаленио, нередко затеняет и опытного Сулимова в сравнительно легкой характерной роли Мухоярова. Что ж тогда говорить о Платоне, роль которого все-таки труднее и сложнее!

Вот и получается так, где было бы что играть, играют словно нехотя, не задерживая внимания. А хорошо и с удовольствием играют там, где играть особо нечего, т.е. опять-таки: играют хорошо, но вот пьеса явно подкачала.

Словом, уходя на перерыв, понимаешь, что слова романа "Кого люблю, того здесь нет", который поют в спектакле, могли бы быть к нему эпиграфом. Театр, относясь критически к "правде" и "счастью" героев, не сочувствует, в общем, ни Платону, ни Поликсене

Можно сказать, что общая стилистическая окрашенность, общее качество стилизованности (обусловленное причинами, о которых речь уже шла) театр стремится понимать как знак иронического, даже отрицательного отношения ко всем персонажам, ко всему миру пьесы. За одним исключением: Филицаты в исполнении Ф.Г.Раневской. Что ж, позиция, рассуждая теоретически, хоть и крайняя, но, в общем, обоснованная, заложенная в самой комедии.

Действительно к Филицате ведь и сам автор относится как-то по-особому, заметно лучше, чем к остальным персонажам, хоть в сочувствии и им не отказывает. Однако, Филицата, что ни говорить, при всей ее важности, как и Грознов, – персонаж все же не центральный. Практически же, понятно, все дело в трудностях, которые возникают для прочтения пьесы при такой тенденции к отрицательной нивелировке персонажей и в том, как постановщик и театр сумеют с этими трудностями справиться. Однако, к большому, думается нам, счастью для постановки С.Ю.Юрский все-таки проводит такое отрицательное отношение к Поликсене с Платоном не до конца последовательно. Не придав значения "правде", театр зато подробно останавливается на "счастье" откуда оно еще не из пословицы, не из рук Мавры Тарасовны "счастье", а порыв к счастью. Сцена объяснения Платона и Поликсены в саду поставлена театром и сыграна Теняковой и Стебловым, попросту говоря, с чувством. Нельзя сказать, чтобы Поликсена Теняковой вызывала к себе особые симпатии. Актриса как бы целиком руководствуется горькими словами Платона, сказанными возлюбленной в минуту досады: "Не только любви, а никакого чувства настоящего и никакой жалости в вас нет-с... Баловство одно, только свой каприз тешите. Одна у вас природа с Амосом Панфилычем – вот что я замечаю" С другой стороны, до той черты, за которой отрицательные эти качества могли бы, в свою очередь, перерасти в нечто сценически выразительное, функциональное, еще далеко –

т.е. пойти на еще более ясное, откровенное изничтожение и шаржирование героев театр все-таки тоже не решается. И вероятно, правильно делает. А образ выходит цельный, явно более цельный, чем Платон Стеблова. Поликсена Теняковой жестка, как бабушка Мавра Тарасовна, и вздорна, как отец Барабошев, и будущее Платона Зыбкина, если вдуматься, по одному этому не очень-то радует. Но одновременно – и даже благодаря этим резким чертам – актрисе удается передать не только этакую прелесть капризной наивности, но и обаяние сильной природы, захваченной чувством. И вот само это чувство обреченной влюбленности, глубокий по-своему лирический настрой всей сцены в саду кажется нам одним из определяющих успех достижений постановки. Другой – а вернее сказать, именно первый – "кит" на котором держалась постановка – конечно же, Филицата Раневской. Но это момент особого характера и к нему мы еще вернемся. Рассуждения рассуждениями, а как опытный и сильный практик сцены С.Ю.Юрский, конечно, понимает, насколько важна для лирической комедии любовная линия, как важно заставить зрителя сопереживать чувству героев и, отклоняясь от общей трактовки (чтобы не сказать – входя с ней в противоречие), как бы оказывается вынужден здесь отнестись к героям всерьез, вынужден восстановить поврежденную было целостность художественной ткани, признать ее органичность, единую природу. Замечательно в этой сцене воздействие шемящей мелодии старинного городского романа – мотива разлучения Платона и Поликсены. И романс, как раз такой городской романс, про который мы все, в общем, тоже давно затвердили, что он "испорченный", неправильный какой-то из-за смещения в нем таких-то и таких-то стилевых разнородностей.

Но дело в том, что исполняет романс фольклорный ансамбль Покровского – тот самый, вернувший нашему сегодняшнему музыкальному восприятию столько явлений в живой лирической цельности, явлений, давно для нас тоже расслоившихся как бы на классику и пародию, что-то почти почтенное и что-то смешное, чему тоже уже давным-давно отсмеялись – т.е. расслоившихся на две стороны, в сущности, одинаково маловато нас трогające... И романс, и речи Платона с Поликсеной здесь не просто характеристология (к слову сказать, Стеблов тут – достойный партнер Теняковой и с подъемом выходит на свой знаменитый иронически-благодарственный монолог в финале сцены), не только метко схваченные черты, очерчивающие чьи-то физиономии. Характерные черты чертами, но – как и в речи Платона – главное, не что они какие-то разные и забавные, а что они оказываются в своем роде и единые, как раз, какие надо и составляют, сплавляются в художественно полноценный, полнокровный, за живое берущий нас образ. И черты, стало быть, оказываются не только чьи-то там, далекие, но и наши тоже... И вот когда – в этой сцене, в этом смысле – действительно, вполне сбывается намерение, провозглашенное С.Ю.Юрским, показать персонажей, как живых людей, сбывается наилучшим образом. В общем,



мы бы сказали, что во втором действии спектакля происходит и реабилитация образов, и реставрация стиля пьесы – если не сказать: происходит через реставрацию стиля, стилиевой цельности. И невозможно не сказать, как много делает для спектакля и особенно для этой сцены артист Баранцев в роли садовника Глеба Меркульча. В постановке, конечно, интереснейшей, но словно бы принципиально неровной, где чередование каких-то взлетов и зияний, провисаний и натяжек кажется даже заданным, предусмотренным, по Меркульчу Баранцева, даже когда он просто прохаживается без речей по сцене, можно выверять верность тона. Уж это – комедия Островского, самая что ни на есть. Мы, кстати, не можем согласиться с высказанным кем-то из рецензентов спектакля мнением, что не след-де садовнику заходить в комнаты (имеется в виду, очевидно, момент, когда Меркульч подбегает к лампе, стоящей у правой кулисы, и гасит ее). Т.е. что садовнику заходить в дом не полагалось, с этим мы не спорим, но, во-первых, рассуждая даже и в чисто реальном плане, такой вот милейший домашний (садовый) воришка, если ему надо, небось уж, улучил бы момент, сумел бы завернуть в комнату и потихоньку (предположим) погасить мешающую ему лампу. Да и что действительно уж за строгости такие в доме Мавры Тарасовны для своей-то прислуги? Империя-то у нее понятно, что империя, но ведь не империя же в самом-то деле... Во-вторых, могла же лампа стоять и в кухне, на веранде, да мало ли где. А, в-третьих и главных, – и дом тут не совсем дом, и сад тут не вполне сад. Верней, вполне, но не строго, а по мере надобности. Да и лампа, очень возможно, не всегда такая уж лампа. По нашему мнению, все эти возможности, все эти планы, реальные и условные, проходят здесь с замечательной легкостью, естественно чередуясь и лочетаясь. Ничто ничему не мешает. Вообще, все, что относится к пространственно-художественному решению сцены, да и оформление сцены (В.Я.Левенталь) показалось найденным просто замечательно. Причем возможности раскрываются постепенно, нарастая к финалу, и когда уже привычная глазу арочка-подворотня вдруг раздвигается в какие-то врата счастья – довольно приземистые, правда – и распахиваются во всей возможной широте перспектива на все ту же улочку, то на несколько мгновений хочешь, чтобы действие приостановили, дали бы насладиться моментом... Незабываемо и явление Грознова Мавре Тарасовне – в одной арочке, а потом и в другой. А чего стоит хотя бы проход Грознова-Юрского, когда Грознов уже ундером при доме Барабошевых как бы идет дозором... До сих пор использовался – и всякий раз очень уместно и содержательно – ход на месте, против движения круга. И вдруг навстречу этому привычному, топчущемуся движению устремляется фигура Грознова своим мягоньким и бодрым шагом – но шаги-то получаются гигантские, поскольку движение суммируется с движением круга, и Грознов перелетает сцену справа налево, как какая-то нечистая сила. Вот где получилось, доказалось сценически естественно сверхъестественное в Грознове Юрского – в свою меру.

Вообще движение событий, механизм, убабстряющий ход к финалу и подготавливающий финал, передан на сцене просто захватывающе наглядно, как реализованная метафора. Притом в чисто практическом плане это все-таки механизм, обслуживающий артиста, а не наоборот (мы имеем в виду не только круг, но и ритмически четкую разнообразную систему появлений, выходов и проходов по сцене в последнем действии). Сама сцена с каждым таким мгновением словно бы на глазах меняет размеры и самую природу пространства, оборачиваясь пространством всякий раз новым. Кажется, что актерам в этой прекрасно отлаженной суеде очень удобно, у них получается именно то и именно так, как надо. Тот же М.Л. Львов и прежде, как мы уже говорили, был очень ярост, местами, может, даже и слишком, но реплика Львова в движении – "Для чего весь этот кОнгрЭсс..." – это, право же, просто один из "пиков" спектакля, и перемена в судьбе Амоса Панфильча Барабошева оказывается обозначенной скорей здесь, чем в сцене с Платоном. Вся механика видимых движений и перемен очень функциональна художественно: это, собственно, наглядная реализация механизмов сюжета самой пьесы и внутренне здесь все – только из пьесы и для пьесы. Даже стилистически, даже интонационно это в ключе самой речи героев мира Островского: "круговращение событий" "превратности судьбы"... "Правда хорошо, а счастье лучше" – как раз один из самых ярких примеров тех особо организованных финалов Островского, в связи с которыми мы говорили о характерном для него эффекте "иронического катарсиса". Все приводится к демонстративно благополучной развязке, за которой, однако, явственно ощутимы и иные возможности. И сильнее всего это сказывается именно в последнем действии, этим-то оно и отличается – но оно вовсе не "приписано" и ничего не "смазывает". Наоборот – как раз подчеркивает таким вот образом. К счастью, поставил Юрский это действие куда лучше, чем рассудил о нем, что и решило дело.

Лампа же, на наш взгляд, просто необходима – как не быть лампе по соседству с теменью ночного сада! И темень от нее еще гуще... Вообще, ведь "Правда хорошо..." – одна из самых "пейзажных" зримых поэтических пьес Островского. И сад при доме здесь то же, что овраг в "Грозе", Волга в "Бесприданнице". И постановщики талантливо прочувствовали и чрезвычайно интересно разработали в своей сценографии, как нам показалось, этот именно образ. И все условное здесь, в конечном счете, для возможно более выразительной передачи реального. Главное – поэтически реального в пьесе.

О центральном же событии спектакля – исполнении роли Филицаты Ф.Г. Раневской – особенно много сказать трудно, надо видеть. О замечательном князе Прудкина в телевизионном "Дядюшкином сне" помнится, писали, что непостижимо чувство дистанции, которое актер сохраняет между собой и персонажем, чисто физически. Здесь было нечто еще более непостижимое. Кажется, Филицата Раневской физически чувствует себя плохо,

и оторопь берет, когда начинаешь понимать, что, к несчастью, физической, именно реальной дистанции между актрисой и персонажем, похоже, здесь и не остается. Но все дело в том, что себя Филицата Раневской именно что и не чувствует, полностью отвлечена от всех недомоганий, собственного состояния, живет иным, и актриса Раневская чувствует только эту свою Филицату – в этом смысле дистанции опять не остается. Для Филицаты же Раневской существует только Поликсена. И вот это-то совершенно цельное, безупречное и всепоглощающее чувство любви старой няньки к своей воспитаннице и есть то качество, та черта, которая сразу выделяет и ставит Филицату Раневской на иной уровень. Она – не чета прочим. Иной какой-то природы. И это в постановке доказано неопровержимо. И это именно, в свой черед, доказывает и саму постановку. Существуют предания об актерах, пускавших себе кровь на сцене и умиравших взаправду в роли умирающих героев. Мы не знаем и не можем знать, что это было, не знаем наверняка даже было ли, да и не надо, неправильно рассуждать нам о том, какой эффект производило бы это на зрителя и т.п. Обычно принято видеть тут разрушение самых основ театра, и это, конечно, взгляд мудрый и просто неизбежный – иначе пришлось бы провозгласить варварство на сцене, и первенствовал бы в театре трагик, просто сильней других ударившийся головой о стену, комик, сильней стукнувшийся затылком об пол и т.п. Условность – самое первое и, наверное, прочное установление в театре. Собственно, условностью театр только и держится – покуда он театр, по крайней мере. Но есть что-то и "первей", первичней условности. Если театр жив условностью, то условность сама жива тем прямым импульсом, который и породил некогда условность как удобный способ, форму выражения. Вылился в нее и продолжает снова и снова каждый раз реализовываться в ней и через нее, и колеблет ее, и прорывает время от времени. И, видимо, бывает такое время, когда что-то самое насущно необходимое стремится высказаться непосредственнее, конкретней. Вероятно, нестабильное, плохое самочувствие актера может менять непредвиденно и сам рисунок ро и, делая и его нестабильным в какой-то степени. Но быть "в форме" физически и художественно – не совсем одно и то же. И Раневская-художник, Раневская-актриса невероятно зорко и, хочется сказать, с юмором следила за всем, что происходит с Фаиной Григорьевной Раневской на сцене, и непрерывно работала с этой конкретикой, работала, включая ее в образ! Да и ведь главное – не на сцене происходит, а происходит между сценой и зрительным залом, на самом деле происходит, а не играется в представлении, происходит сейчас и здесь, реально и конкретно, в этом помещении, где собрались все – и зрители и актеры. Так всегда бывает, когда собираются на добрую долю не столько посмотреть спектакль, сколько увидеть актера. Увидеть не на экране. Но не всегда артисту девятый десяток и не всегда все-таки артист этот – артистка Раневская.

Раневская оказывается и там и тут – и на встрече со зрителями и в спектакле, и в конкретной, реальной ситуации, и в условном представлении, на оси, по центру и все из зала и в зал идет через нее. И реальная ситуация не компрометирует условное представление, а подтверждает, санкционирует, свидетельствует его подлинность. Театр и артистка сумели сделать это.

В веселой Филицате Раневской (все напевает... И как!.. И что напевает!...). Филицате, которая вроде бы уж и чуть не в себе, не помнит своих недугов и не воспринимает своего несчастья, когда ее, такую вот, непреклонная, монументальная и очень какая-то надежная, узнаваемая Мавра Тарасовна Сошальской – просто выгоняет на улицу, в этой Филицате все время ощутим сильный призывок трогательности и трагизма. Такую Филицату выгнать – просто смертоубийство, это страшно, и такой ноты не могло быть даже в дуэте двух "великих старух" Турчаниновой и Рыжовой. Было много другого, чего здесь нет, но этого – не было. И вот это древнее, какое-то сказочное, простодушное существо в платочке смотрит, смотрит, приоткрыв рот, на задурившую под старость лет хозяйку, и се словно бы не может постичь, что случилось. Сперва ей как бы и весело наблюдать такую глупость и вздорность, но потом до нее доходит главное. Это главное – "Поликсену жа-алко!" Не ей – Филицате – теперь идти помирать, а как же без нее Поликсена... Здесь нет ни тени ехидства, отнюдь не исключенного здесь, вообще говоря, как нам кажется, в тексте как таковом. Нет, тут звук абсолютной эмоциональной чистоты и неожиданной силы, рыдание в голосе, буквально – крик души, какой-то рев этой Филицаты.

Если говорить об однородной речевой стихии, природе и значении стиля, то ведь каждый персонаж должен доказать свою к этой стихии причастность, этой, а не иной. У каждого тут свои резоны, каждый сам рождает именно эту речь, этот стиль. Для Платона эта речь – и родная стихия, как для добра молодца, и проблема, как бы выглянуть из этой стихии еще куда-то. Как сказать. Проблема решается, хоть не совсем в направлении усилий самого героя. А где-то и не решается. Для Мавры Тарасовны, родной сестры Каб нихи, в речи главное, что она – уклад, традиция. Закруглить, и чтоб уже так и было, и оставалось. Речь Поликсены – напевность красной девицы, не без некоторой увесистости, категоричности Мавры Тарасовны. Барабашеву с Мухояровым важна неустойчивость п ремен, чтобы удобнее было непрерывно чудить, надувать и пускать пыль в глаза в комически-сказовом, лесковском стиле. О Грознове что и говорить: классический бывалый солдат из сказки. А Филицата? Филицатина речь – самая эта вот, народная, и самая жива. У Филицаты больше всех прав на это именно слово. Она – единственная – при ближайшем рассмотрении вообще не стилизована, вне всякой стилизации. Она проста, такая на самом деле, и могла быть такой, как есть, в самой что ни на есть реалистически достоверной пьесе, скажем, в "Бесприданнице" или "Талантах и поклонниках" Филицатина речь как-то ко всем здесь обращена и всем открыта, и все Филицатины

речи Раневская доносит до зала великолепно, как следует. И все речи – как-то мимо остальных персонажей

Филицата ее, при всей этой открытости, общительности, непосредственности, обречена на одиночество. И хороший конец тут ничего не изменит, потому что и с Поликсеной своей Филицата все равно трагически не совпадает, разобщена. Они люди совершенно разные, разного человеческого качества, из разных миров... Ох, обидит Поликсена Филицату... "Уж больно ты жалостлива" – с этими словами гонят Филицату из дому. Именно так – она жалостлива, и ей больно, и все это для всех остальных наглухо непостижимо. Вот где срабатывают по-настоящему, вот где нужны оказываются на самом деле и неприятная черствость Поликлены Теняковой, и какая-то невнятность борьбы Платона, и даже его бесцветность. Вот для чего в постановке такое огульное недоброжелательство ко всем героям. И для чего вдова Зыбкина такая, и для чего такой Грознов. Вот оно, наконец, для чего на самом деле. Для контраста, для остротки, для жути. Не в том дело даже, грозит Грознов дому Барабошевых или не грозит Грознов. Что там будет – может ничего там не будет. И скорей всего – чему быть-то? А что было – половина померещилось. А дело в том, что Грознов, какой он уже есть налицо, несомненно тягостен, как полуудача. Неприятен, что и говорить. И с этой стороны – для настроения, для самой общей эмоциональной конструкции спектакля Грознов уже удача полная. Видимо, то, что и надо – судя по общему результату. Пожалуй, в этом смысле он все-таки и есть третий кит, на котором все держится – правда, кит для кита несколько беспокойный какой-то, непоседливый...

Морок, горе-злосчастье за плечами, воплощенный образ Филицатиного сокрытого гореванья. И по природе образа, по звучанию, какой-то резковатой, прямой драматичности Грознов-Юрский и Филицата-Раневская где-то оказываются вдруг очень схожи в этом спектакле. Да и в пьесе Грознов появляется ведь через Филицату. Тем отчетливей и несомненней их полная полярность в постановке Юрского.

Горькая и развеселая Филицата Раневской – единственный человек среди лиц пьесы, кто полностью свободен от этого Грознова внутренне, теперь и ей легче – горе-горем, злосчастье-злосчастьем, но не в тех она к нему отношениях, слава Богу, ничем не обязан. Оставил в доме, правда, так не для себя же осталась. И не до всего этого ей. До всего, только не так, не в том смысле. Она-то к ним всей душой, только ведь они – в другом мире... А остальные все – действительно, не без того, похоже, повязаны теперь с этой фигурой – кто больше, кто меньше. А фигура – да, тягостная.

Нам не видится за этим никаких преднамеренно устроенных хитрых аллегорий, никакой особенной символики, кроме, разумеется, той, что не может не быть присуща всякому настоящему художественному образу – по самой его природе. т.к., если он художественный живой и действует – не надо за него беспокоиться. В этом и действие, что сознание наше зафикси-

руется на нем и начнет само свою работу. И завяжет вокруг образа, и нагрузит на образ все, что надо, лучше всякого теоретика-интерпретатора.

Когда у Льва Толстого спросили, какая идея "Анны Карениной" Лев Толстой ответил, что, если бы мог выразить ее одной-двумя фразами, то и написал бы одну-две фразы, а не роман. Но мы что-то не припомним случая, чтобы режиссер на подобный вопрос о своем спектакле ответил: а вы пойдите и посмотрите... Художники и скульпторы, прозаики и поэты толкуют о специфике своего дела, благотворном сопротивлении материала, обратной связи, о спонтанности творчества, неожиданности, непредсказуемости результата. Легендой стала фраза Пушкина: представь, какую штуку удрала со мной Татьяна – вышла замуж... Пушкин не ожидал такого от своей героини и не постеснялся признаться в этом. Глина, дерево, краска на холсте, собственное слово и воображение оказываются способны корректировать автора, и авторы этому рады. Так будто уж режиссер знает только идею, замысел и воплощение? Неужели живая какая-нибудь "Татьяна" только и знает, что воплощать режиссерские предначертания безропотно и в совершенстве? Так ли? Но не слышать что-то сомнений на этот счет. Звучат все больше бодрые разговоры: такой-то замысел, такое-то воплощение. В спектакле мы хотим сказать то-то и то-то. И говорим. И, конечно уж, не режиссеры в том виноваты – их тоже так приучили. Такой порядок. Когда слушаешь или читаешь какой-нибудь особенно блестящий режиссерский рапорт или эссе, нет-нет, да и подумаешь – а не мыкаются ли где-нибудь режиссеры без речей, но с постановками? Не знаем, умереть ли, жить ли призван режиссер в актере – но в актере же, в постановке, а никак не в самом интересном и ярком рассказе, порой даже в исследовании. Для всех исследований и доказательств – в первую очередь просим на сцену: публика просит...

Понятно, когда говорят о культуре дела – например, театрального. Но что сказать о странной моде на культуру как таковую? Как будто бывает культура сама по себе. Разве не в умении культура? И может ли быть культура для демонстрации самой себя, этой самой культуры? Эрудированности. Культура все-таки не в замахе, масштабе притязаний. И если общение культуре нужно, как воздух, без него она вянет, то сосредоточенность – как почва, без нее и вообще не может быть речи о культуре. Она все-таки не так хватает вширь, как берет вглубь. И в чем-то культура всегда остается по-настоящему не переводима, как стихи. Для всего мира русская литература начинается с Достоевского и Толстого, русский театр – с Чехова, а для нас самих – с Пушкина и Грибоедова, если не пораньше. Где-то в мире Островский, возможно, и "не котируется" без поддержки Достоевского или Чехова, а отсюда это будет странно выглядеть – для культурного человека. И не потому, что мы не понимаем или они не понимают, и не потому что мы-де такие особенные, а именно потому, что все такие же. И мир нам тут не указ, как и никому не указ – на то она и культура. Как не указ тут мир, скажем,

тем же французам, которые одни знают, за что они чтут своего Лафонтена, как мы – Крылова... У всех свой язык, своя история. И не чувствовать ценности этого живого, непереводаемого остатка в культуре, ее естественной эндемичности, по-настоящему живущий, работающий в культуре – не может. Как и в театре самое живое, самое ценное – заведомо непереводаемо, не может быть без потерь переведено на другой язык, язык словесности, язык описаний и объяснений – как это иной раз ни грустно. Зато в этом есть достоинство – все-таки не художнику заискивать перед интеллектуалом, даже (в особенности) когда интеллектуал этот – в нем самом. В таких случаях хочется иногда прямо-таки воззвать в голос: давайте все-таки уважать художественный факт за то, что он факт и на нас действует, а не за то, что нам про него скажут или мы сами скажем. Давайте уважать собственное сознание, свой опыт, хотя бы за то, что оно – собственное и другого нету.

Давайте уважать это явление – нам с ним работать – да, да, и нам, зрителям! Давайте уважать искусство, насколько это возможно. Искусство театра, например, а не словесность вокруг него

И словесность – сама искусство, да еще какое! Но только – другое. Тогда ею и надо заниматься всерьез, профессионально. А когда из подсобного средства режиссерской работы словесность норовит стать второй профессией – словесность частенько путает. Уж на что хорошо владел пером Станиславский и человек был – что говорить! – умный и знающий. Только ведь и его мы все-таки читаем и чтим не как писателя, а как мастера совсем другого ремесла, прекрасно написавшего о своей работе.

Словом, удаchi постановки С.Ю.Юрского кажутся не очень связанными с рассказом самого Юрского об этой постановке, хуже того – рассказ явно поперек самой постановки. Можно сказать, что, к счастью, практик, художник Юрский все-таки одолел Юрского-докладчика, Юрского-интеллектуала. Пожалуй, не без потерь, но в итоге одолел несомненно. Наивный зритель, правда, останется в убеждении, что пьеса нудная, но захочет еще посмотреть "нудную" пьесу, в которой почему-то так хорошо играют, да и другим посоветует. Что и надо.

## ЭКОЛОГИЯ ИСКУССТВА

Но тут, наверное, пора кое-что подытожить, а для этого немного отвлечься, сравнив два близкие искусства – театр и кино, как они у нас живут сейчас и как жили в 50 – 60-е годы. На фильме Гайдая "Пес Барбос и необыкновенный кросс" смеялись двадцать пять лет назад, смеются и сейчас. Но тогда фильму смеялись, как немому кино, похожему на чаплиновские, линдеровские и протазановские ленты, а сейчас смеемся ему, как фильму Гайдая – автора и "Кавказской пленницы" и "Бриллиантовой руки" и "Ивана Васильевича..." – хотя, конечно, мы по-прежнему смеемся и Чаплину. Тогда еще на слуху были бурные дискуссии – нужна ли комедия, возможна ли комедия, и почему столько лет комедии нет – куда она подевалась. Сейчас это странно вспомнить. Нам, наверное, еще трудно ощутить, что произошло в нашем кино где-то в середине, второй половине 60-х годов, с появлением фильмов Гайдая, Рязанова, Данелия, эксцентрических комедий Климова и Быкова, шукшинского "Живет такой парень" и, наконец, явлением Инны Чуриковой. Мы свыклись с обретением кино, и не особо задумываемся – что значит оно для нас, для нашего культурного самоощущения (сверхсенсации вроде пришествия звезд французского кино больше немислимы – разве что в мире популярных ансамблей, но это мир особый, и его, такого, не было тридцать лет назад – те сенсации происходили в мире общем, обычном). Кино стало на ноги – между прочим, в первую очередь комедией – как и русский театр в прошлом веке. А с комедией все особенно наглядно: она либо есть, либо нет. Тут два состояния, и одно другого не помнит, не понимает – изнутри комедийного канона самый канон, бывает, кажется чем-то бросовым, чуть не какой-то помехой, а выпав из канона, "и куда это вдруг подевалась комедия?" можно вопрошать очень долго. Не только с народной комедией в театре – так и с "немой" и с музыкальной в кино. Приятно бывает посмотреть "Карнавальную ночь" но все-таки она не "Волга-Волга", притом, что еще и не "Берегись автомобиля"... Вот он есть – и вот его нет, и вот опять он есть – а ведь его не было, этого естественного, необходимого способа, навыка экранного существования. Наглядней некуда. А раз так наглядно – самое время возвратиться к современному театру – как там дела? Понятно, что современный театр – не обязательно театр на современной драматургии. Если в кино экранизация – особый случай, то в театре при всей неоспоримой важности современного материала, наоборот, естественный фундамент – классика. И видишь разницу. Картина пестрая, на то он и театр. И хорошо, что пестрая – наши нынешние театр и кино и ведут начало с момента, когда появилась возможность выбирать цвета сверх двух или трех самых строгих, а то странно бы и говорить о выработке языка, обретении канона и тому подобных естественных процессах.



Но пестрота театра и сегодня все-таки больше смахивает на пестроту тех времен, когда одно занимало: какой Великий Немой был Великий... Театру и сейчас Мейерхольд – что для кино тогда Эйзенштейн. Театр и сейчас, похоже, куда больше живет своими преданиями. Так и кажется, что все-таки театру недостает какого-то модуса своего, естественного, нормального существования на сцене, каким, помните? виделась Волику пантомима.

С другой стороны, театр добился за это время громадных успехов – такого и кино не знало: у него с прокатом отношения куда ровнее, а театр не только вышел из кризиса – пришел к театральному буму, и конца буму пока не видно, по крайней мере – в столицах.

Театр в центре внимания, в моде, в театр ходят и ходят уже третий десяток лет – может ли столь долгая и завидная жизнь оставаться каким-то чисто внешним явлением?

А может быть, в театре не все найткое, наработанное для нас на виду, не все выбилось на передний план? Мы говорим – периферийный театр. Но что такое сейчас периферийный театр, периферийный режиссер? Мы говорили о некотором "сценографическом взрыве" о том, что художники на глазах стали работать свободней и интересней. Но оформление сцены – это симптом, то, что видней, что сравнимей – это как с кино. двадцать, тридцать лет – большой срок, время смены поколений и сегодняшний периферийный театр обычно театр такой же грамотный, так же знает не только о Станиславском, но и о Мейерхольде, о Брехте, успел пройти ту же, в общем, школу, может располагать той же палитрой средств – по крайней мере в принципе. На практике они бывают скромнее, но ведь в искусстве все-таки решают не средства сами по себе.

Одно же из главных отличий периферийного театра лежит совсем в другой плоскости: его меньше касается театральный бум – или совсем не касается. Тут зритель не пойдет, потому что театр академический, и это не может быть плохо. Не пойдет потому, что спектакль новаторский, и это не может быть плохо. Не пойдет потому, что это престижно, не пойдет потому, что это дефицитно и ему достали билет. Он и сам купит билет в кассе – если захочет.

Словом, периферийный театр вынужден, что называется, бороться за кассу – то есть за зрителя – и думается, для искусства театра это не всегда плохо.

Нет слов, случилось нам глядеть из полупустого зала добротные, интересные, даже замечательные спектакли – попросту сказать лучше иных из тех, на которые в Москве лишний билетик спрашивают уже в метро. И даже из почти пустого зала – бывает и так. Недостаток престижа хуже избытка, и не всегда тут погоду делает конкретный театр – как в том, так и в другом случае. И, конечно, учитель первый вне стен театра, кому болеть за свой театр – городской или областной. И не только потому, что театр –

свой, как болеют за свою местную команду любители спорта, в какой бы лиге она ни играла – а главное, потому что он – театр, а любой театр настолько же местный, насколько и повсеместный – театры все в одной лиге.

Но если не говорить о крайностях, то еще вопрос, что лучше – лишние билеты или лишние зрители. Во всем свои плюсы, свои минусы, но если театру, режиссеру надо думать о кассе, об ускоренном обновлении репертуара, он поневоле будет вынуждаем к некотором у, так сказать, сценическому здравомыслию. Каждый подавленный зевок зрителя для театра – сигнал тревоги. И никакие дыры, слабости в постановке во имя мудреных и искусственных задач не допускаются – спектакль должен быть сделан как следует по крайней мере на таком уровне, чтобы удерживать зрительское внимание. И чего-нибудь и это да стоит. Если тут и бывает опасность облегченности, то, во-первых, утяжеленность не лучше, а во-вторых, театр и режиссер себе не враг, на одной облегченности долго не проживешь; все начинается с честной техники своего дела, отнюдь на ней не кончаясь. В общем, театр, насущно заинтересованный в зрителе, постарается быть больше зрелищем, больше быть театром, практически, непредвзято выявить свою сегодняшнюю природу.

Наша тема – не вообще театр, а театр Островского. Нам кажется, сегодняшнюю жизнь Островского на сцене характеризует тенденция к широте и театральной органике. Это после этапа бытовой этнографичности, после этапа обличительной схемы. Оказывается, Островский приемлет средства и стили достаточно неожиданные. Театр Островского сегодня очень разный и обычно какой-то незаданный – что особенно радует. И, на наш взгляд, получается так, что, идя к себе, театр выходит, как говорят, на Островского, и приходя к Островскому, приходит к себе – и это естественно, поскольку Островский, можно сказать, выступает из глубин самой театральной практики. Он и есть наш театр, сама толща его опыта – Островский остается, по его собственному выражению, хозяином русской сцены, и он отнюдь не локализован в своей эпохе, как казалось иным недалеким критикам. И лучшие работы столичных и периферийных театров доказывают это – каждая по-своему и соответственно своей специфике. Собственно же творческая сторона специфики театральной периферии видится в том, что единственный (или один из двух, трех) в городе театр подходит к пьесе и не по с р е д с т в е н н с е столичного.<sup>1</sup>

Столичный театр живет среди других. Театры, естественно, и взаимно питают. театры же, наверно, чем-то и угнетают друг дружку. Экология и этология такого сообщества – дело сложное, но как бы то ни было, столичный театр ощущает себя в постоянном диалоге с другими театрами. В диалоге о любой пьесе, какую соберется поставить, а о классической – подавно:

---

<sup>1</sup> И детский театр такой в столице тоже один – стало быть, может и меньше оглядываться.

чем больше, памятной сценической истории пьесы, тем этот диалог оживленней. И к диалогу с с а м о й пьесой – т.е. к постановке ее – столичный театр подходит через такой диалог о п ь е с е. Это, собственно, и есть его дело, этим он и интересен. Этим он и столичный.

Конечно, и на периферии театр не может не участвовать в таком диалоге, общем разговоре о пьесе – но уже куда в более широком и общем смысле. Про Москву чаще скажут не "поставили в театре" а "такой-то режиссер поставил" Про периферию обычно говорится в таком-то городе поставили. И дело тут не только в реноме режиссеров даже не в справедливости таких реноме, дело в очевидности условий, режиссеру просто скажут спасибо, если он поставит в этом городе эту пьесу. И публика охотней пойдет посмотреть новую постановку – просто как очередную новую работу своего театра. Все прежнее видела, в общем, уже вся публика – все здешние зрители. По многу раз же смотреть полюбившееся представление – это у нас как-то не очень в обычае. И, кстати сказать, стараться прививать менее информативные, более художественно полноценные навыки зрительского восприятия – естественная задача всякого работника культуры и, конечно, учителя. Когда публика поддерживает лучшую постановку, лучшая постановка живет долго. И если в пятисоттысячном городе спектакль посмотрят дважды – для театра это уже город миллионный... Так или иначе, в городском театре мало озабочены тем, как пьеса ляжет, по театральному выражению, на трактовку – больше озабочены тем, как все ляжет на трупку.

Меньше озабочены тем, в каких словах и выражениях сформулирует критика вклад, который внес театр в историю прочтений пьесы – т.е. в тот самый диалог, верней, в общую беседу – и на этом стоит остановиться поподробней. Потому что беседа беседой, и в конечном счете любой театр не может в этой беседе не участвовать естественным образом самой своей практикой, но если диалог ведется только через посредство критической словесности – это уже что-то особое, не всегда столь же естественное. Получается двойная опосредованность – это уже может быть многовато.

Постановка – существо, к сожалению, короткоживущее. Даже видео-запись не дает о ней настоящего представления, а до недавнего времени, повторяем, постановка, театр после своей жизни могли жить вообще только в форме словесного описания, в полнейшей от него зависимости. Бывают мобильные, гастрольные театры, но обычно театр эндемичен, полноценней всего живет там, где живет. Гастроли – радость, выезды бывают необходимы, спокон веку театр стремился как-то преодолевать свою оседлость, разносить сам свое искусство по свету. И спокон же веку это не проходило без своих потерь, и все равно легче, быстрее искусства разносилась слава о нем – добрая ли, худая – но опять-таки, естественно, в словесной передаче. И за века такой жизни – как тут было словесности в театре слегка – скажем – не загордиться?

Художник со своими красками, музыкант со своим инструментом общается не словами. И в искусстве самого слова – в поэзии, в литературе – не зря выделились, осознались особые отрицательные понятия: описательство, литературщина. А вот режиссерский навык подробно растолковывать актерам их задачу и впрямь, кажется, способен приводить к ощущению, будто в театре все изъяснимо, все, описуемо – по крайней мере, судя по позиции иных режиссеров, и все больше столичных. Но если бы искусство театра исчерпывалось искусством красноречия – оно и было бы искусством красноречия. Да и актеры, что ни говорить, все-таки не инструменты... И вот уже режиссер называет мыслью постановки некоторое более или менее удобоформулируемое суждение, которое зритель если вычитает, восстановит для себя из зрелища – задача выполнена, все хорошо. Значит, зритель постановку по о н я л. Спектакль при этом превращается в игру в загадку и разгадку, игру интеллектов зрителя и постановщика – и прямо сказать, довольно нехитрую игру, по молчаливой договоренности: сами-то по себе интеллектуальные игры бывают и позанимательнее. Театр, собственно, обращается тогда в громоздкое подсобное средство, почти помеху – на непротиворечивость постановки, качество самого представления уже не обращает особого внимания. Мы говорили об открытом парадоксе – когда театр вместе со зрителем словно недоумевает перед чем-то в пьесе. Но если таких парадоксов множество, то они не парадоксы, а простая бессвязность и небрежность. Никто не недоумевает, не думает, а попросту махнули рукой. В конце концов ведь решает внутреннее отношение, интонация подхода к пьесе и постановке. Если верно, что современный театр – преимущественно театр режиссерский и сегодня ходят "на режиссера" как в оперу на примадонну, тогда уж пусть этот самостоятельно выделившийся художественный феномен – режиссерское мышление – будет не менее кондиционен, чем сопрано примадонны. Пусть будет чисто – пусть оно будет мышлением, а не стараниями всячески продемонстрировать ходы мысли, как таковые.

Качество мысли, замысла в театре проверяется только сценой, спектаклем. Рецензия на спектакль по природе оперативней, расторопней самого спектакля, формулировка бойчей постановки, и то-то и беда, что режиссер поставивший свою постановку, исходя из будущей на нее рецензии, а эту будущую рецензию построивший соответственно вокруг формулировки концепции – такой интеллектуалистски продвинутый режиссер имеет хорошие шансы задвинуть коллегу, поставившего спектакль лучше, но, так сказать, простодушней: какой-то не столь удобоформулируемый и эффектно-описуемый. Это-то и сомнительно в диалоге: театральные работы живут и сравниваются не так сами по себе, как своими словесными интерпретациями.

Насколько глубоко издержки словесности могут входить в предания и обычаи театра – трудно даже себе и представить. Ясно только, что издержек здесь не избежать. Один пример: интерес и громадный пиетет ко всему,

написанному о Великих и самими Великими нашего театра первых десяти-летий века понятен, привычен, но попробуем на минутку представить себе, скажем, футуризм, от которого дошли бы до нас одни призывы сбросить Пушкина с парохода современности... Пусть и более умеренные манифесты, пусть солиднейшие, интереснейшие статьи и труды – но только без самих стихов Маяковского и Хлебникова...

Самое, наверное, живое и трепетное из искусств, театр все боится осознавать свою недолговечность, прибегает к словесности – но тут-то и возникают проблемы. И когда видишь хотя бы, как критик, не без удовольствия глядевший спектакль, ставит в тупик режиссера вопросом – А как вы скажете: о чем ваша постановка? – как-то не по себе.

Все-таки это критик многого хочет. Хочет от режиссера не только его постановки, но и конспекта своей критической рецензии – хочет, чтобы режиссер работал и за себя, и за критика... Да что там "хочет" – давно привык получать, и если оплошал режиссер, не запаса формулировкой – тем хуже для режиссера. И как будто все так и надо... Мудрено ли тут, если критической словесности искусство и впрямь подчас начинает казаться подсобным средством, каким-то подножием для современной критической передовой мысли.

До того, что эту современную критическую мысль прямо так и выговаривают вслух – видимо, под горячую руку... И мудрено ли, если уловив мысль-тенденцию, режиссер ахнет – ахнешь, если мысль распорядиться тобой и твоим делом коллега уже и не скрывает! и спешно бросится сам осваивать критическую премудрость, дабы быть здесь во всеоружии.

Спешно, но едва ли успешно – и не то, чтобы премудрость была так уж недоступна: человеку грамотному и знающему дело, да если его прижать как следует, недолго выучиться об этом своем деле и разговаривать – а толку? В спешке, нервной обстановке став критиком, не добавит ли практик в свою очередь обстановке спешки и нервности?

Не выйдет ли так: критиком больше – практиком меньше?

Спектаклем меньше – все равно жалко.

И после всего этого мудрено ли, если театр и режиссер, отстоящий подалее от такого диалога, диалога в форме борьбы словесных интерпретаций и концепций, может иной раз в чем-то крупно выиграть? Разумеется, не на конкурсе концепций и интерпретаций – выиграть по существу. Выиграть, несмотря на сложности, а подчас и тяготы периферийного театрального житья.

Выиграть, поскольку ведь на самом-то деле у всякой новой концепции и интерпретации, говоря всерьез, одна-единственная цель – избавиться от груза всех предыдущих интерпретаций. Настоящая, не искусственная интерпретация, если она честное прочтение, а не раздувание словесности, понимает себя не как очередную интерпретацию, а как непосредственный взгляд. Другое дело, что она и ошибаться может на свой счет и даже лука-

вить, но ее, так сказать, мечта – все-таки непредвзятость. А в жестких условиях периферии непредвзятость и непосредственность подхода к пьесе заданы изначально. За них приходится платить свою цену, и итог бывает разный – но, естественно, бывает и выигрышный.

Концепция вовсе не обязана осознаваться – она должна работать в спектакле, работать на спектакль, а для этого меньше отвлекаться – в том числе и на собственное осознание. И интерпретация совсем не обязана торопиться – когда же она норовит выскочить вперед своего объекта, художественного факта, это вообще конфуз, тогда и факт под сомнением. Что такое "Дон-Кихот" и как его понимать – это критика выясняла не один век. Не всякий роман "Дон-Кихот", но жизнь спектакля может быть в сотни раз короче жизни романа. Это еще не значит, что спектакль во столько же незначительней, мельче романа и что критика и вправду в состоянии и даже обязана поспеть осмыслить и растолковать все в нем до тонкости и, главное, окончательно. в последней инстанции – за полдня, день, даже за год после премьеры. Даже самая современная критика. Такая уж, видно, у театра доля – не судьба ему с интерпретациями. Что делать: ведь и "Дон-Кихот" все еще не до конца растолкован... Интерпретации – они, нет слов, увлекают, но вообще-то хороший режиссер – это такой режиссер, у которого хорошо играют актеры. А хорошие актеры – те актеры, у которых хорошо звучит текст. Все просто. И когда все так просто и хорошо, то простоту эту, живи спектакль три тысячи лет, как "Одиссея", три тысячи лет можно было бы интерпретировать и интерпретировать...

Что же до интерпретации пьесы самим театром, то тут, похоже, какое-то недоразумение. Текст звучит – актер играет хорошо. Актеры сыгрались – возникает ансамбль спектакля. Театр стоит на том, что живые актерские индивидуальности снова и снова проживают те же ситуации, тот же текст (и особенно такой театр, как театр Островского). Хорошо играют – и значит интерпретируют, без этого нельзя, не бывает, даже если и постараться. Человеческая индивидуальность потому так и называется, что она неповторима, и если она проявилась в актере, в роли, актер, естественно, не может не переживать роль по-своему.

Потому-то театр – живой художественный организм из живых личностей – всегда неповторим, в принципе равноправен творчески с другим театром – как живая личность не может до конца быть измерена другой личностью, не может быть исчерпана. Потому театр и не знает периферийности. "Люди везде одне-с" – это тоже ведь из Островского. А если зрителю покажется, что он тут какой-то периферийный, то избавить его от такого предрассудка – благодарная задача.

Дело зрителя уметь увидеть и ощутить эту неповторимую и неизбежную живую интерпретацию, которой не может не предлагать ему хорошее исполнение, хорошая постановка, а сумеет зритель достаточно складно и убедительно пересказать увиденное или нет – это уже факт его, зрителя,

биографии, к работе театра прямого отношения не имеющих. Даже если зритель – критик.

Было время, когда в сознательной, четкой и плановой режиссерской интерпретации виделся способ вырваться из рутины, порочного круга штампов и просто плохой игры – способ сделать театр лучше. И способ этот сработал, да еще как сработал – в свое время. Мы все про это знаем. Время от времени всякое искусство переживает волну увлечения самоанализом – так, значит, этому искусству надо. Но что сказали бы мы об укоренившемся на столетие обычае, скажем, прилагать к стихотворению более или менее его полное описание, план работы над ним, историю создания, экспликацию употребленных средств, схему тайных помыслов и т.д. и т.п. – без чего оно и за стихотворение бы не считалось – знающими людьми? И может ли, всерьез говоря, искусство театра так уж капитально отличаться ото всех остальных искусств по самой природе – по соотношению сознательного начала и интуитивного?

Нет, все-таки служебная словесность, занятая в театре, длит только существование словесности же. А сам театр, как все живое, не может не умирать, зато, как всякое искусство, театр способен оживать – чудом, вроде бы неожиданно. Вспомним, как вдруг иногда оживает для нас стиль, манера отошедшей эпохи – схватываясь словно бы разом, не поддающимся описанию способом – через память напластований театральной практики, хотя бы иные из этих напластований теорией и не осознавались или третируются на данно этапе. Но этапы сменяются.

Похоже, театр сегодня больше знает, больше умеет, чем привыкли как-то мы о нем думать. Некультурная, неряшливая и недобросовестная игра "нутром" которой противостоит театр сознательный и даже научный – предание столетней давности, Того театра, театра из купринского рассказа "Как я был актером", давно нет – нигде нет.

Театр другой и проблемы театра другие. Дело ни в каком не "нутре" дело в опыте, в очевидном явлении: сегодняшний опыт, как пассивный (зрительский), так и активный (опыт работы) у среднего актера несоизмерим с опытом среднего актера купринских времен. Который год театральные училища страны выпускают и выпускают людей, что ни говорить, с гарантированным минимумом профессионального образования – чего-нибудь же это да стоит. Опыт же, как известно, во все времена считался лучшим учителем, а в искусстве и подавно. Так что нельзя даже сказать, что практика обгоняет теорию: скорее практика выровнялась, сравнялась сама с собой. И стало заметно, что теория – верней, словесность о театре – в театре все-таки норовит прихватить лишку. Театру бы больше учиться у собственной практики, больше доверять себе самому, своему опыту – да он, конечно, так и поступает в тех конкретных случаях, когда делает дело, не отвлекаясь.

Понятно, что нам все хочется упорядочить и привести в систему: с упорядоченным представлением нам удобней, легче иметь дело. Но искусство по природе вообще не субординационно, условно и относительно. Театр же к этому беспорядку добавляет еще исконное свойство принципиальной неповторимости. Работающие в театре скажут, что одно представление никогда не повторяет другое буквально – и театр борется с нестабильностью, берет спектакль в прочную постановочную конструкцию, школит актеров. Однако это особая борьба, творческая, поскольку театр в конце концов и жил всегда этой неповторяемостью повторяемого, непредсказуемостью, которая возникает еще и из-за живого контакта, взаимодействия театра с залом. С нашей тягой к порядку и унификации мы все как-то забываем об этом, невольно подставляем на место театра какую-то модель вроде кинопроката: всеобъемлющей, централизованной, прекрасно отлаженной системы, исправно несущей искусство из центра на периферию. Но у театра иной принцип: встречного творчества. Театр сам создает живое искусство там, где он есть – снова и снова рождает его сейчас и здесь. Пусть копии фильма будут абсолютно идентичными, пусть телевидение показывает свои передачи повсеместно и в одно время, пусть на всех экранах изображение будет одного качества – сам фильм, передача делались не здесь, и это совсем, совсем другое дело.

А театр – здесь, вот он. Не повсюду, но где есть – там есть. Во всяком случае, всегда может быть. И живет, уходит от иерархии и субординации уже тем, что очень он у нас большой, обширный – тем, что наверно весь театр никто не видел. Зато многие видят и могут видеть театр, настоящий театр – театр бывает только настоящий. Участвовать в театре – тем театр отличается от кино и телевизора, что в нем и зритель – участник. Видимо, тут и лежит та монетка, которая следует театру за все его исконные печали. И за то, что его, бывает, с места не сдвинешь, а сдвинешь – и это уже не тот театр. И за то, что по-настоящему жизнь ему навряд ли продлишь и самой современной техникой. И за то, что сказать заранее, как прозвучит спектакль и будет ли в ударе актер – этого иной раз никто не скажет, в том числе и сам актер. Верней, это те же видимые беды, но обернувшиеся другой стороной – уже не всегда видимой. От театра всего можно ждать. Спектакль может подеяться словно бы непонятно куда – зато он может и получиться тоже вроде бы неправильно и неожиданно, не совсем понятно почему – по собственному желанию. И нет в театре показов первым и не первым экраном. Если Москву или Ленинград величают театральной столицей, то это означает только, что в Москве и Ленинграде много – относительно много – театров. По своей же природе всякий театр сам себе столица – или он не театр. И так тоже бывает. Но бывает так и в столицах...

Когда-то, во времена театрального кризиса, был момент, когда театр остро жаждал обновиться, и импульс новизны мог приходиться из центра, из столицы. Скажем спасибо этому обновлению, но оно уже было, насколько



оно могло быть – сколько можно обновлению, оставаться обновлением? Именно благодаря ему в театре теперь столько перемен к лучшему – вспомним ту же сценографию – пришли иные времена. Не так явно, как в кино – новые времена во многом под видимостью все того же старого обновления. Но как бы то ни было, театр, по нашему впечатлению, уже не ожидает столь жадно новостей из центра. Да и тот импульс новизны и современности – для него ведь и центр был тоже периферия, удаленность – только не пространственная, а временная. Он был из другой эпохи – тогда насущно требовалось вспомнить, восстановить искусственно утраченные достижения театра 30-40-летней давности. А перед новизной столица и периферия, собственно, были и остались равны: если современный периферийный режиссер не Станиславский и не Мейерхольд, то ведь и его столичный мэтр, учитель, при всем к нему уважении, благодарности даже, в конце концов, не Станиславский – в крайнем случае он Станиславского видел. А процессы шли, работа делалась и опыт копился все эти годы что в центре, что на периферии. И концентричное представление о театре – инерция нашего мышления. Приближаясь к своей природе, искусство театра вспоминает, что оно не централизовано, а естественно полицентрично. Скорей похоже не на большой, а на малый, легочный круг кровообращения несущий кислород с периферии. В этом смысле игру актера, кстати, тоже можно определить как периферию замысла...

Может быть, тут самое время вспомнить о корнях и почве, но люди театра, хорошо это или плохо, часто не очень склонны к оседлости, и лучше, пожалуй, вспомнить другую модель, другой образ: дерево, которое живет листвою... Но дело, в конце концов, не в метафорах, а в том, что современный театр на местах, пользуясь в принципе теми же плюсами театральной современности, что столичный – и прежде всего большей, сравнительно с прежними временами, свободой выбора средств своего языка и естественного творческого развития – оказывается как бы вне некоторой системы минусов и предрассудков этой современности. Что и позволяет ему иной раз выигрывать у столичного театра, несмотря на трудности подчас сурового периферийного житья.

Не будем увлекаться – в столицах есть, что посмотреть в театре – и об этом здесь мы постарались написать, как сумели. Но про театр в столице и без нас пишут много и хорошо. Конечно, пишут и про "периферию" театра (так и хочется взять, наконец, это слово в кавычки!) и тоже хорошо пишут – нам только кажется, что пора бы приглядываться к достижениям "периферии" с точки зрения их не случайности, их типичных, специфических преимуществ.

Поневоле подходя к пьесе непосредственной, "периферийный" театр оказывается просто вынужден ставить задачи постановки конкретней, шире – и в этом смысле принципиальней – и решать их конструктивней. Такая конструктивность будет обратной стороной недостатков, продолжением

жесткости условий, сравнительной скудости средств, нехватки времени, ограниченности труппы – в этих условиях режиссерские решения по крайней мере скорей будут менее произвольными – к его же режиссерской пользе.

Неплохо. кажется, разобраться бы также и с дежурными упреками режиссерам в неперменном якобы стремлении к "самовыражению" На наш взгляд. какой бы ни была на бирже словесности последняя котировка самого понятия "режиссерский театр" а умный режиссер давно понимает, что одним каким-то "самовыражением" как раз и не выразишься, и не удивишь нынче. И, скажем, острая, эксцентрическая интерпретация у него всегда имеет рабочие резоны, проще говоря, это бывает хорошо, когда это действительно хорошо. А если хорошо не очень, то виноваты по меньшей мере столько же практики театра, сколько и теоретики. Режиссер, пытающийся декларировать что-то поверх сцены, вопреки своему материалу, так же думает быть умней своего искусства, как и критик, понимающий художественный факт как какое-то вторсырье для самого лакомого продукта – собственного своего выступления. Критик – тоже автор? Отлично. А сам автор, что – уже и не автор?

С легкостью перекидываясь "концепциями" свободными от связей с материалом, такой критик и такой режиссер взаимно формируют друг дружку. Тот и другой забыли, что умней искусства не будешь – во всяком случае в искусстве – можно только умнеть своим искусством. И что ни говорить, а с критика-теоретика здесь спрос все-таки больше. Смешно, конечно, как-то выступать против критики вообще, а в частности пишущим эту книгу – тем более: мы и сами некоторым образом критики. И речь не о какой-то вражде театра с критикой. Скорей как раз о любви. Любви, и естественно связанных с ней увлечениях. Театр, и то норовит иногда перехлестнуться в зал через сцену, стихия же словесности вообще может не знать никаких рамп, никаких рамок. Тут самому надо выработать некоторую сопротивляемость, учиться глядеть здраво. Понимать, например, что плохой зритель хорошим критиком не бывает. Не принимать излишне всерьез попыток критика уж слишком серьезно, досконально объяснить нам произведение. Это может быть и хорошо, если критику сейчас кажется, что он, наконец, все постиг, все понял – такое у него, критика искусство. Актрисе на сцене тоже может показаться, что она и есть героиня пьесы – да и зрителям. Но искусство театра имеет иммунитет против буквальности, не то на каждом спектакле зрители бы лезли на сцену чтоб отнять пистолет у Карандышева

С искусством критики же не совсем так. И если критик увлекает, как актриса, нелишне и напомнить себе, что кабы и вправду кто-то раскрыл механику искусства, искусство и сделалось бы производимо механически, перестало быть творческой задачей, перестало быть для нас интересно – кончилось бы. И хорошая критика всегда дает понять что-то новое в искус-

стве, приближает к пониманию – и никогда не может дать какого-то буквального, полного, окончательного понимания – пока искусство остается искусством.

И ведь вроде бы мы все знаем эту диалектику – но как-то теоретически. И снова увлекается критическая словесность – и снова она нас увлекает... Хотя – кого это нас? Кто увлекает? Разделить сейчас критика и зрителя – мудреная задача, да еще если этот зритель – учитель-словесник. Мы и есть словесность. Сами и увлекаемся. А в общем, получается: кому же и приглядеть за словесностью, если не словесности же!

За типичными случаями, распространенными формами наших увлечений. Хотя бы любимейшими, популярнейшими критическими фигурами – фигурой страстной ослепленности, фигурой всеведущего научного беспристрастия. Так или иначе, а все мы с ними знакомы. Страстная ослепленность всегда бывает на один глаз – по выбору ослепленного. Но все пока еще не так страшно: ненужный глаз в нужный момент просто прикрывают – и только. Это когда критик, теоретик твердо решает стоять только за актерский театр – либо только за режиссерский. Если за реалистический, так не за условный и т.д. и т.п.

В такой позиции как бы предполагается нечто особо творческое и принципиальное, что-то от истинно художнического, артистического темперамента. Критик стремится вперед, стремится быть большим автором, чем сам автор – но увы: автором критик таким способом не становится, а как критик поступается чем-то. Что для автора может быть издержками чисто рабочей позиции, для критика оказывается позой.

Без узкой, напряженной фокусировки на своем и только на своем методе автору трудно добиться чистого результата. Такой узкий луч в рабочий момент – нормальный рабочий инструмент, и профессиональное заболевание, если автор, становясь из автора своей зрителем чужой работы, из этого состояния выйти не может. И глядишь – Толстой не принимает Шекспира, Ван-Гог с Гогеном в упор, как говорится, не желают друг друга видеть. Печально, но еще хуже, когда профессиональное заболевание подхватывают от автора-зрителя просто зрители, слушатели, читатели – тогда это уже не профзаболевание, а модная болезнь.

И совсем беда, если и профессиональные зрители и читатели – т.е. критики – принимаются профессионально культивировать подобную борьбу вкусов. Это уже получается та самая умственная эпидемия – по доктору Чехову. Профессиональный инструмент критика – луч внимания ни в коем случае не поуже, а именно пошире. Никто не может объять необъятное, не скажет, что, мол, ему внятно все – а если скажет так, ошибется. Уж что-нибудь ему да невнятно. Чего-то он да не понимает, не видит. Естественное человеческое расхождение вкусов всегда было и почвой, и проблемой искусства – но проблема эта практически так или иначе решалась – в общем итоге. Искусство с искусством не враждует – враждовать ожесточенно мо-

гут искусственно, неестественно культивируемые различия по сути, по природе всегда подсобные, технические, непервостепенные. А когда эти резонансные колебания принимается искусственно раскачивать словесность, искусство и впрямь может представляться каким-то сплошным упражнением в ограниченности, тотальной школой ослепленности и сектантства. Тогда плохо дело. И первым делом плохо искусству. Ему первому и достается, когда ограниченностью приучаются гордиться как убежденностью. И искусство понимает это раньше, чем люди искусства – даже практики – искусство знает о нас всегда больше, чем мы о нем. И само принимает свои меры, разветвляясь на все большее количество школ и манер. Мы можем продолжать сталкивать их лбами, но все это уже инерция – их слишком много. количество переходит в новое качество: и искусство само изживает свою, как говорят, манифестарность, становится слишком многообразным, чтобы терпеть нетерпимость. В классической геометрии Эвклида параллельные линии не пересекаются, никаких иных допущений эта геометрия не приемлет. Но раз появившись, неклассические геометрии допущений, в которых параллельные прямые пересекаются, сумма углов треугольника больше 180 градусов и т.д. не могут уже рассчитывать каждая на положение классической, единственной, не могут больше не допускать, исключать, не видеть одна другую. Пусть их авторы – гении, но они не Эвклиды. И какой-нибудь театр с занавесом или театр без занавеса, решение условное и решение не условное – больше не символ эстетической веры, а просто рабочая гипотеза наряду с другими. Решают же не те или иные гипотезы, чтобы сами по себе, "правильные" или "неправильные" а только художественный результат, к которому они приводят. Плохо вышло/хорошо вышло. Получилось/не получилось.

Все просто, но тут-то и начинаются неимоверные сложности. Просто, но такая простота требует вкуса и опыта, а это не всегда устраивает. Тут и возникает фигура критического мышления, по видимости, противоположная, а по существу тождественная первой – фигура беспристрастного научного всеведения. Мнение, что если взглянуть по-настоящему серьезно, с истинно научных позиций, то такое понятие как "вкус" вообще теряет смысл и значение. Одним нравится, другим – нет. Одним одно, другим другое. Имеется налицо прихотливое и бесконечное разнообразие вкусов, манер, приемов и способов. Можно их коллекционировать и систематизировать, но пытаться всерьез вникать во все это, говорить о каком-то в к у с е – просто несолидно. Что можно сказать об этом?

Безусловно, искусство условно, бесспорно, искусство спорно и относительно по природе, и, стало быть, всегда таким было. И всегда задачей зрителя или читателя было сотворчество, встречное участие, а не просто получение информации как таковой. Как таковой информации в искусстве, собственно говоря, не бывает. А критик – тот же зритель-читатель, только опытный, и в этом смысле вряд ли что могло измениться. И естественным

делом критика всегда было лучше ориентироваться во всех сложностях и условностях искусства – но ориентироваться можно опять-таки только творчески. А безразличный взгляд – взгляд просто ленивый, но отнюдь не взгляд с неких высших или новейших позиций. Белинский сравнивал критику, не признающую искусства под новым обличьем, с собакой, которая облаивает хозяина, явившегося в новом картузе. Картузов заметно прибавилось, и лай как будто потише, но что ж получается: собака-то, оказывается, совсем бросила интересоваться хозяином. Правда, к картузам приучилась, выучилась даже их различать – и, выходит, стережет теперь одни картузы. Бедное животное...

И верно ли, будто многообразие, множественность художественных манер и форм искусства подавно, дескать, лишают смысла понятие вкуса – обыкновенные критерии: хорошо – плохо? А не наоборот ли все? Не выступает ли тут естественная и простая диалектика: чем больше искусство разбредается (будто бы), тем больше оно на самом деле собирается воедино. Выясняет – что же оно есть. Выясняются не случайные признаки тех или иных его форм, а наиболее общие и насущные начала.

Это как если бы ученые пожаловались, что слишком большое разнообразие форм и явлений органической жизни мешает, де, в последнее время истинно научному пониманию наукой самого явления жизни... Что сказали бы о таких ученых? И что остается сказать о таких интеллектуалах?

Не сказать ли, что крушением критериев такая усложнившаяся реальность искусства предстает прежде всего тому, кто просто не имел времени или охоты толком вжиться в нее практически – как автор или добросовестный зритель – только и всего. Вероятно, был занят чем-то более серьезным и важным. Наукой, надо полагать. Что говорить, у такой, с позволения сказать, категории как вкус, масса изъянов. От слова "вкус" происходит слово "вкусовщина"... О вкусах то не спорят, то спорят почему-то – ничего не поймешь, а со стороны особенно. Но что делать – у искусства вообще как известно, много слабостей по сравнению с точными знаниями. Хотя встречаются и свои достоинства. А есть и общие – там и тут. В науке и в искусстве.

И нам как-то, например, представляется, что научный факт и факт художественный все-таки стоят ближе друг к другу, чем иногда думают.

Мы знаем очень много, бесспорно. А уж наслышаны мы прямо-таки обо всем. Знаем про неконтабельность и некоммуникабельность как всеобщие проблемы современного мира. Но как-то не всегда, видимо, приходит в голову, что искусство все-таки по определению начинается там, где эти проблемы кончаются. Оно все-таки принципиально контабельно, коммуникабельно и общепонятно при любых уточнениях и исключениях. И сколько бы мы ни спорили о вкусах, не будь факт искусства для нас все-таки фактом – вмиг искусство бы кончилось. При любых оговорках. Факт перевешивает оговорки. Не то и спорить было бы не о чем, и говорить незачем. И

любой. чье дело не говорить и спорить, а играть, писать, ставить спектакли, так или иначе прекрасно знает, что без этого в к у с а как общей почвы художественных фактов в этом самом его деле на самом деле никто и шагу бы ступить не сумел.

Но проявляется эта несомненность художественного факта в художественной практике, ее живом контексте. Ощущение такой почвы, опоры под ногами дает прежде всего опыт – активный или пассивный, наше зрительское, читательское участие, контакт с искусством. Потому так и важно наживать опыт этот с самого раннего возраста. Недостаток, неразвитость собственного восприятия не восполнить никакой наукообразностью. Наоборот – наукообразие тут не сбило бы еще с толку.

Наука об искусстве имеет свою специфику, и авторитет ее не столь непреерекаем, как у точных наук, хоть не всегда она любит в этом сознаваться. Наука эта может быть менее строга внешне, не столь объективна по природе, у нее несколько иные отношения с предметом, тем самым фактом искусства, но это не может делать ее менее ответственной по существу. К сожалению, поскольку речь об искусстве, видимость некоей необыкновенной научно-интеллектуальной сверхкомпетентности подчас оказывается удобнейшей одеждой для самой обыкновенной недокомпетентности. Настолько привычной и удобной, что не всегда, необязательно и осознаваемой.

Многообразие форм искусства несет идею адогматизма, неподвзятости. Требуя от каждого возможной непосредственности взгляда, готовности увидеть художественный факт, отличить от не факта и отдать факту должное – каким бы неожиданным или непривычным этот факт на свет ни родился. И беда, если всю махину, аппаратуру современной науки пытаются повернуть против факта искусства, пользуясь его видимой относительностью. Понятно, что отдавать не всегда хочется, но ведь и должное не зря так назвали. У факта искусства свое право, и привыкать с ним не считаться – прячась ли в лабиринты якобы научного мышления, становясь в гордую позу убежденной односторонности или каким угодно способом – опасно, как и с любым правом. Как искусство – не школа сектантства, так критика – не школа умолчания, лукавства и махинаций.

Относительная множественность манер и стилей неплохо работает в сегодняшнем нашем театре. Такое множество – это множество способов делать одно дело искусства. И соответственно множество способов знать дело – для зрителя, читателя, критика. И среди множества – ни одного, ни единого способа, как, оставаясь при деле, дела не знать. Хоть непрерывный поиск таких способов можно признать делом на свой лад даже естественным, во всяком случае, очевидно, неизбежным. И озирать необозримость множества фактов без какого-либо стремления вживаться в самые эти факты – действительно, пожалуй, один из наиболее изысканных способов – верней, попыток в таком роде.

С его видимой эфемерностью, искусство театра вообще кажется способным питать всяческие мнимые мнения скорей любого другого. Но все-таки театр – это театр. Он любит удивить, вскормлен на неожиданном, метаморфоза здесь – рабочий инструмент. И будучи по видимости совсем уж беспомощным перед подобными изысками и усовершенствованностью, театр со своей крайней непосредственностью, простодушным требованием искусства сейчас и здесь способен бывает за милую душу оконфузить самую оснащенную и изощренную критическую несостоятельность, как Островский – Айхенвальда. С какой стороны посмотреть. Не зря же один из самых надежных и проверенных способов – старинная фигура критической мысли "Это не Пушкин" – в театре вообще не принята. Сколько существует искусство, находятся и люди, догадывающиеся поставить себя над искусством нехитрым и безотказным способом: бросая взор на все с точки зрения не позже, скажем, позднего Возрождения. Что делать, если по плечу одни классики, а здесь, сейчас, в современности и заметного ничего незаметно. А вот с театром номер не проходит. Никакой сноб не брякнет: "Нет, это не Кин..." "Это не Мочалов"... "Нет, это не Сара Бернар"... И это не театр делает претензию анекдотичной – театр просто обнажает изначальную смехотворность претензии пристраиваться к классикам – как будто классики к кому-то пристраивались. На самом деле ведь любое искусство всегда бывает сейчас и здесь – просто в театре это всего очевидней. И тому, кто желает числиться по искусству, не прочь и распорядиться, но не расположен обременять себя какой-то возней, вникая в эти "сейчас", "здесь" и т.п. мелочи – ему в театре просто ни к чему не приткнуться. Сейчас и здесь – и драма, и счастье театра. С какой стороны посмотреть и чем обернется. Сейчас – все, через час, миг – ничего. Здесь есть, рядом нету. Зато театр может быть всегда и везде. И если где-нибудь театр есть, но театра нет – тут стоит еще посмотреть: театр ли виноват? Так-таки совсем уж нет? Театр надо и стараться увидеть – надо учиться смотреть. И разница между удачей и неудачей в театре тоже бывает иногда просто неправдоподобной, равной разнице между "все" и "ничего" И театров каких-то безнадежных нам, например, как зрителям просто не попадалось.

Пусть не покажется эта книжка перегруженной именами и описаниями. Мы не только хотели отдать должное работе и удаче конкретных актеров и режиссеров, стараясь не обходить никого – верней, ни одной удаче – а иначе это не называется отдавать должное. Нам бы еще очень хотелось, чтобы эта книжка попала к кому-то из зрителей – или потенциальных зрителей – упомянутых в книжке театров, актеров и режиссеров.

И тех из них, зрителей, которых иногда остро не хватает в зале. Хотелось бы как-то возможно прямой, непосредственной убедить в том, в чем мы убеждены сами: за искусством не надо ездить "в центр" – вообще не надо далеко ездить. И надо больше доверять собственным глазам.

Приоритет рассуждения над произведением, тенденция отождествлять культуру непременно с осложненностью, с интеллектуализмом – отнюдь не признак культуры. Может быть, признак моды на культуру – но это другое дело. Культура же может и не знать, что она так называется – культура. Признак недоверия к природе искусства, самому его принципу. Нежелание понимать очевидную вещь: в искусстве знает прежде всего тот, кто умеет. "Рассудок – вершок, честь же – бесконечна" говорит Несчастливцев. Так же бесконечен и факт искусства – если он факт искусства для нас, он способен бесконечно на нас воздействовать. Он в стоворе с нашим сознанием и от того неисчерпаем – поскольку сознание себя исчерпать не может. И чем он элементарней, проще на вид, тем совершенней и выше организован механизм его связей с миром – и с нашим восприятием. Переживая произведение, мы сами бесконечно строим, создаем эти связи. Эту бесконечную живую сложность и обнаруживает видимое отсутствие – или видимая простота – внутреннего устройства. А принимаясь рассуждать, мы все норовим усмотреть в произведении искусства какую-то необыкновенно затейливо устроенную внутреннюю механику – хитрую, но в принципе постижимую. Еще чуть-чуть, и мы разберемся. И частенько уважаем искусство, какое посложней на вид, непонятней: подозреваем чудеса... Рассудок может быть и миллион миллионов вершков, но вкус – вкус все равно не может не быть бесконечен для нас и неисчерпаем. Он же понимание для зрителя, он же умение – для театра. Т.е. то самое, что в искусстве не бывает в избытке, что еще никому и никогда не мешало. И самый наирассудительнейший рассудок в искусстве все равно занят будет так или иначе рассуждением об этом живом умении и понимании. А нет его – и рассудку просто нечего делать. И рассудок начинает мудрить...

Григорьев писал когда-то, что пусть не литература боится критики, а критика – литературы. Искусствоведение не ведет искусство и искусством не ведает. Критика как была, так и осталась критикой – искусством верно понимать и справедливо оценивать произведение. И самые блистательные эссе и экскурсы критической мысли хороши могут быть только в виду такой справедливости и никак не за счет ее – не то чем они великолепней, тем хуже. Критик, способный слегка выпянуть что похуже, что самому не так нравится, и задвинуть малость, отложить на потом, чуть замолчать, автора, спектакль, актера получше – для разговору, что называется, поскольку так ему, критику, складней говорится, интересней как-то все получается – возможно, даровитый говорун, но критик все-таки неважный. Все же критик первым делом отвечает за справедливость своих оценок, за качество своего мнения, отвечает за чужое произведение – а потом уже за качество собственного слога. Не то критику бы пойти в другие жанры. Поскольку самый вопрос справедливости и уважении, охране прав художественного факта не только в григорьевские времена, но и ныне в наши дни полностью пока решенным считаться не может.



Да и вряд ли он и может быть решен окончательно, покада искусство продолжает жить, меняться, развиваться и обновляться.

В пьесе о современной школе "Печальный однолюб" С.Соловейчика герой – талантливый учитель математики – говорит о своих учениках: "Толкуем об экологии, о бережном отношении к природе. А у них в голове что – не природа?.." Понятно, что природу нельзя не возделывать, но что переделывать, преобразовывать ее надо бы осторожней – с этим, кажется сейчас никто не спорит. Искусство – та же природа, и необходимо нам не как забава и даже не как отдых, а как насущнейшая часть нас самих. Как воздух или вода – насущная часть мира. Вместе с этим искусство – конечно, и возделывание природы. Вопрос в том, чтобы возделывание было искусное но не искусственное. Наука не может не осознавать, не изучать эту природу и это возделывание, наука об этом необходима и неотменяема, только это все-таки особая наука. Не совсем такая, как, скажем, физика. Ее предмет исследования, ее природа бывает куда капризней, неопределенней и уязвимей. Собственно говоря, любому изучающему тут приходится в какой-то степени сперва самому нажать предмет собственного изучения. Вот тот самый вкус. Понимание. И бывает, что наука повреждает изучаемое или подменяет его, и сама не замечает этого.

Положим, искусство в конце концов одолевает, восполняет все потери. Но зачем нам лишние потери – и нам и искусству? Искусство в конечном счете учит нас культуре мышления и сознания, учит не порывать с интуитивной – как начинают подозревать, самой емкой и эффективной формой сознания, и непрерывно предостерегает от того, чтобы повреждать живую, целостную природу нашего сознания и опыта неумелыми и бесцеремонными вторжениями.

Иначе сказать, искусство в нас, как и природа вокруг, нужны нам уже потому, что насущно необходимо нам оказывается снова и снова соприкасаться с чем-то таким, что не хочет подчиняться нашему произволу.

Предлагаемая работа представляет собой вступительную статью к не вышедшему двухтомнику Аполлона Григорьева. В 1987 г. мы подписали договор с издательством "Художественная литература" на подготовку массового издания Аполлона Григорьева в серии "Сочинения" (том стихов, том прозы). Как авторы вступительной статьи мы видели свою задачу в том, чтобы выявить общественную и художественную актуальность наследия Григорьева в наши дни, написанная нами статья могла бы иметь подзаголовок "Григорьев и XX век" Редактор издания В.Г.Фридлянд высказала недовольство ее необычностью и нашла, что она не вполне соответствует жанру предисловия. Мы ответили на это, что концепцию статьи и ее жанр менять не согласны и выразили готовность отказаться от издания. Однако нам было сказано, что речь идет не об изменении жанра и концепции, а о некоторой доработке и значительном сокращении текста, после чего мы продолжали работать над статьей и изданием и сдали рукопись в сентябре 1988 г. Зав. редакцией Н.Н.Акопова, которая также сочла нашу статью не отвечающей принятому в "Художественной литературе" стандарту предисловий, тем не менее оказалась вернуть нам нашу работу (которую в это время готово было принять другое издательство) и спросила, кому бы послать рукопись на "формальную рецензию" Мы назвали Б.Ф.Егорова как крупнейшего знатока творчества Григорьева, который даст, конечно, квалифицированную рецензию. В течение следующих двух месяцев мы не получали никаких известий от издательства, а когда, наконец, дозвонились до Акоповой, она сообщила, что получена рецензия Б.Ф.Егорова, положительная с замечаниями, "зато вторая очень тяжелая" "Вторая" видимо, была заказана потому, что первая оказалась не отрицательной. Ее автор, В.А.Туниманов, не принял эссеистического характера нашего предисловия и даже выдвинул требование, чтобы массовый двухтомник стал "пролегоменами к будущему академическому изданию" (цитата). Через некоторое время мы получили письмо о расторжении договора. Работа была передана нашему рецензенту Б.Ф.Егорову, который и подписал с "Художественной литературой" договор на издание этого двухтомника, но впоследствии, кажется, передал часть работ А.Л.Осповату. Этот двухтомник благополучно вышел.

В последние месяцы жизни Григорьев иногда снабжал свои печатные выступления подзаголовком "из записок ненужного человека" Мучительное чувство ненужности того дела, которому он отдал жизнь, преследовало его перед смертью. "Стремления, надежды, желания, все во мне замерло: жизнь покончена и звучит только в ушах однообразно унылая песня: "ты, брат, ненужный человек" <sup>1</sup>

2 сентября 1864 года в долговой тюрьме за три недели до смерти Григорьев написал "Краткий послужной список на память моим старым и новым друзьям" Полный горечи, резких выражений, местами сарказма, не во

<sup>1</sup>Безвыходное положение. "Якорь" 1863. N 1

всех деталях точный<sup>2</sup> он производит впечатление потрясающего человеческого документа. Завершив его и поставив дату, Григорьев добавляет: "Писано сие конечно не для возбуждения жалости к моей особе ненужного человека, а для показания, что особа сия всегда, – как в те дни, когда верные 50 рублей Краевского за лист меняла на неверные 15 рублей за лист "Москвитянина" – пребывала фанатически преданною своим самодурным убеждениям"

С отчаянием признавая свою "ненужность" с полным правом Григорьев гордо подчеркнул свою преданность убеждениям.

Ближайшие последующие десятилетия как будто подтвердили мрачные мысли Григорьева, ненужность его дела. Начатое в 1876 г. Н.Н.Страховым собрание сочинений интереса не вызвало и остановилось на первом томе. Но в XX веке положение постепенно стало меняться: "забытый критик" "ненужный" человек оказался нужен русской культуре в кризисные и поворотные моменты ее истории.

В этом возвращении Григорьева есть поразительная черта: страстная заинтересованность, какая-то личная, "неакадемическая" нота в отношении к Григорьеву тех, кто его издает, читает, пишет о нем. Это не случайно. Во всем, что написал Григорьев – будь то лирические стихи, критические статьи, автобиографическая проза или стихотворный фельетон – так неразрывно слиты литература и судьба, личность автора, так слышен его человеческий голос, что не родить ответного душевного движения, живого чувства в читателе это не может.

Жизнь и дело Григорьева настолько сплетены, что одно без другого понять немислимо. Скажем коротко о его пути, чтобы потом попытаться ответить на вопросы: каково же особое место Григорьева в русской литературе и почему неуклонно растет интерес к Григорьеву и почему он так современен именно сейчас, в конце 80-х годов XX века, на этом повороте нашей истории?

\* \* \*

Аполлон Александрович Григорьев родился 1 (28) VII-1822 года в Москве, а умер сорока двух лет, 25.IX (7/X) 1864 года в Петербурге. Дело его было крепостным крестьянином, дослужившимся до дворянства. Появление Аполлона Григорьева на свет сопровождалось романтическими обстоятельствами: его отец страстно полюбил дочь крепостного кучера, родившую сына до того, как молодые люди, преодолев сопротивление родных, обвенчались, поэтому их "незаконнорожденный" сын долго числился московским мещанином. Служба отца в городском магистрате обеспечивала материальный достаток семье, и мальчику было дано прекрасное до-

---

<sup>2</sup> См. текст "Краткого послужного списка..." и комментарии Б.Ф.Егорова в кн. Григорьев Ап. Воспоминания. Л., 1980

машнее образование до того, как он поступил в университет. В детстве и ранней юности Григорьева своеобразно переплелось влияние романтической литературы и впечатлений патриархального быта Замоскворечья, где жила семья. Впоследствии Григорьев выразительно описал это в мемуарной книге "Мои литературные и нравственные скитальчества"

В 1842 году Григорьев блестяще окончил юридический факультет Московского университета и начал в нем работать. В студенческие годы он дружил с А.А.Фетом (жившим у Григорьевых), Я.П.Полонским, К.Д.Кавелиным, С.М.Соловьевым и другими лицами, сыгравшими впоследствии заметную роль в русской культуре. Молодежь увлекалась философией и поэзией, центром кружка Фет в воспоминаниях называл Григорьева. В 1843 г в журнале "Москвитянин" Григорьев начал печататься как поэт. В эти годы он переживает глубокое увлечение принадлежавшей к известной московской интеллигентной семье А.Ф.Корш, но она вышла замуж за Кавелина. Эта несчастная любовь отразилась в лирике Григорьева 40-х гг., в романтических повестях этого периода. В 1844 г Григорьев тайком уезжает в Петербург из родительского дома, чтобы начать самостоятельную жизнь профессионального литератора (периодически он вел также преподавательскую деятельность). Как критик он начал печататься в журнале "Репертуар и Пантеон" (с 1844) и петербургском журнале "Финский вестник" многих других изданиях. Единственная изданная при жизни книга "Стихотворения Аполлона Григорьева" (1846) привлекла внимание Белинского. В рецензии на эту книгу и сборник Я.П.Полонского "Стихотворения 1845" Белинский пишет, что в стихах Григорьева "ум и чувство, но не видишь фантазии, творчества, даже стиха. Правда, местами стих его бывает силен и прекрасен, но тогда только, когда он одушевлен негодованием, превращается в бич сатиры, касаясь некоторых явлений действительности... Он глубоко чувствует и многое глубоко понимает, это иногда делает его поэтом"<sup>3</sup> В обзоре "Взгляд на русскую литературу 1846 года" оценивая невысоко всю поэзию года, как не отвечающую современному направлению литературы, Белинский пишет, что из поэтических книг 1846 г "замечательнее других "Стихотворения Аполлона Григорьева" В них, по крайней мере, есть хоть блески дельной поэзии, т.е. такой поэзии, которой не стыдно заниматься как делом. Жаль, что этих блесков не много; им обязан был г Григорьев влиянию на него Лермонтова"<sup>4</sup> В 1846-м, вернувшись в Москву, Григорьев сотрудничает в "Московском городском листке" где познакомился и сдружился с А.Н.Островским. В 1847-м Григорьев женится на сестре А.Ф.Корш Лидии, но брак оказался неудачным и скоро распался. В 1850-м Григорьев сближается с М.П.Погодиным и в 1851-1855-х годах вместе с Островским возглавляет "молодую редакцию"

<sup>3</sup> Белинский В.Г ПСС. Т. IX. М., 1955. С. 593-594

<sup>4</sup> Белинский В.Г ПСС. Т. X. М., АН СССР 1956. С. 35-36.

"Москвитянина" будучи ведущим критиком журнала и печатая здесь также стихи и переводы. На эти годы приходится драматическая безответная любовь Григорьева к Л.Я.Визард, которая вышла замуж за актера и драматурга М.Н.Владыкина, впоследствии получила в Швейцарии степень доктора медицины и была одной из первых женщин-врачей в России. Эта многолетняя любовь оставила глубокий след в поэзии Григорьева, даже последние его стихи ("И все же ты, далекий призрак мой..." – 1864) связаны с ней. К 1855 г. нарастающие мучительные противоречия как среди членов "молодой редакции" так и между ними и Погодиным приводят "Москвитянин" к кризису. Григорьев фактически лишается любимого дела, наряду с мучительными личными переживаниями это толкает его принять предложение Погодина и уехать в Италию в качестве домашнего учителя кн. И.Ю.Трубецкого, затем он живет за границей самостоятельно (1857-1858 гг. – Италия, Франция, Германия). Возвратившись в Петербург в 1858/59-м, он редактирует журнал "Русское слово" и печатается в нем. "Возврат вообще был блистательный" – запишет Григорьев в "Кратком послужном списке" В 1861-1863 гг. активно сотрудничает в журнале братьев Достоевских "Время" В 1859 г. Григорьев вступает в гражданский брак с М.Ф.Дубровской, взятой им из притона, но надежда на счастливую жизнь не оправдалась: несмотря на любовь к Григорьеву, М.Ф.Дубровская оказалась слишком опутана мещанскими предрассудками, стремлением к "благопристойной" и даже "светской" жизни. Пытаясь наладить свою семейную жизнь, Григорьев уехал с ней в Оренбург, где служил преподавателем в кадетском корпусе (1861-1862), но после серии скандалов дело кончилось разрывом и возвращением в Петербург (отношения с Дубровской описаны в поэме "Вверх по Волге" – 1862). В 1863 г. Григорьев редактирует еженедельник "Якорь" и печатается в нем. В 1864 г. до своей смерти (последовавшей вскоре после выхода из долговой тюрьмы) сотрудничает в журнале Достоевских "Эпоха"

Яркая личность Григорьева, человека, фанатически преданного искусству, неутомимого в нравственных и умственных исканиях, страстного в интеллектуальных и житейских увлечениях, искреннего в самокритике, не способного на компромиссы, а вместе с тем в житейских делах беспорядочного и беспомощного, производила глубокое впечатление на хорошо знавших его. По предположению исследователей, некоторые черты его биографии отразились в "Дворянском гнезде" Тургенева (семейная история Григорьева), психологический тип личности и бытовой облик – в образах Мити Карамазова ("романтический безудерж" героя романа Достоевского "Братья Карамазовы"), Федя Протасова ("Живой труп" Толстого).

В творческом пути Григорьева выделяют три основных этапа: 40-е гг. – период увлечения утопическим христианским социализмом и масонством, затем период участия в "молодой редакции" "Москвитянина" (1851-1855), когда Григорьев обратился к патриархальной народности и когда постепен-

но вырабатываются принципы созданной им органической критики, которые уже вполне сложились к 1858 г., в последний период его деятельности.

Сам Григорьев называл себя "последним романтиком" вкладывая в это понятие очень широкий философский, художнической и даже бытовой смысл, определяя им не столько свой художественный метод (в современном понимании этой категории), сколько тип творческой личности. Философские истоки эстетики Григорьева и созданной им органической критики у него в значительной мере общие с романтизмом – прежде всего шеллингианская концепция искусства как высшей формы познания мира. Однако шеллингианство Григорьева имело особый характер. Опираясь на учение Шеллинга об интуитивном постижении жизни искусством, критик вместе с тем стремился защитить и права разума, сознательного начала в творчестве, видя в их единстве залог подлинной художественности. Именно эта сторона его эстетических представлений заставляет его быть предельно внимательным к текущему литературному процессу. Его критика поэтому – живое свидетельство, репортаж, описание взаимодействия и борьбы художественных идей (в нерасчленимости обеих составляющих это понятие). Постоянное стремление к адекватности критики предмету, бесконечное приближение ее к литературе, к художественному факту, к почве искусства – метод, позволивший Григорьеву высказать множество глубоких мыслей о литературе, как современной ему, так и предшествовавшей.

Живой факт искусства для Григорьева – самый главный, неопровержимый, не допускающий замалчивания аргумент во всех критических построениях. Здесь сказалось, несомненно, что Григорьев сам был не только теоретиком, но и практиком искусства поэтом, и потому он стоял и по ту, и по другую сторону черты, разделяющей два типа познания жизни: логический и художественный. Органическая критика и есть попытка соединить эти два типа на почве искусства, ограничив претензии логического познания на универсальность. Отсюда принципиальная незавершенность органической критики как системы, принципиальная (отчасти и плодотворная) противоречивость его критики, которая стремится быть абсолютно адекватной своему предмету – искусству живому и движущемуся. Григорьев был последовательным противником теории "искусства для искусства" нравственная проблематика – основная в его критике. Литературу он рассматривал как "органический продукт века и народа в связи с развитием государственных, общественных и моральных понятий. Таким образом, всякое произведение литературы является на суд ее (критики – А.Ж., В.Н.) живым отголоском времени, его понятий, верований и убеждений, и постольку замечательным, поскольку отразило оно жизнь века и народа"<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Григорьев А.п. Собр. соч./Под ред. В.Ф.Саводника. Вып. 9. С. ...—М.—Пг Казань, 1916

Не создав обобщающей работы, которая бы последовательно и полно излагала основные принципы органической критики, Григорьев развивал их в следующих статьях: "О правде и искренности в искусстве" (1856), "Критический взгляд на основы, задачи и приемы современной критики искусства" (1858), "Несколько слов о законах и терминах органической критики" (1859), "Искусство и нравственность. Новые Grübeleien по поводу старого вопроса" (1861); "Парадоксы органической критики" (1864)<sup>6</sup>

Поскольку литературная деятельность Григорьева протекала в эпоху торжества реализма во всех областях искусства, "последний романтик" выступает как яркий теоретик, ценитель и защитник реализма. Уже в 40-е годы Григорьев дал весьма острую критику многих черт романтизма прежде всего за одностороннее отношение к жизни, чрезмерный индивидуализм романтического героя. При этом Григорьев признавал "законность" романтического протеста и критицизма, но видел в нем "болезненный момент" в развитии общества (автобиографическая проза, цикл 1846 г "Русская драма и русская сцена"), те же мысли развивают и статьи москвитянинского периода "Русская литература в 1851 г" (1852), "Русская изящная литература в 1852 г" (1853). Путь преодоления отъединенности романтического бунтующего сознания от общего, по Григорьеву, лежит в обращении к полноте жизни, к действительности в целом. Искусство и есть бесконечное осмысливание опыта, действительности, разумной именно как целостное бытие. Имеет оно дело с конкретными, достаточно устойчивыми проявлениями жизни – ее исторически сложившимися национальными формами – "почвой" Центральной категорией для Григорьева – критика становится народность, понимаемая прежде всего как исторически сложившаяся национальная характерность психологического склада личности, ее нравственных и культурных представлений, возникших в простонародном (недворянском, "третьесословном") быту. В "москвитянский" период, совпавший с эпохой "мрачного семилетия" последних лет николаевского царствования, мысли Григорьева о национальных основах русской жизни и культуры временами приобретали характер идеализации ее застойных патриархальных форм, по его мнению, противостоящих дворянскому бюрократическому государству ("О комедиях Островского и их значении в литературе и на сцене"). В 60-е гг Григорьев, признавая типичность патриархального мира и связанных с ним идеалов народной нравственности, пишет уже и о необходимости нового в жизни: "Но от этого самого по себе типического и, стало быть, поэтического мира – надобно же идти дальше. Вечно остаться при нем нельзя... иначе погрязнешь в тине"<sup>7</sup> Литературно-критические статьи Григорьева неизменно рассматривают всякое произве-

<sup>6</sup> См. в настоящем издании и в кн.. Григорьев Аполлон. Эстетика и критика. М., 1980; Григорьев А.А. Искусство и нравственность. М., 1986.

<sup>7</sup> Григорьев А. Литературная критика. М., Художественная литература, 1967. С. 420.

дение как часть литературного процесса, непременно исследуя его связь с общим движением русской литературы и мысли. Концептуальность, широта подхода и смелость нередко позволяли Григорьеву раньше других почувствовать истинный масштаб и значение современных писателей. Особенно много он сделал для уяснения роли Островского ("После "Грозы" Островского" большинство театральнo-критических статей). Его статьи о Фете, Некрасове, Тургеневе, Писемском, Л.Толстом исполнены верного понимания и тонких наблюдений<sup>8</sup> С другой стороны, Григорьев несомненно был одним из ярких историков литературы. Так, цикл "Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина" давал целостную картину литературного процесса. Центральной его фигурой критик считал Пушкина, выразившего всесторонне русский национальный характер послепетровской эпохи. Он говорит о поэте: "Это наш самобытный тип, уже мерявшийся с другими европейскими типами, проходивший сознанием те фазы развития, которые они проходили, но боровшийся с ними сознанием, но вынесший из этого процесса свою физиологическую, типовую самостоятельность"<sup>9</sup> От абсолютной поэтизации рефлектирующего героя-протестанта Пушкин, по мысли Григорьева, приходит к критике его индивидуализма. Это критическое начало воплощено в "смирнном" Белкине, который являет собой определенный тип отношения к действительности, не отрицающий, а лишь корректирующий "хищный" тип героя-протестанта. "Белкин для Пушкина во все не герой его, – а просто критическая сторона души, ибо иначе откуда взялась бы в душе поэта другая сторона ее, сторона широких и пламенных сочувствий?.. Но мы были бы народ весьма не щедро наделенный природою, если бы героями нашими были Иван Петрович Белкин и Максим Максимыч. Тот и другой вовсе не герои, а только контрасты типов, которых величие оказалось на нашу душевную мерку несостоятельным"<sup>10</sup> Григорьев первым понял огромное значение пушкинской прозы и вообще позднего Пушкина для дальнейшего хода русской литературы. В статье "Горе от ума" по поводу нового издания старой вещи" (1862) Григорьев также впервые указал на связь Чацкого с декабризмом. Для журнала Достоевских "Время" Григорьев задумал цикл "Развитие идеи народности в нашей литературе со смерти Пушкина" частью которого стали опубликованные в этом журнале статьи "Народность и литература" "Западничество в русской литературе. Причины происхождения его и силы" "Белинский и отрицательный взгляд в литературе" "Оппозиция застоя. Черты из истории мракобесия" (все –

<sup>8</sup> "Стихотворения А.Фета" "И.С.Тургенев и его деятельность" По поводу романа "Дворянское гнездо" "После "Грозы" Островского. Письма к И.С.Тургеневу" "Реализм и идеализм в нашей литературе" "Стихотворения Н.Некрасова" "Граф Л.Толстой и его сочинения"

<sup>9</sup> Григорьев А. Литературная критика. М., "Художественная литература" 1967. С. 167.

<sup>10</sup> Там же. С. 182.



1861 г.) и "Лермонтов и его направление, крайние грани развития отрицательного взгляда" (1862).

Другой областью, неизменно привлекавшей Григорьева, был русский театр. В театральной критике он выступал непосредственным продолжателем Белинского, борясь за демократический театр с серьезным репертуаром, который включал бы мировую классику и современную русскую драматургию, прежде всего пьесы Островского. Григорьев был сторонником реалистического стиля игры. Его театральные рецензии содержат и разбор пьес, и описание актерского исполнения. Критик оставил блестящие портреты выдающихся русских актеров в их лучших ролях: П. Садовского, П. Васильева, Л. Косицкой и др.<sup>11</sup> Задолго до мирового признания Сальвини Григорьев восторженно описал его исполнение роли Отелло ("Великий трагик" здесь же выразительные строки посвящены Ричарду III Мочалова).

Поэзия Григорьева – яркое и в высших достижениях глубоко самобытное проявление романтической традиции в век реализма, явление не изолированное, а открытое мощному влиянию времени – влиянию реалистической прозы, фольклора, который он прекрасно знал. Григорьев собирал песни, бытовавшие в среде городского простонародья, в цыганских хорах. В замечательной статье "Русские народные песни с их поэтической и музыкальной стороны" (1860) он высказал глубоко верную мысль о необходимости записывать тексты, не "очищая" их от современных, по мнению большинства исследователей того времени, "искажений" поскольку это, как считал Григорьев, и есть реальная жизнь народного искусства современности. Именно такой "живой" фольклор, прежде всего песенный, и влиял на собственную лирическую поэзию Григорьева, совершенно чуждую стилизаторства. Но и опыт литературы имел несомненное значение для Григорьева, все творчество которого, теснейшим образом связанное с его жизнью, – как бы непрекращающийся диалог с русской и европейской литературой, предшественниками и современниками. Так, "Мои литературные и нравственные скитальчества" (1862-1864) были своеобразной репликой на "Былое и думы" Герцена, поэма "Вверх по Волге" (1862) – на стихотворение Некрасова "На Волге" (обе параллели указаны Б. Ф. Егоровым). К числу поэтических собеседников Григорьева несомненно принадлежат также Фет, Гейне и многие другие. Напряженно переживаемый конфликт глубокой, мятущейся личности и мира у Григорьева обретает черты житейской и бытовой конкретности. Патетическая исповедальность, продолжающая традицию "ораторских" стихов и философских монологических медитаций Лермонтова, сплетается у Григорьева с житейскими подробностями, бытовыми зарисовками. Способом введения правды и "прозы" жизни в напряженно-патетический мир романтической личности здесь оказывается присущий всем формам его поэзии автобиографизм. Все творчество Григорьева –

---

<sup>11</sup> См. Григорьев А. А. Театральная критика. Л., 1985.

поэта, критика, прозаика, автора замечательной мемуарной книги "Мои литературные и нравственные скитальчества" – прочно связано биографическим единством личности. Автобиографическая проза с романтическим сюжетом неумовимо плавно переходит в критическое эссе ("Офелия" "Великий трагик"), но мысли Григорьева-критика вплетаются в поэмы и даже лирику, например, фурьеристские идеи и жоржсандизм находят отражение в стихах о любви, связанных с увлечением А.Ф.Корш.

Григорьев много переводил, потому что, несмотря на пристальный интерес к национальной самобытности русского искусства, европейскую культуру он мыслил не как соседство враждующих и отгораживающихся друг от друга культур национальных, а как общее достояние человечества, в которое каждый народ вплетает свой неповторимо индивидуальный голос. Среди переводов Григорьева – лирика и "Вильгельм Мейстер" Гете, лирика Шиллера, Гейне, Мюссе, Байрона. Его переводы Шекспира имели важное значение в истории русского восприятия великого драматурга, поскольку Григорьев стремился освободить его от элементов сентиментальной трактовки, от сглаживания резкостей и приглушения трагической силы подлинника, распространенных в прежних европейских и отчасти также русских переводах. Он перевел "Сон в летнюю ночь" (1857), "Венецианский купец" ("Шейлок, венецианский жид" – 1860), "Ромео и Джульетта" (1864). Переводы имели влияние и на поэтику оригинальной лирики Григорьева: образы мировой и русской классики, цыганский напев, философская формула равноправно входят в его поэзию, включаются в поток его лирической медитации, иногда неловко диссонируя друг с другом, в счастливых случаях – создавая неповторимо яркие, ни на кого не похожие стихи. Так, отразивший любовь к Л Визард цикл "Титания" теснейшим образом связан с григорьевским переводом "Сна в летнюю ночь" (см. в настоящем издании письмо к Дружинину по поводу этого перевода).

Интерес Григорьева к большим стиховым формам(стихотворная драма "Два эгоизма" – 1845, поэмы "Олимпий Радин" – 1845, "Предсмертная исповедь" – 1846, "Venezia la bella" – 1857 "Вверх по Волге" – 1862) отражал характерное для времени стремление расширить круг жизненных явлений, доступных поэзии, Григорьев как бы продолжал путь, намеченный Лермонтовым в неоконченной поэме "Сказка для детей" Соединение интеллектуальной патетики и повествовательной фабулы, житейских подробностей демократического интеллигентского быта вызвало ироническую интонацию, временами доходящую до пародийности. Но это ирония всегда лирическая, направленная не только вовне, но и на себя, на личность лирического героя.

Характернейшей чертой всего творчества Григорьева, связанной, как представляется, с его тяготением к большой форме, было стремление к циклизации, сказавшееся и в критике, и в прозе, и в лирике. Существовал даже замысел цикла "Одиссея странствующего романтика", который дол-

жен был объединить лирику, поэмы и критические эссе (частями этого цикла Григорьев считал поэмы "Venezia la bella", "Вверх по Волге" лирический цикл "Борьба", рассказ "Великий трагик"). Григорьев объединяет стихотворения в циклы и по жанровому принципу ("Два сонета", "Элегии"), и по признаку обращенности к одному лицу, подкрепленному повышенным автобиографизмом, дневниковостью лирического высказывания (цикл "Старые песни, старые сказки" посвященный С.Г.Корш, матери сестер Антонины и Лидии Корш). Но едва ли не вершиной лирики Григорьева становятся циклы "Борьба" (в него вошла и гениальная "Цыганская венгерка" и донныне популярный романс "О, говори хоть ты со мной, подруга семиструнная...") и "Титании" (оба – 1857 г.), отразившие трагическую любовь к Л.Я.Визард. Здесь тонкий психологизм и напряженная интеллектуальная рефлексия, острые и пронизательные зарисовки лиц и бытовых картинок, соединяясь, создают пронзительно достоверную картину мира и душевной жизни героя в их трагическом столкновении.

"В одновременном признании закономерности и даже необходимости постановки общественных проблем в искусстве и отрицания возможности их решения общественным путем есть, разумеется, глубокое внутреннее противоречие. Оно присуще мировоззрению и методу Григорьева, стремящегося найти "среднюю линию" между западниками и славянофилами, между "дельной поэзией" и поэтической традицией романтизма."

Само построение суждения очень типично, как бы изначально предлагается образ каких-то двух масс, двух сущностей: одна "западники" другая – "славянофилы" одна "дельная поэзия" другая – "романтизм" между которыми мечется, бедствует некто, неблагополучный, тяготящийся тем, что не может слиться ни с одной из этих сущностей, "недосозданный" сказал бы Григорьев.

Цитируемая характеристика взята из очень основательной и интересной статьи П.П.Громова<sup>12</sup> И пожалуй, особенно интересна эта статья как раз, когда автор рассматривает именно черты "дельности" в поэзии Григорьева, Громов исследует, естественно, прежде всего все-таки "досозданное" – то, что у Григорьева получилось. Иначе говоря, сам Громов не следует, в сущности, своему суждению – оно, собственно, не особенно ему и нужно. То есть это и не суждение, не взгляд, а скорей некоторый стереотип. Навык уже почти речевой. Когда А.К.Толстой пишет о себе: "Двух станов не боец, а только гость случайный" – это броский образ, подводящий к заключительному афоризму "я знамени врага отстаивал бы честь!" Но когда Маяковский в "Мистерии-Буфф" заставляет своего соглашателя собирать оплеухи от обеих враждующих сторон – это уже не просто

---

<sup>12</sup> Григорьев Аполлон. Избранные произведения. Б-ка поэта Большая серия. Вступительная статья П.П.Громова. Подготовка текста и примечания Б.О.Костелянца.—Л., 1959. С. 44. (Издание это явилось важным этапом в изучении поэзии Григорьева).

мимолетный образ, взгляд, один из возможных вариантов – это твердая схема, причем обязательная, уже вмененная. И основательно, как видим, въевшаяся в самое нашу речь.

Но подходя к Григорьеву с такими убеждениями – если это именно убеждение, а не просто навык, – мы неизбежно должны будем отнестись к его творчеству, его позиции как к чему-то несостоятельному. Наше прочтение будет не больше чем любопытство, исследование – исследованием некоей патологии "метаний"

Так, собственно говоря, и обстояло дело на протяжении десятилетий, когда Григорьев числился некоторым казусом, почти печальным недоразумением. И если мы сегодня отказываемся от такого отношения к Григорьеву, нам придется отрешиться и от общей схемы – обветшалой и окостенелой. Если образ выродился в такую схему – поищем другой образ. Почему, в самом деле, крайность есть принципиальность? Почему сущности – по бокам, а посередке пустое место? А что, если существо дела как раз здесь, посредине, а по сторонам – отклонения? Ну не странно ли, если вдуматься, как бы ставить в упрек Григорьеву, в недостаток – недостаток славянофильской ортодоксальности? И тем странней, что конечно же, автор цитированного высказывания на самом деле так не думает – но по буквальному смыслу высказанного получается так: не стремился бы "найти среднюю линию" между славянофилами и западниками, был бы хоть славянофилом путным – все лучше. Не было бы глубокого внутреннего противоречия. А заодно, очевидно, не было бы и того Григорьева, который нам так интересен. Но если нам интересно именно противоречие, если противоречие-то и продуктивно, оно-то и работает – может быть, "противоречие" – не совсем то слово? Разумеется, без противоречий и смятений не обойтись, если речь о Григорьеве. Он и сам первый толкует о них на каждом шагу, стихами и прозой. Он сам первый усиленно, если не сказать насильно, навязывает, заставляет усвоить образ бестолкового, мятущегося, возбужденного Григорьева, неимоверно запутанного, противоречивого, хотя и симпатичного – но это уже, очевидно, для кого как... Но и смятенность – совсем необязательно растерянность, несостоятельность. Тем более смятенность григорьевская. И уж давно не какая-то бесхарактерность и беспринципность.

И даже поддавшись азарту григорьевского самобичствания, поверив полне его самохарактеристикам (и прежде всего, наверно, поэтическим), мы все-таки признаем, что под всеми метаниями ощущается глубокая основательность, твердая точка опоры, чувство правоты, свойственное Григорьеву. Можно сказать, что при всей злополучности своей судьбы Григорьев умел быть и был счастлив русской литературой – может быть, как никто другой. И образ своей позиции Григорьев сам определил и завещал нам одним словом: почва. Отнюдь не колебания, не утлые качели, не метания между какими-то чужими твердыми берегами. Ощущение совершенно об-

ратное – это именно он двумя ногами на почве, на тверди, он призван, обучен, умеет нащупывать и выбирать твердую тропу. Что за почва, что за тропы? То, что называют "реакционно-почвенническими утопиями"? Если так, тогда что же разобщило Григорьева все-таки со славянофилами?

Григорьев, конечно, не чужд бывает и утопиям. Но чему вообще вполне чужд бывает Григорьев? Кажется, он и призван, предназначен испытать, испробовать на зуб все, что только возможно. И, конечно, первым делом соблазны славянофильства, выглядящие столь вдохновенными, столь поэтическими. Художественными... испытать – чем? Художественной практикой.

Факт искусства – это и есть действительная почва для Григорьева. Ощущение несомненности художественного факта, его реальности – оно-то, в сущности, как мы думаем, и подсказало в первую очередь Григорьеву самый образ почвы – плодоносной опоры. Если нужны непременно антиномии (славянофильство – западничество, романтизм – "дельность" и т.д.), то вот еще одна: факт – схема. Конечно, антиномия перманентная, можно считать, извечная, но ведь и борьбу романтизма с практицизмом не привяжешь жестко к какой-то эпохе, да и спора западников со славянофилами в различных модификациях под разными именами хватило, почитай, на весь век существования нашей литературы. Извечная-то она извечная, но все-таки рискнем сказать, что вряд ли назовешь во всей русской литературе, всем искусстве прошлого века кого-то, для кого эта вечная диалектика спора факта со схемой, системой, общего с конкретным, правила с исключением была так актуальна, как для Григорьева. Это просто постоянная и непосредственно личная, интимная его тема. Эти боренья и составляют григорьевскую критику, они-то и создают григорьевскую лирику.

В самом деле – что же такое григорьевская почва? Как, собственно, может такое понятие работать как не то чтобы положительный идеал ("идеал" тут явно не то слово), но как аргумент в споре, какая-то сущность, как бы достаточно понятное собеседнику свойство реальности, на которое можно сослаться? При том, что ведь речь идет о реальности, явно переживающей кризис, – хоть брать российскую реальность с исторической, хоть с житейской стороны. Иначе говоря, именно колебания, обнаружившаяся зыбкость, ненадежность почвы и определяли момент эпохи, и породили изначально самый спор. В этом контексте само-то слово "почва" в иных устах звучало в лучшем случае неловкой уверткой, а то и паролем, однозначным лозунгом реакции. Может быть, случалось и так – но все-таки не с Григорьевым. С его "почвой" все-таки приходится считаться, и в какой-то степени приходилось считаться всегда. Григорьев знает, что говорит, и его "почва" действительно работает как аргумент – правда, аргумент, похоже, несколько меняющийся, поворачивающий самое плоскость разговора. Верней, наилучшим образом работающий именно при таком повороте. Поворот же – тенденция перевести реальность в плоскость реальности искусства –

тенденция, конечно, вовсе не только григорьевского сознания. Собственно, все общественное сознание в России как ни в какой другой европейской стране было и сформировано литературой – так уж вышло исторически. Эти вещи общеизвестные, и так или иначе, аргументировать литературой, апеллировать к ней – уже стало естественной тенденцией всякого русского спора. Привычка усматривать в этом величие, забывая о злополучии, достаточно укоренилась. Одному из авторов этой статьи приходилось уже писать о драме русского литературоцентризма. Каких-то аспектов этой драмы неизбежно придется коснуться и здесь – пока скажем только, что Григорьев, по-нашему мнению, – один из главных, самых ярких героев этой драмы – он видится в самом ее центре, на скрещении эпох, проблем и тенденций. И герой он в итоге, по нашему твердому мнению, безусловно положительный...

Почву же, отысканную Григорьевым среди бурных зыбей российской действительности и российской истории той эпохи, конечно, и создавало прежде всего искусство – русская литература. Отнюдь не в том смысле, что почва была какой-то искусственной, мнимой – а в том, в каком Кант говорит об истине: истина есть не то, что надо отыскать, а то, что надо создать.

Есть известная притча о двух мышках в кувшине сливок. Одна барахталась, отчаялась и утонула. Другая барахталась, барахталась и... сбила из сливок кусочек масла. Кусочек почвы... Оперлась на него и спаслась. Реальный мир слишком зыбился. Мир, пересозданный литературой, хоть и зыбился, все же мог дать душевную опору. Опору и интимно личному, и национальному самоощущению. Осознать созданное и было делом Григорьева.

Потому что Григорьева как никого другого можно уподобить той самой славной мышке. Так называемые метания и колебания Григорьева были честной работой души, живым делом сознания.

Можно сказать, что и в период "золотого века" русская литература переживала свою драму противоречий. Взять хоть то, что "золотого века" собственно, не было... Подобно, вероятно, всем золотым векам, и этот начался не раньше, чем окончился – "солнце русской поэзии" столь ярко вспыхнуло в общем сознании как раз, когда закатилось. И заметим – все-таки поэзии, а не литературы. И сам Пушкин, оставивший "Памятник" и, в общем, не склонный недооценивать своей поэзии, кажется, не дерзал прозреть свою роль основоположника всей русской литературы. "Пушкин – наше все" – скажет Григорьев. Но для такого уверенного заявления нужно было, чтобы это самое все явилось на свет божий. Пушкинская же эпоха во всяком случае глядела в будущее, жила с чувством, что литературы все еще нет, что в русской литературе главное – впереди. Одна великая эпоха на глазах рождала другую – и действительно возникло ощущение, что русская литература была тогда не столько единый развивающийся организм, сколько два существа – конечно, кровно связанных, но и различных. Рождение

одним из которых другого было не безболезненно – нам нетрудно вспомнить различные модификации этого чувства драмы, перепада эпох: от "Последнего поэта" Баратынского до тех же самых требований "дельности" И требования эти, что ни говорить, не могли не стать самыми фундаментальными, первыми впечатлениями рождающейся реалистической прозы и драмы. Когда же она родилась (исторически мгновенно, как и поэзия) и явилась миру, все более стало определяться ощущение, что главные, основные события в литературе уже были – были тогда, раньше, при Пушкине... Вполне оформленным, даже, так сказать, документированным мы застаем это ощущение на знаменитых пушкинских торжествах, но в ту эпоху это, конечно, "давно уж ведомое всем" Не ощущение, а мнение – и практически общепринятое. До торжеств этих Григорьев далеко не дожид, а ему бы на них – честь и место. Он-то с этим чувством жил и писал, его отстаивал, за него боролся.

Правда, одно дело почва, другое – платформа. Григорьев видел перед собой базаровщину, видел Писарева и утверждал приоритет Пушкина воинственно, категорически. И все-таки григорьевская апология Пушкина чем-то отличается, выглядит разобщенной с тем утверждающимся и отвердевающим на глазах именем в эту эпоху безусловным авторитетом Пушкина, который (особенно после пушкинских торжеств) будет все больше и быстрее оказываться. Излишне, наверно, говорить, что дело здесь не в том, будто великая проза не оправдала каких-то надежд и предощущений, чем-то разочаровала. Нет, конечно – но она именно своей художественной непреложностью в высшей степени убедительно подтвердила предшествовавшую ей и породившую ее поэзию. Драма оказалась мистерией, конфликт обернулся единением, безусловной гармонией, но – задним числом. Конечно, странно, смешно было бы нам сейчас пытаться стать на чью-то сторону в этом споре двух великих эпох, взаимно уступающих одна другой первое место.

Нам важен самый спор – понимать ли его как соперничество уступок или просто соперничество – потому что в высшей степени важно место Григорьева в этом споре эпох: его место важнейшее, связующее. Григорьев опять "мечется" Он опять между чем-то и чем-то – скажем грубо: между поэзией и литературой. Между ощущением эпохи, что "главное еще будет" и ощущением эпохи "главное уже было"... Но это ведь и есть самое что ни на есть человеческое ощущение. Давно известен философский парадокс: настоящего не существует – бывает только прошедшее и будущее (уравновешиваемый, впрочем, зеркально обратным парадоксом: реально одно настоящее)... Не говоря уж о том, что жизнь человека между мечтами и воспоминаниями – одна из основных тем лирической поэзии. Вряд ли кто скажет: человек колеблется, мечется. Да нет – скорей человек именно так существует. Но если человек жив мечтами и воспоминаниями, то и мечты и воспоминания живы человеком – его безразличием, способностью их

проживать в полной мере, ощущать связь между тем, что уже было, и тем, что еще будет, или может, или должно быть. Осуществлять эту связь. А без него какое будущее, какое прошлое? Он-то и претворяет одно в другое.

На наш взгляд, Григорьев опять-таки и является в первую голову этим живым человеческим существом, с максимальной интенсивностью проживающим всю драму отношений между "все еще будет" и "все уже было" в русской литературе. И тем самым творящим эти эпохи – их облик, их ощущение. Разумеется, эпоха, когда ощущалось в русской литературе отсутствие, скажем, по сравнению с европейскими, Стендаля или Стерна, Свифта или Мольера, Диккенса или Гюго и когда предощущалось или закладывалось в ней появление, скажем, Гоголя, Островского, Достоевского и Толстого, Щедрина и Гончарова, несравнима с позднейшей, когда ощущалась ностальгия по Пушкину, Лермонтову и Грибоедову – они-то уже были, их-то отсутствие было и присутствием, утверждением, и чем больше их не хватало, тем больше они были в русской литературе. Это все так.

И все же равновесие системы поэзия/литература не может не впечатлять. Сперва на виду одна поэзия, литература вот-вот будет – а далее на виду, считай, одна литература – даром что поэзия уже была... Собственно, практически всю вторую половину века нет новых поэтических имен, а последнюю четверть – считай, нет той поэзии...

Между тем именно лирическая поэзия, живая, интонированная речь, слово в контексте мира личности и ее отношений с миром и явилось ядром литературы, ее первоосновой. Когда авторское, литературное высказывание и общеречевой опыт сомкнулись, когда речь перестала быть косной и ничьей, а литература – искусственной, тут-то все и состоялось. Русская литература стала уже, можно сказать, неминуема. И точка эта очень остро, отчетливо ощутима, как *pointe* в эпиграмме. Русская литература и состоялась едва ли не в первую очередь эпиграммой, эпиграмматической строкой – в этой точке она впервые в достаточной мере очистилась и выяснила себя, сделалась естественной и необходимой. Все случилось меньше чем за десятилетие, "Горе от ума" и начало "Онегина" были уже итогом процесса. И вот с ядром что-то случилось. Словно могучий ствол дальше уже не нуждался в сердцевине. Поэзия стала ощущаться материей капризной, ненадежной, не дельной. Не в том дело даже, что явился Писарев и целая школа отрицателей Пушкина – хоть это, разумеется, и весьма симптоматично. Но суть все же не в прямых отрицателях, не в их декларациях, а в самом положении дел, когда литература и впрямь словно бы стала "прислушиваться" к Писареву, когда, что ни говорить, а поэзия и впрямь словно бы ощущалась менее актуальной, менее первоочередной, что ни говорить, а произошел явный перенос упора, явный отток сил от поэзии в "настоящую" "большую" литературу. И искусство. Искусство процветало, но чего-то не хватало. Сердцевина ствола таки оскудела, чтоб не сказать опустела, и скоро тут начнутся странности. Качели резко пойдут в другую сторону. Где-то около



рубежа XIX-XX веков грянет невиданный поэтический бум, поэзия станет модой, не то что "веянием" а прямо поветрием... Будет сказано "Быть может, все в жизни лишь средство / Для ярко-певучих стихов" -- даже так! – и сказано стихами, кстати, на редкость не звонкими и не певучими. Словно для поэтического бума сама поэзия дело второстепенное.

Не пройдет и двух десятилетий, как кроме Блока и Белого явятся Маяковский, Есенин, Мандельштам, Пастернак. Скажет свое слово Хлебников, с опозданием поймут, кто был Анненский – и поэзия вернет свое на самом деле. Но пока все впереди, и поэзия довольно странным образом торжествует все-таки скорей в принципе, по идее. Она скорей потребность, чем факт. Потребность, которую обслуживают, удовлетворяют в первую очередь Бальмонт, Брюсов, Вячеслав Иванов... Иначе говоря, так остро и отчетливо ощутилось, может быть, не столько наличие и пришествие некой "новой" поэзии – такого внезапного обретения на самом деле не было, – сколько именно длительная и глубокая недостача поэзии в предшествующую эпоху. Точней, наверное, опять-таки и не так самой поэзии, как недостаток для нее воздуха, настоящей потребности, пристального и глубокого внимания и понимания.

Можно сказать, что начинающийся "серебряный век" при всех издержках и нелепостях поэтической моды, "стихопатии" на редкость отчетливо, непреложно отчеркнул, обозначил предыдущую эпоху как эпоху не поэтическую – по контрасту, именно чрезмерной амплитудой обратного хода качелей. И сама очевидная преувеличенность, болезненность реакции показывает, по нашему разумению, что при всем расцвете русской литературы и всего искусства второй половины прошлого века, при всей видимой естественности и закономерности "задвигания" поэзии самый этот процесс "задвигания" редукции поэзии – был процесс тоже небезопасный. Чреватый драматическими последствиями. Речь идет о слове, свидетельстве, обеспеченном авторской интонацией как личной ответственностью, – о лирике. Такое живое речевое подтверждение, такое свидетельство необходимо каждой эпохе, каждому времени – свое, им и рожденное. Пустеющая сердцевина оказывается все же дорогой ценой за дельность – может быть, даже и за такую дельную литературу, как романы Толстого...

И нельзя не заметить, как перекликаются через эту рытвину, выемку непозитической эпохи Блок и Григорьев. Григорьев – дитя, живой преемник и почти еще участник "Золотого века" сформированный этим веком последний активный читатель, все силы, по сути, и положивший на то, чтоб удерживать свою эпоху от сползания в поэтическую глуховатость. И Блок – поэт, ярче, сильнее всех, наверное, переживший все приключения века "серебряного" (если не сказать – самый этот век и сотворивший), испытавший все беды и злополучия, перехворавший болезнями века – да едва ли не от них и погибший. Буквально, физически... И сам отметивший, выделивший полубезвестного тогда Григорьева на том берегу, с той стороны деся-

тилетий поэтического полубезвременья... И тем сам заявивший о своей преемственности, наследовании Григорьеву. Так или иначе, преемственность видится несомненной и... далеко не во всем благополучной, т.е. это и была, конечно, прежде всего преемственность именно неблагоприятия, преемственность поэзии как драмы личности. Конечно, такая драма не только проживалась – она и форсировалась и прокламировалась самим Григорьевым – этим-то и был он близок Блоку, этим-то и был для него такой заметной вехой. Но речь о том, что неблагоприятие наследовалось тоже неблагоприятно. Непозэтическую эпоху можно было осознать и отринуть – но изжить и преодолеть ее было трудней и не под силу одному поэту – даже такому, как Блок. Непозэтическое еще долго сказывалось в поэтическом, прежде чем размах маятника из катастрофического стал рабочим. Понадобилась коррекция не только акмеизмом (Мандельштам) – но и футуризмом (Маяковский), пожалуй, и обернутами (Хармс), чтобы поэзия, поэтическое слово смогло ощутить себя и свое достоинство, подобно тому как ощущало его в эпоху, вскормившую Григорьева. А, может быть, лучше сказать даже так: чтоб обрелось такое достоинство и слово встало на свое место, оно должно было сойтись со своими противниками в не менее остром столкновении, чем в эпоху "золотого века". Теперь эпоха сама создает еще более крутой вариант сюжета – все антиномии, все попреки и укоры "дельностью" сняты этим сюжетом – попыткой уничтожить, отменить слово, физически расправившись с его автором и его носителями. Безделица таких забот, небось, не вызвала бы... Но это впереди, "серебряный век" Блок кладет начало.

Для него сейчас, после перерыва, похоже, важен пока только самый факт поэзии, поэтическое слово любой ценой, по формуле "все в жизни лишь средство"... А как отнесся бы Григорьев к такой формуле? При желании из Григорьева можно набрать цитат самых чудных, самых залихватских. И все-таки мы думаем, что при всей григорьевской отчаянности, при всем максимализме и непривычке к сдержанности – да прямо декларируемой божественности – эта формула, программная для "серебряного века" Григорьеву чем-то не подходит. Именно как программа. Что-то в ней звучит не так, не точно. И не только потому, что это посредственный стих, неважная речь, но потому, что это сомнительная мысль. Сомнительная как программа – что делать: не сумевшая по-настоящему стать стихом, строкой фраза вынуждена брать на себя четкие обязательства сухого утверждения. "А вечно любить невозможно" невозможно рассматривать как нигилистическую декларацию – это живой человеческий голос, нота, миг грусти, досады, интонация речи, за которой личность во всей неисчерпаемости и момент во всей конкретности.

Но если это не поется, то это заявляется: "все в жизни лишь средство" – не голос, а мысль вообще, утверждение, не вздох, а ответственное заявление. И как таковое должно рассматриваться. "Быть может" – конечно, не-

достаточно, чтоб строка стала живой речью – это просто служебный, традиционно альбомный поэтизм, смягчение чисто механическое, этикет. А как манифест эпохи, думается, эти брюсовские строки пришлись вполне впору – да недаром же они и обрели такую расхожесть. Правда, сам-то Блок певуч, что говорить, а кроме того, он не настолько литературен, буквален и что жизнь вся не больше чем средство, подсобный материал именно для стихов – это что-то не блоковское. Но вот что вся жизнь есть средство для п о э з и и – вот это, мы думаем, самый Блок и есть. Если не сказать – и есть самый русский символизм. Символизм, собственно, и был требованием постоянного и максимального поэтического переживания любой ценой – выраженным в мистических терминах. Не потому ли еще и казались так обязательны эти специфическая терминология и мифология, что не будь их, требование обнаружило бы свою наивность? Сомнительность?

Поэзия, пытающаяся таким образом подчинить себе, поднять жизнь, "все в жизни" перестает быть поэзией, самоуничтожается. Есть, всегда есть что-то кроме искусства и больше искусства. Искусство, если думает оставаться искусством, должно не подчиняться этому "чему-то", не пытаться подчинять себе "все" не отгораживаться, а вбирать, включать, осваивать все время какие-то участки не-искусства – обязано быть открыто, а не герметизировано. Иначе оно мертвеет. И следуя Григорьеву, так любившему слово "самость" скажем – чтобы быть самостоятельным, искусство не должно становиться самодовольным. Пытаться держаться в круге пушкинской лексики или тематики – отнюдь не значит быть как Пушкин. Пушкин-то этот круг как раз расширял. С самой ранней статьи "Русская драма и русская сцена" статьи 1846 г., Григорьев открыто и уверенно выступает против эстетических регламентаций – и продолжает выступать всю жизнь. Это не какая-то установка, а самая органическая черта его художественной природы, самая основа.

Вообще вопрос о "чистом искусстве" "искусстве для искусства" его теории и практике представляется нам одним из самых непроясненных при видимой исследованности, и немудрено: собственно, сейчас только и складываются, как можно ожидать, условия для серьезного и непредвзятого разговора на эти темы. Начать с того, что декларации "чистого искусства" григорьевской эпохи – явная и острая защитная реакция, да и были ли когда в России более или менее чистые условия для проявления, так сказать, чистого искусства в чистом виде – можно бы, наверно, подумать...

Какие-то имена оказываются объединены в основном по признаку негативной реакции, которую носители этих имен, случалось, проявляли в отношении других имен и литературных явлений, – при том, что последние для нас оставались практически вне критики. Но признак негативной реакции, как всякий негативный признак, – платформа, как известно, ненадежная. А.К.Толстой, собственно, мало похож на Фета, а где особенно хорош – особенно непохож. Щербина бывает похож – но как похожа пародия.

Так или иначе, словами "искусство для искусства" по сути привыкли обозначать (с порицательным оттенком) тактические оборонительно-наступательные позиции, меняющие значение от нашего взгляда и контекста эпохи – и лучше говорить об "эстетизме". Что это такое, можно, как нам представляется, ощутить значительно отчетливей: это искусство, понимаемое изуверски, и он, эстетизм, в общем тождествен себе в разные эпохи. "Экстремизм – это эстетизм" – сказал Моравиа. Эстетизм – это когда в ходу рассуждения очень определенного типа: пусть жертвы, пусть несчастья. Голод, гибель, крепостное право, бесправие, беззаконие, безобразие какое угодно, – пусть! зато – о! – зато какое искусство!.. Искусство (литература) с лихвой списывает все, перекрывает все несчастья (и тем легче, если это несчастья не наши лично). Жизнь коротка, искусство вечное... (в оригинале выражение звучит, как известно, сдержаннее: искусство долго...).

Словом, эстетизм – это когда искусством хотят оправдать историю, оправдать все. И когда на панические вопли: – Да что же это делается? Да как же быть-то? – следует величавый ответ: – Слушайте м у з ы к у... Когда твердо установлено, что музыка превыше всего, и остается только ей поклоняться. Эстетизм – тот же утилитаризм наизнанку. Словом, активен ли, неактивен общественно Григорьев – какую бы характеристику ему ни выдать, но фраза вроде "Я художник – следовательно, не либерал" – это все-таки не григорьевское. Это то, что если роднит Блока, то не с Григорьевым – скорей с Леонтьевым. Григорьев же – яростный поборник прав каждого художественного произведения, за какое "болеет". Опять-таки потому, что сам художник, автор и не может не ставить себя на чужое место, и свое слово – на место чужого, не может не знать – и знает лучше других, каково это – когда посягают на права написанного. Заработал это знание все той же своей драмой, своим злополучием. Заработал слово критика, как и слово лирика.

Иначе сказать, есть поэзия (или шире – искусство), и есть не поэзия, нипочем не желающая, однако, поэзию оставить в покое, а непременно – подчинить себе, так или иначе. Либо "пойти дальше" "стать выше" поэзии – словом, "превзойти" поэзию, искусство извне. И эпоха Григорьева, мы знаем, была также эпохой прогрессистских спекуляций, нотаций, свысока читаемых Пушкину и поэзии вообще, н е д е л ь н о й поэзии. Но явственно намечался и другой путь присвоения поэзии непоэзией – его можно назвать внутренним, когда непоэзия объявляет себя не свыше поэзии, но некоей сверхпоэзией. Для Григорьева поэтическое, художественное начало было до того очевидно и непреложно, что говоря об "Истории" Карамзина, он может вдруг перейти на критику, казалось бы, чисто стилевую какого-то "переводного" "вальтерскоттовского" на его слух звучания фразы: "Царь Иван приехал господствовать над трупами..." У кого угодно это могло бы быть подменной, самым неблагоприятным передергиванием, эстетством, толь-

ко не у Григорьева – он-то точно знает, о чем говорит, он сам художник, автор, здесь и духу нет никакой апологетики опрочкины, к Грозному Григорьев относится уж ничуть не лучше Карамзина. Мысль Григорьева идет дальше, оперевшись на художественное впечатление как на акт: поэтическое для него фактично. Но есть же разница между этим впечатлением и впечатлением Леонтьева от знаменитых николаевских парадов и мундиров, которые Леонтьев, не обинуясь, называет п о э з я, и тоже уверенно оперирует этой поэзией, как фактом, аргументом за имперское византийство... Разница налицо. и в этой-то разнице вся суть: все это николаевское великолепное великолепие было названо куда метче и памятной: шагистика.

На наш взгляд, разница между Григорьевым и Леонтьевым и есть разница между творчеством и эстетизмом – вечно пытающимся подменить творчество, а в конечном счете подмять под себя – не хуже утилитаризма. Но "поэзия" не только пугает – она еще и боится поэзии – ведь та в сущности остается ей чуждой и непостижимой. По сути, такова именно и природа всяческих экстремистских притязаний на поэтическое безумие. всевозможных сверх-транс-пост запредельных спекуляций от поэзии. И прославленная катастрофическая проблема рубежа веков – проблема "дионисийства" "взбесившейся" поэзии – отнюдь (по крайней мере, в русской литературе) не от какого-то избытка, "пресыщения" поэзией, а как раз от скудноватости.

Это не проблемы поэзии – это только проблемы "поэзии" именно в чисто леонтьевском смысле. Сверхпоэзия, сверхчеловеческая поэзия – абсурд: поэзия по определению нечто именно человеческое. Манера обожествить поэзию и искусство, исповедовать, заклинать ими с дивной легкостью оборачивается достославными призывами "подморозить" укротить, словом, "выгнать поэтов из города..." Оборачивается "поэзией" казенной мишуры и апологией имперского тоталитаризма. Одно с другим поразительно легко уживается, а уж что такое "подморозить" искусство, кому-кому, а нам сегодня должно быть известно. Хотя известно было оно – Леонтьеву по опыту все той же "золотой" николаевской эпохи, – ее они застали оба с Григорьевым – но сделали из этого при всей их близости, в сущности, противоположные выводы.

Чуждый эстетизма, Григорьев неизменно отстаивал достоинство искусства, его самоценность как важнейшего дела. "Я приписывал и приписываю искусству предугадывающие, предусматривающие, предопределяющие жизнь силы, и притом не инстинктивно только чуткие, а разумно чуткие. – органическую связь с жизнью и первенство между органами ее выражения"<sup>13</sup> Важнейшим "секретом" Григорьева – критика была его поэзия, его авторское положение, примеряемое на других. Но дело еще и в том, что у его поэзии тоже есть свой секрет – второй и главный. Коротко говоря, он

---

<sup>13</sup> Григорьев А.А. Искусство и нравственность. М., 1986. С. 263-264.

в том, что поэзию нельзя нудить. Одно дело – судьба, другое – установка, программа.

Сознание профессионального достоинства – вот чего, в конце концов, не хватало литературе. И слишком новым делом была литература, да и вообще вся общественная жизнь в европейских формах. И реальность была груба и была драматична – как утвердиться такому достоинству в стране, где подавляющее большинство просто неграмотно – а оно-то и зовется народ... Достоинство проявлялось у великих, у Пушкина – но и великие первыми подавали пример: вдумаясь – ведь не было русского классика, который, почувствовав себя на вершине, так или иначе, в той или иной форме не растерялся бы. Пушкин пишет "Стансы" и "Бородинскую годовщину" Гоголь – "Выбранные места" Достоевский... Толстой жил дольше всех, был известней всех и прочней всех успел утвердиться в последовательном отрицании писательства и литературы. Беда в том, что Толстой не был литератором – пишет Шкловский. Позвольте, ну а кто был литератором? В том-то и дело, что это почти никому не удавалось – жизнь как-то не давала, привычки не было. Оказавшийся на вершине литературы оказывался в положении папы русского: за все и про все один, потому что литература была одна за все про все – парламент, и сенат и синод... Словом, в положении, заведомо не по силам человеческим. И происходил неизбежный срыв. И казалось даже, что срыв-то и есть вершинная цель, что покорившему вершину мало литературы, что он ее превзошел и закономерно отринул с позиций высших – религиозных, государственных, какой-то практической деятельности, философских или нравственно-проповеднических... И снова как бы находила подтверждение расхожая антиномия: искусство/настоящее дело... И подчиненность, служебность искусства и литературы словно бы опять подтверждалась.

Искусство не являет божества. Между литературой и религией существенная разница: вера не может быть исследованием. Литература не может исследованием не быть. Очевидно, есть что-то выше искусства и литературы, наверно, и не может не быть, возможно, им-то только искусство и живо на самом деле. но еще никому не удавалось занять позицию и в искусстве, и где-то свыше искусства одновременно – хотя кто только не пробовал... Очевидно, тому, кто уверен, что религия, философия, политика или общественная деятельность, земледельчество, наконец, превыше искусства – ему лучше всего и заниматься непосредственно тем, что превыше. Обращаясь же к искусству, входя в искусство и литературу, надо помнить: все – что свыше, сбоку или вообще вонне искусства – то в самом искусстве сказывается только искусством же. Только через само же искусство. Искусство самокорректируется. Любые же попытки как-то направить и что-то подправить в искусстве извне и свыше ведут к одному; к тому, что лучшим произведениям предпочитают не лучшие, но правильные, лучшим писателям – тех, кто лучше и скорей сумеет писать правильно. Что это значит на практике, мы в

наше время можем осознавать, наверно, ясней, чем когда бы то ни было. Тем удивительней, как продолжают быть популярными все те же по существу, но благостные и торжественные ныне по звучанию сентенции об учительном, некоем назидательном характере русской литературы, якобы искони выделяющем ее – и, беря шире, русское искусство – среди прочих. Действительно, сама традиция неоспорима – менялась (иногда на диво легко) только тематика и стилистика назиданий, а сама схема: назидание – суть, содержание, искусство – рупор, "форма" – действительно, преобладала подавляюще практически во все времена. Другой вопрос – чего тут (как и в неимоверной перегруженности литературы и искусства функциями ввиду хронического дефицита общественных поприщ) усматривается больше: российской гордости или российского злополучия. Видимо, как посмотреть.

Простая, давно известная истина: нет лучше поучения, чем делом, на собственном примере. Чему же все-таки могла научить литература, когда отказывалась быть сама делом, во имя служения делу? Жертвенности? Жертвенной скромности? Жертвенной позе? Самому обыкновенному умению красиво от дела лгать? Опять-таки сознанию не дельности искусства? Или просто дисциплинированности, подчинению? Во всяком случае, на нынешней фазе, когда бодрую командную фразеологию несколько, кажется, теснят благолепные выражения "учительная роль" "традиция назидания" "наставничество" или даже "пророческое начало", сами эти выражения звучат ощутительно вторично. Во времена не переносной, а самой обыкновенной, буквальной неграмотности выражения эти звучали весомей, непреложней. У них был резон. Ничего не скажешь – кого не хватало, это, прежде всего, действительно учителей. Они же были наставники... И это дело вполне могло представляться насущней всех остальных.

А главное, что ни говорить, не было тогда еще того опыта: насколько серьезным делом может быть искусство, сопротивляющееся превращению в рупор, в инструмент – это еще не было удостоверено наглядно серьезнейшими преследованиями как раз такого искусства...

Вся же традиция благонаправленности, к которой отсылает сам стиль бесед о пастырской, наставнической избранности русской литературы не может не напомнить, если на то пошло, известные слова одного из пастырей: профессионального пастыря прежних времен, когда деление на пастыря и паству было общепризнанно – Лютера – и оспорившего, по сути, такое деление: "Хорошо сделанное дело уже есть богослужение" Отстаивать право и достоинство хорошо сделанного дела от явного или скрытого произвола всяких идеологических посягательств и пришлось литературе, осознавшей свое право быть литературой.

Когда клонившая к вульгарному утилитаризму "дельность" (а то даже "жертвенность") с одной стороны, и активизированный, спровоцированный ею мундирный эстетизм с другой, отбрасывая или мумифицируя пушкинскую традицию, разобщали с ней, утрачивалось нечто очень существенное.

Пушкинский конфликт и пушкинское завоевание – обретение профессионального достоинства литературой и литератором – лишались своего значения.

Получался не то антологический небожитель в лавровом венце, не то Козьма Прутков или Фома Опискин. Кто как посмотрит. Завоеванное пушкинской эпохой ощущение самодостаточности, независимости и достоинства литературы жило в Григорьеве, может быть, так активно, как ни в ком – оттачивалось, потому что подвергалось непрерывным атакам и испытаниям.

Собственно, так твердо и уверенно Григорьев ориентирован на пушкинскую поэзию, пушкинское предание и эпоху, которую позже назовут золотым веком, именно потому, что для него там – действительно "наше все" Он видит в ней и романтизм, и дельность в естественном единстве. Пусть в конкретных чертах эпохи (статьях Белинского, например), а то и кое-где у самого Пушкина сквозит иногда ощущение некой недостаточности, предвесье тех самых проблем – отсюда, из-за рубежа времени Григорьев отчетливо видит именно важнейшее и несомненное чувство достоинства литературы, тогда еще малоосознанное, а теперь уже колеблемое утилитаризмом понимание д е л ь н о с т и литературы.

Забота Григорьева напоминать о нем, не отдавать, не выдавать его насколько можно. Но само-то глубинное понимание, в общем, его не покидает. О том, что в пушкинскую эпоху поэзия, литература все-таки была делом, свидетельствует хотя бы судьба Пушкина. Да и самый масштаб Пушкина и Лермонтова – и масштаб дарования и масштаб значения для становящейся русской литературы – как бы скрадывают, прячут проблему. Вопрос о достоинстве здесь не ставится. Но он явно начинает беспокоить порой спустя время, когда речь об авторах не столь уникального масштаба и неповторимого значения. Григорьев из тех, кто знает – и знает прежде всего по собственному опыту как практик – и как практик – автор, и как практик – читатель и зритель, – что единственный способ решить проблему, это не служить литературе некоему делу, а литературе-то и быть делом. Просто это надо уметь. Только и всего... Иначе сказать, вопрос решается практически: чтобы было дело, его надо делать, стараясь сделать получше – желательнее как Пушкин... Тогда проблемы снимутся сами собой... Позвольте, "лучше"... Но что это, собственно, значит – "лучше"?.. А вот об этом не спрашивают. Этого никто не объяснит – верней, как раз гораздо объяснять кто угодно – но в этом-то и беда. Этого как раз и не надо. Объясняющий никогда ничего не растолкует и не втолкует, кроме доктрины. Какой-то своей схемы, версии. Когда доктрин, версий несчетно, а истина одна. И постигается, добывается она опытом, практикой – и авторской и читательской – и постигается всю жизнь, всей работой "метаний" и "шатаний"... "Метания" не дурная бесконечность отрицаний отрицаний, а труд сравнения и обретения опыта. Но как ни присущи Григорьеву метания, вообще жи-



вость движений и борение противоречий, а когда усматривается неразрешенное противоречие в том, что Григорьев, включая социальное в сферу художественного, одновременно не идет на непосредственное участие в общественной и политической борьбе, в деле – согласиться с этим, на наш взгляд, трудно, наоборот: тем и взял Григорьев.

Литература, искусство были для него делом, полноправным и полноценным. Тут-то он как раз и не мучился, не страдал – в отличие от многих современников – никакой двойственностью, не искал какого-то большого, настоящего дела, которому бы заставлял в муках подчиняться, служить литературу и искусство. Как раз эти беды – не его беды. В "Безвыходном положении" размышляя о своей "ненужности", он пишет: "Ведь, извольте видеть, – будь я художником, я уже не был бы ненужным человеком" Определеннее не скажешь! Ему хватало искусства и литературы, они и были для него настоящим делом. Именно потому, что он не провозглашал их таковым, а просто практически был поглощен ими без остатка.

Гениальный читатель Григорьев в свою, во многом критическую для самосознания литературы эпоху, сумел отстоять ее достоинство, осуществить преемственность по сути на новой, очень важной ступени: он это сознание, можно сказать, демократизировал. В том смысле, что сознание достоинства, "дельности" не обязательно связано с исключительным масштабом такого явления, как Пушкин: дело не в масштабе, а в качестве. Не всякое дело бывает грандиозно, но может быть сделано хорошо и должно быть сделано хорошо всякое. Тогда у него есть шанс претвориться в то самое богослужение. Что значит: Григорьев – не Пушкин? "Я от зари и до зари волнуясь, мучусь, сетую..." – в таких строках и Григорьев Пушкин, да еще какой Пушкин – и так же не забыт у Всевышнего – то бишь у литературы... Ну, а не будь у Григорьева таких – вообще никаких – строк, мог бы он быть Григорьевым? А чего же. Только было бы ему это еще, наверно, не легче.

Хорошо сделанное дело – а что также дело: что делается по-настоящему хорошо. А что такое хорошо, знать будет только тот, кто дело делает – писательское, читательское ли... Конечно, об этом идут споры. Еще бы – на то искусство. Бесспорно, оно спорно. Безусловно, оно условно и относительно. А все же замечено, что споров больше там, где дела меньше... И каким образом при неучастии в передовых формах общественной борьбы Григорьеву можно поставить в упрек интерес к общественному, социальному в литературе – это все-таки непонятно. Да в этом-то и сила, и свобода Григорьева. Подобно тому, как любя горячо Аксаковых и Хомякова, удержался все-таки Григорьев от правоверного славянофильства, так не примкнул Григорьев и к лагерю сторонников чистого искусства. И это очень важно. Может быть – самое важное. Всю жизнь сражавшийся против порабощения искусства всяческими доктринами, Григорьев отвергает и эту: отвергает искусство как доктрину и как символ веры. Какие-нибудь восторги чистого, святого искусства – подобной фразеологией если и случается

пользоваться Григорьеву, то чисто, по сути технически – таков уж был язык, словарь эпохи. Наподобие, скажем, неперменного "певец" – "венец" у Пушкина. Восторгов, впрочем, Григорьев не чужд, но он ни в коем случае не исповедовал и не проповедовал искусство – он жил им. И учился жить им всю жизнь.

Самым непосредственным предшественником Григорьева в поэзии был Лермонтов. Григорьева популяризировал Блок. Григорьев, таким образом, посредничает, передает традицию, и традиция эта очень осязательна. Традиция – романтический конфликт личности как основа поэзии – так можно ее определить. Однако традиция в передаче менялась весьма существенно. Делом Лермонтова было максимальное, полноценное литературное переживание романтизма и байронизма в послепушкинскую эпоху (подобно тому, как Грибоедов по-настоящему проживал черты классической поэтики – и неважно, что "Горе от ума" писалось одновременно с "Борисом Годуновым" и началом "Евгения Онегина" – это все же был классицизм уже после точки становления русского литературного сознания, а это – постклассицистская точка), в эпоху Лермонтова – а верней, для самого Лермонтова очень важно, актуально было, по сути, утвердить, пережить романтическое мироощущение как таковое – и герой в конфликте, самый конфликт у Лермонтова, в общем наследует черты некоторой байронической неподвижности, предопределенности. У Григорьева же такие черты – не больше чем лермонтовская окраска, следы ученичества. Для него это менее существенно, и интересней другое, если так можно сказать, конфликт конфликта с конструктивным началом. Пользуясь знаменитым григорьевским словом, скажем, что такое конструктивное начало присуще ему органически, не менее органически, чем унаследованная от предшествующей эпохи конфликтность и критичность в совокупности. И вместе они и составляют природу григорьевской поэзии, в общем, трудно отделимой от григорьевской критики – и в этом видится ее принципиальная черта. Если Лермонтов, продолжая Пушкина, еще вершит дело становления самого сознания русской литературы, то Григорьев уже действует в эпоху осознания литературы – также поддерживая пушкинскую традицию, но в ином аспекте. Слитое воедино в пушкинском творчестве начинает разделяться, ветвиться. Пережив кризис, поэзия выходит из него определенной ценой – она приобретает черты частности, специфичности (кроме, пожалуй, только некрасовской – но о ней разговор особый<sup>14</sup>). А так поэты, кого ни возьми – тот "дилетант" тот жанрист, тот пародист, тот еще кто-то – и поэты большие, среди них Тютчев, Фет, А.К.Толстой. Что-то изменялось – что в какие-нибудь 1820-30-е годы могло выглядеть частностью, второстепенным (вот именно – и ведь выглядел Тютчев!) делом, оказывается почему-то насущным – во всяком случае для самих поэтов.

---

<sup>14</sup>См. об этом: Скатов Н.Н. Поэты некрасовской школы. Л., 1968

Осознавая как дело, литература естественно становилась более специализированной. Не то чтобы поэтический факт стал и впрямь меньше значить, но он, пожалуй, перестал так звучать – и это продолжалось вплоть до появления Анненского, Блока, Белого – вплоть до поэтического бума "серебряного века"

Пожалуй, всю вторую половину века те, кто следовал слишком всерьез и буквально образу, типу национального поэта, Поэта-универсала с большой буквы, как-то оставались в проигрыше так или иначе – Надсон, Фофанов, Минский. Отчасти Случевский, хоть его "серьезность" была скорей эстетической природы – но именно чересчур серьезна. И в чем-то выигрывали те, кто имел отход, большую свободу, возможность взглянуть на дело со стороны – Соловьев, Толстой – да и Жемчужников. Что-то общее с ними есть и у Григорьева: незамкнутость в своей поэзии, не приводившая, однако, к ослаблению поэтического качества – если судить по лучшим образцам.

Григорьев вовсе и не старается как-то сужать диапазон своей поэзии, скорей напротив, он, следуя Лермонтову, культивирует (особенно в ранний период) некоторую экспансивность – но если бурная лермонтовская риторика отчасти переходит все-таки в настоящую поэзию, отчасти же остается некими образцами именно поэтической риторики, то с Григорьевым иначе. Конечно, он все-таки поэт не лермонтовской силы, его-то риторику образцовой назовешь редко, и когда он в нее, так сказать, "сваливается" (а случается это с ним сплошь и рядом), то стихи подчас получаются просто сумбурными. Но сумбур этот не выглядит просто плохой поэзией, григорьевские поэтические неудачи несут какое-то особое качество, они оказываются словно подстрахованы чем-то вне собственно поэзии, и сумбурность стиха как бы естественно переходит в знаменитую темпераментность григорьевских статей. И в этом смысле григорьевская неровность – словно и не в зачет, стихотворческие неудачи Григорьева не отягощают, не портят поэзии Григорьева в целом – как они отягощают обычно – и должны отягощать впечатление от стихов при серьезном к ним отношении. Григорьев вовсе не уходит как-то от ответственности за сделанное. Как раз наоборот, рвется, можно сказать, каждый раз ей навстречу со всем григорьевским задором и максимализмом – и именно благодаря этому сама ответственность приобретает особый характер. Дело, видимо, в том, что он органически недогматичен – ни в эстетическом, ни в идеологическом отношении, причем и сама эта недогматичность – отнюдь не догма, а драма, жизнь, свойство таланта. Он и пытается быть догматиком, испробует ту, другую доктрину, возвращается к первой, опять отбрасывает ее – и тем доказывает, показывает воочию ее относительность. У него не получается быть догматиком. Григорьев не изменял принципам – он их испробовал. Не на ком-то или на чем-то, по плану, а всей жизнью, творчеством – сам на себе самом. Что-то было, присутствовало во всех его крайностях такое, что словно обезвреживало крайность, не давало ей перспектив перерасти в доктрину, разобщило со всеми

умственными эпидемиями и болезнями века, оставляло в качественно, принципиально ином – не идеологическом, а художественном пространстве – во всей его живой конкретности.

Не зря и сам Григорьев смеялся над "Рашелью и правдой"<sup>15</sup> спустя годы – и это не позорит Григорьева-мыслителя. Поскольку мыслитель Григорьев был всегда прежде всего и чувствователь – если так можно выразиться, а сам бы он не сказал ли бы проще – житель?.. Но как ни смешно стихотворение "Рашель и правда" а строчки о Любиме Торцове живут, то и дело вспоминаются: Торцов был пережит Григорьевым, действительно принят как нельзя ближе к сердцу. Да еще и то вспомнить, что, обрушиваясь с таким азартом на Рашель, Григорьев не мог не понимать, что уж для Рашель риска тут нет никакого – Рашель была сила, почти начальство, и всячески принижая ее перед Любимом Торцовым, Григорьев, по его понятию, вступался за слабейшую сторону, так что все крайности опять-таки не имели и не могли иметь того значения...

То же в сущности и с поэзией. Неровности и очевидные вроде бы провалы не имеют в стихах Григорьева того значения – значения антиобраза. Григорьев – не единственное, конечно, но все-таки очень и очень редкое и счастливое исключение из правила: весь склад его творческой личности таков, что впечатление оставляют лучшие строки, а худшие от них как-то словно отпадают. И лучшее среди лучшего у Григорьева – "Цыганская венгерка" несомненная вершина его поэзии.

Григорьев – поэт особый – принципиально эпизодический. Поэзия и вообще своенравна, а уж григорьевская... Искусство ценно спонтанностью, у результата сложные отношения с намерениями: он достигается и благодаря, и вопреки им – иногда в одно и то же время. Образ то поддается описательству, то бежит от его усилий "За синее море, которое их /Шумя, принесло от заката" – здесь словно невзначай, мимоходом Алексей Толстой "портретирует" море так, что и сравнить в русской поэзии не с чем... И даром что Григорьев сам уверяет, будто равнодушен к природе (он-то, с юности любивший Фета?!..) – "А ночь такая лунная", что никакая другая лунная ночь в русской поэзии как ни кинь, а с ней рядом не встанет. Это что-то значит. Чего-то это стоит. Сама история написания "Цыганской венгерки" неспроста выглядит легендарной.

Подробный комментарий дает Б.О.Костелянец в очень основательном и добросовестном однотомнике большой серии "Библиотеки поэта"<sup>16</sup> А вот что написано в знаменитой книге М.И.Пыляева "Старый Петербург" (1887 г.): "В пятидесятых годах явился Иван Васильев, ученик Ильи Соколова, это был большой знаток своего дела, хороший музыкант и прекрасный человек, пользовавшийся дружбой многих Московских литераторов, как

---

<sup>15</sup> Так первоначально называлось стихотворение "Искусство и правда"

<sup>16</sup> Л., 1959. С. 550.

например, А.Н.Островского, Ап.Григорьева и др. У него за беседой последний написал свое стихотворение, положенное впоследствии на музыку Ив.Васильевым. Вот слова этого ненапечатанного романа:

Две гитары за стеной зазвенели, заныли,  
– О мотив любимый мой, старый друг мой, ты ли?  
Это ты, я узнаю ход твоей в ре миноре  
И мелодию твою в частом переборе.  
Чимбиряк, чимбиряк, чимбиряшечки,  
(С голубыми вы глазами, мои душечки!..)

Ну. "зазвенели, заныли" явно выбивающееся из размера – скорей всего простая опечатка. И если имеется в виду "Две гитары за стеной, зазвенев, заныли" – то это контаминация, соединение двух известных вариантов: "Зазвенев, жалобно заныли" и "За стеной жалобно заныли" – и второй вариант, похоже, уже переделка, "обкатка" авторской строки в пении. А вот "это ты: я узнаю ход твой в ре-миноре/ И мелодию твою в частом переборе" наоборот, очень смахивает на утратившиеся в передаче подлинные, настоящие строки Григорьева, тогда как "О мотив любимый мой" взамен "С детства памятный напев" на наш взгляд, искусственная пририфмовка, порча, утрата текста. Однако пелось, значит, и так... Не очень долго – до нас, во всяком случае, не дошло. И нам, например, со слуха помнится: "За стеной" и "С детства памятный напев": никак не может, не должно песенное предание портить эту вещь Григорьева, а вот к рифме, правилам стихосложения предание как раз относится свободно: оно само творит свои правила.

Как автор Григорьев здесь полностью един, слит с тем самым живым народным творчеством, к которому всегда всей душой порывался. Здесь он оказывается самым что ни на есть народнейшим из народных поэтов: просто не подыщешь случая, когда какой еще авторский литературный текст песенная стихия так бы приняла за свое, так бы жадно вобрала, так бы, наконец, продуктивно и увлеченно работала с ним дальше и дальше.

Автор и фольклор тут словно поменялись местами: обычно фольклор дает зерно, а автор обрабатывает и развивает тему. А тут?

Почему да отчего  
На глазах росинки?  
Это просто ничего  
По любви поминки...

Кто же из нас этого не помнит? Те самые слова, которые из этой песни никак не выкинешь – насквозь песенные и насквозь григорьевские. Но Григорьев этого не писал... А кто же написал? Вот узнать бы...

В чистом поле васильки  
Дальняя дорога  
Сердце бьется от тоски  
На душе тревога

Самая что ни на есть григорьевская классика. И опять писал не Григорьев. Бесконечные вариации и добавления, вообще говоря, закон устного, особенно песенного бытования. Но по тем же законам неизбежна известная энтропия, стирание текста, дробление и снижение – по-своему плодотворное и даже необходимое, но такое, которое едва ли, что там ни говорить, пришлось бы по душе автору первоначального варианта... И вот уже не васильки, в поле – огоньки.

В чистом поле огоньки  
Дальняя дорога...

А это уже и не сказать – классика. Современность – классика современности. Самое наше, знакомое: с детства слышали, подросли и сами запели... Огоньки небось электрические. И дорога, конечно, железная.

И состояние сразу еще острее, еще больше григорьевское. Вот, дожил же Григорьев, выходит, и до наших огоньков, и про них написал – даром что не собственноручно... Кто еще, хочется спросить, сумел затронуть такую струну, которая бы сама, вживе, звучала после него лет пятьдесят, если не сто, и звучала бы так вот – не заигрывая мотив, а добавляя остроты и пронзительности?

Конечно, не все "соавторы" этого романса романсов (а обе вещи "О, говори хоть ты со мной..." и "Венгерку" чаще ведь поют и слушают как один романс) писали после Григорьева – иные и до. Не писали, а сочиняли. Еще лучше сказать – напели слова. В том-то и дело. Сейчас в точности установить, где фольклорные попевки, где авторские строчки Григорьева – просто невозможно. Да и нужно ли? "Чибирияшечки" и "душечки" во множественном числе у Пыляева – не ошибка, а распространенная попевка. Но и ошибка: ведь все и дело в том, что Григорьев ставит душечку с голубыми глазами в число единственное: по свидетельству мемуариста, у Леониды Визард были черные волосы и голубые глаза.

Так Григорьев и себя ставит в песню и дальше творит песню сам. Он и автор, он и герой – он и автор, он и фольклор. В этой точке, ярчайшем фокусе его творчества все сошлось воедино. Ценой крайнего напряжения душевных сил, тяжелой личной драмы.

В цыганском пенье и без того встречается множество разных начал – такова его природа – такой художественной, лирической космичности, всеохватности и требовала душа в кризисную минуту, вливаясь в этот мир и становясь его ядром, центром. Конечно, остро ощутимое личностное, авторское присутствие и создает основное событие: подтверждая традицию, щедро, разом обогащает ее и зачинает новую. И отныне уже самая сердцевина сердцевин русской литературы – любовная лирика будет вот такая: присутствие Григорьева уже неотменяемо.

С одной стороны – ну, а что, собственно, произошло в русской поэзии с появлением этих стихов? Слово бы и эпизод, некоторый эксперимент – интересный, безусловно, по-своему даже и удачный, но довольно специ-

фичный. В общем, изолированное – но не единственное в таком роде явление: взять хоть того же Случевского. Интереснейшая фигура, но что ни говорить, все же периферийная по отношению к великим – Пушкину и Лермонтову. Но, пожалуй, тут все зависит от того, в каком именно роде мы рассматриваем Григорьева. И, скажем, сравнение с тем же Случевским, действительно, оригинальным и тоже до сих пор недооцененным поэтом как будто и не может быть обидно – и вместе с тем нет: Григорьев все-таки и не Случевский. В том-то и дело, что здесь – со своей "венгеркой" – Григорьев ни на какой не периферии, он именно что в самом сердце, на самой оси.

Пожалуй, подобной остроты интимное переживание, возглас, напев такой открытой пронзительности до Григорьева если и был у кого, так только у Лермонтова. И после Григорьева такое будет нескоро.

И это только кажется, что все оставалось по-прежнему: литература – литературой, Григорьев – Григорьевым, и что своего "Евгения Онегина" свою "Войну и мир" Григорьев все же не написал. Именно написал – но словно невзначай. Спрятал, можно сказать, на самом виду, как потерянное письмо в рассказе По. Все знают, и поют или слушают, а время идет – и пятьдесят лет, и сто лет... И какая там специфичность, какая эпизодичность и изолированность – это же самое что ни на есть глубоко органическое, нажитое-пережитое из того, что создал Григорьев. Даже ему самому могло казаться, что написалось это как-то небрежно и случайно, но что же здесь случайного, когда в этих песнях как нигде оказались принципы, которые всю жизнь так увлеченно Григорьев пропагандировал. Нет, это не эпизод, это и есть самое программное, принципиальное произведение Григорьева. Это им заработано, им нажито. И практикой его, и критикой, и жизнью. А с виду... С виду да, пожалуй, что странновато. Во всяком случае, если пытаться взглянуть из той эпохи. Все разорвано. Кое-что словно бы не очень и складно. набросано, разбросано и непонятно, на чем держится и держится ли на чем... И вот из этого видимого ералаша в поэзию нашего века и даже наших дней идет столько живых нитей, что просто трудно и разобраться. Наверно, это и называется – опередить время. "Венгерка" – такой прорыв, который не может не бросать яркий, особый свет и на весь цикл "Борьба" и на всю поэзию Григорьева, заставляя рассматривать их совсем по-иному – утверждая, так сказать, презумпцию поэзии. Тем более, что (повторяем) – это прорыв никак не изолированный, не случайный.

Но первым делом нельзя не взглянуть в другую сторону, вовне – а что там, в этом прорыве, окошке, куда оно глядит? И горизонты, которые открываются – это, в сущности, все вершинные точки последующей русской лирики.

"Отчего б не годилось, говоря примерно..." – это Григорьев влез-таки на сцену, вырвался, не вывели Аполлона из театра – там, на сцене, бушует "Бедность не порок" там если и не цыгане, так ряженые. Разлопаяев выво-

дит лихо строчечку: "... – Это не годится!" Обычно такое зовут стилизацией – но здесь язык не поворачивается: нечего здесь стилизовать, некому стилизоваться, тут уж совсем живой человек. вот он, тут же – "Басан, басан, басана..." – конечно, это не авторское, не григорьевская какая заумь – это поцыгански, как и "чибирияк-чибирияк" А вот "Ты другому отдана без возврата, без возврата" – это уж литература – и литература-то вторичная, не совсем ловко повернутое резюме из отповеди Татьяны Онегину. Но вот вопрос: будь этот стих чуть ловчей, складней, совершенней, богаче – взвыл бы он тут так, как этот?

Эта видимая поспешность, горячка – то, что здесь и надо. "Значит, просто все хоть брось, очень уж скверно" – кажется и наспех, нарочито, грубовато – почти гримасничанье. Но в присутствии других строк – хоть этих: "Я увидел у нее/На руке колечко" – ясней ясного видно, что если тут и гримаса, то гримаса плача – или скрывающая слезы. Л.Е.Пинский, разделяя начало поэтическое и художественное, говорил, что они могут представлять слитными до неразличимости – но могут и враждовать совершенно непримиримо. Вскормившая Григорьева русская поэзия "золотого века" состоялась на пике художественности, на полном, наконец, после XVIII века овладении художественным, его апофеозе. А Григорьеву было дано, в сущности, подтвердить и утвердить поэтическое, поколебав художественное, уже на новом этапе. Как ни остро чувствовал Блок новаторство и подлинность григорьевских достижений, как ни превосходит поэт Блок поэта Григорьева в целом – но в одном смысле Блок все-таки принадлежит своей эпохе – эпохе "серебряного века" эту относительность художественного в поэзии Блоку не было дано передать так подлинно и интимно, как Григорьеву.

И самая, наверное, "григорьевская" вещь Блока – "Двенадцать" – при всей ее значительности все-таки не лирика в самом простом смысле слова – она не прямо от себя. Не так, как у Григорьева. Или у Блока – но там, где Блок прежде всего именно художник. Вот это как раз сполна было дано Блоку. А какие у Блока цыгане... Но при этом до григорьевской последней черты температура все-таки не доходит. И надрыв, даже отчаянье у Блока, возможно, серьезней, масштабней – но все же и холодней, они не личные до та ой степени. Чего только не было дано Блоку – но не было дано григорьевского злополучия. Блок бывал несчастлив любовью, но бывал ли попросту несчастлив в любви? Что делать – преднамеренное несчастье не может вызывать того сочувствия. Судьба – судьбой, программа – программой.

И перекликаясь с Блоком, через впадину непоэтических десятилетий, Григорьев еще громче перекликается уже и через голову "Серебряного века" – с Есениным и Маяковским. И с Маяковским, пожалуй, особенно – хоть тот цыган и не жаловал. Никто так не воспринял отчаянную раздерганность текста, взрывание художественного поэтическим, как Маяковский лирических поэм. Да и был ли кто таким лириком, как Маяковский?..



А вырисовываются и иные черты, открываются и новые стороны все того же явления. Точно ли, что обериуты и все, с ними связанное, характерные нарушения высокого художественного стиля – все это исключительно от капитана Лебядкина? Нечто профессионально принижающее себя, твердо проклятое, идущее от Смердякова и только от Смердякова. Гадкое, словом? Получается довольно эффектно, складно, просто и удобно для исследователей – а как для исследуемых? Да и сам-то Лебядкин – не "теплесет" ли он от тесного соседства Достоевского с Григорьевым?

С другой стороны – текст, вдруг восстающий против цельности текста, текст – сценарий, театр, действие – словом, текст, выявляющий относительность текста, качества и самого существования художественного произведения. за которым открывается как нечто самое важное – ситуация, присутствие авторской личности в общении с читателем – это ведь уже идеи не только литературы и театра – это и изобразительное искусство наших дней. То, что зовут концептуализмом. Текст больше себя самого, текст-фрагмент, провоцирующий и создающий контекст, ситуацию, текст – бесконечный хэппенинг... А проще – текст авторской песни. И что-то наверно, значит же такое несомненное явление: уж кто-кто в наши дни в нашем веке отмечен Григорьевым, так это наверняка Окуджава – не меньше чем Блок, Есенин и Маяковский в свое время.

В сущности, Григорьев в этой точке своей лирики разрешает для себя ту самую проблему, которая и породила его как критика, и не давала покоя всю жизнь: проблему единства нравственного и художественного начал. Сильнейшим впечатлением Григорьева оставался Гоголь – прежде всего "Мертвые души" и "Выбранные места" в контексте всей драмы гоголевской судьбы. Лермонтов если и мучил, то все-таки давал художественное решение проблем, декларированных в том же "Герое нашего времени" любой поэтической строкой лирики.

У Гоголя же самым ярким, несомненным художественно, фактическим выходило все-таки, как тогда выражались, отрицательное. Да, конечно: "Мертвые души" и названы поэмой, и Аксаков замечательно сказал об их эпичности. Но, похоже, что для Григорьева это прозвучало все же общо. Он видел факт: на новом, послепушкинском витке "дельной" прозы с невиданной прежде художественной яркостью выразилось начало именно критическое, "отрицательное" по преимуществу. И факт его смущал. Потому-то он и отнесся так по-доброму к "Выбранным местам" – как к исповеди любимого автора, которого смущает и тяготит то же самое. Григорьев, кажется, единственный, кто не разделил вполне негодующего пафоса Белинского отнюдь не по какой-либо тайной симпатии к ретроградству: просто для него ретроградство "Выбранных мест" было тогда чем-то второстепенным, болезненным налетом. Посочувствуем ли мы здесь Григорьеву – другой вопрос. Он был слишком захвачен драмой литературы, тогда как главное действие уже развертывалось на поле между литературой и публицистикой.

Потому Григорьев с таким восторгом встретил и Островского: для него это было вождленным разрешением мучительной гоголевской проблемы в драме, если не прозе. Много раз встречаем у Григорьева слова о "резкости черт" определенности, выраженности и т.п. Этого он жаждал прежде всего, этого жаждала и требовала через него становящаяся на ноги русская литература – терпимость к художественному компромиссу подсекала бы ее под корень. Но не меньше жаждалось, чтобы такая резкость и определенность была, что называется, не от дьявола, попросту не тяготила бы душу.

Время идет, вершины "золотого века" начинают и впрямь словно отливаться металлом. Они светят Григорьеву, и в то же время в нем живет некоторая настороженность ко всему возвышенному и респектабельному, плебейская и художническая. И заявляет о себе, просто рвется наружу громадный художественный потенциал просторечности – нераздельный с национальным чувством, одним из самых интимных у Григорьева. Неужели всю эту стихию, богатство понимать только как некую деструктивную, "снижающую" отрицающую и обличающую силу? Поэзия все соединила, сплавила. С прозой покуда сложнее. "Гений чистой красоты" – поэзия, лирика. "...Это не годится!.." или, тем более, "Очень уж скверно" – проза, да что – балаган. Но от балагана, бывает, не оторвешься. Балаган – сила. Вот уж где выражено...

И Григорьеву удалось-таки на практике соединить концы и начала, поэзию и прозу, фарс и драму, утрированную просторечность и самый-самый несомненный, интимный лиризм. И дело совсем не в "сниженности". Ничего тут не снижено, не испорчено, как раз наоборот – взаимно усилено, обострено до крайности. Вот это самое главное: чем резче, "выраженней черты" – тем и лиричней, искренней. Иначе сказать, здесь "гоголевский" "юмористический" по выражению самого Григорьева, материал ему удается пересоздать в "пушкинском" или "лермонтовском" качестве – естественно присущем лирике качестве поэтической синкретичности. Можно сказать, что Григорьев тут – Островский поэзии. И знаменательно для Григорьева – как и для Островского – характерное единство острого ощущения личного бытия, простой человеческой "самости" и ощущения "самости" национальной. Важна именно полная искренность, естественность этого ощущения – здесь ничего от программы, ничего от идеологии. Как Григорьев-критик, одолевая соблазны схем, не дает национальному чувству перерождаться в националистскую идеологию – об этом один из авторов этой статьи писал в книге "Аполлон Григорьев. Эстетика и критика" ("Искусство" 1980). Та же принципиальная органичность и органичная принципиальность соединяет в глубококом существе написанное Григорьевым в разных жанрах, и объединить это в одном издании, думаем, и возможно, и нужно.

из этого замысла, так же, как в выпущенном перед этим супериздании Ибсена. С Ибсеном получилось отлично. Значило ли это, что русские художники по тем же правилам сумеют наделать не менее интересных чеховских работ, чем норвежцы – ибсеновских? Только потому, что Чехова иногда называют русским Ибсеном... Даже если норвежский издатель даст возможность русским художникам специально для этого собраться вместе во французском городке Буаси Сан-Леже под самым Парижем... Кажется, такая масштабность и прямолинейность замысла не может не настораживать – подавно художников из страны, где художниками-то и становились как раз по мере сопротивления масштабным и прямолинейным замыслам?.. Но поздно настораживаться, когда все уже получилось. Прямолинейность оказалась просто прямой, а с масштабностью и того проще: масштабность-то и требовалась.

Ибсен относится к Чехову, как скажем, норвежский художник Хакон Блекен к русскому художнику Олегу Васильеву – нет, дело вовсе не в таком арифметическом подобии. А в здравом расчете на то, что именно в силу масштабности Чехова любой созревший и реально существующий в одной с Чеховым русской культуре художник просто не может так или иначе не относиться к Чехову – думал он сам об этом или не думал. Действительно, подобно тому, как не может, очевидно, не относиться к Ибсену художник норвежский... Остается ему выяснить, выявить это свое отношение – а для этого надо только удобное для такой работы место и свободное от другой работы время. Да еще оставались трудности вроде той, что ни один из художников – (по алфавиту) Васильев, Ващенко, Макаревич – не работал прежде не только с предложенным автором Чеховым, но практически и в предложенной технике литографии. Так что с трудом получалось еще и поэтому. Зато когда получилось, кажется, что получилось еще и потому, что освоение техники дополнительно подчеркнуло принципиально поисковый характер работы – а в нем-то и основной интерес.

Где у норвежцев участок нормальной жизни в искусстве, там у наших – скорей усилие прорыва к такой жизни, эффект прорыва, ее именно что освоения. Но ведь это общий стержневой сюжет становления нашей "второй" "неофициальной" культуры последних тридцати пяти лет. Мотор работал долго, пора и отдохнуть. Это понятно. Времена меняются, но сами художники, не в последнюю очередь, кстати, способствовавшие таким переменам, – они вот они. Слава Богу, работают, существуют. Работает, существует и сделанное ими. Оно живет тем же посылом порыва и прорыва к норме и будет жить и цениться, можно думать, и после того, как норма достигнется. Надо надеяться... После прорыва – ведь прорыв сам едва ли может быть нормой...

Так вот, благодаря всем затруднениям умение прорваться, похоже, активизировалось и сделало свое дело. Кажется, что в новые времена, в новых условиях те же авторы сумели взять барьер на том же разбе-

ге. Очень похожий барьер. Как будто замысел на то и был рассчитан. И как будто это не Буаси Сан-Леже под Парижем, а какое-нибудь Лианозово под Москвой...

Юханссен и не хотел брать художников – мастеров иллюстрации по преимуществу. В том числе и чеховской иллюстрации. И задание каждому из этих опытных, состоявшихся художников – хоть ты лопни, а выясни, каким же все-таки боком ты, твое творчество, твой язык, опыт оказываются ближе всего к Чехову – жестковатое задание, что и говорить – сразу снимало зато иллюстрационную заданность: изобразить непременно вот этот чеховский сюжет, этих чеховских персонажей.

Впрочем, с какой вещью Чехова работать, – это каждый выбирал сам. Выбрали (по алфавиту уже в обратном порядке) Макаревич – "Чайку", Ващенко – "Вишневый сад" Васильев – "Дом с мезонином" Вроде и не сговаривались, но расклад вышел словно бы с умыслом: первая пьеса Чехова, последняя пьеса Чехова и "Дом с мезонином" Самая эмблематичная, прославившая автора пьеса; самая совершенная, усовершенствованная пьеса – и, опять же, дом с мезонином. Самая богатая действием и действующими лицами пьеса – и самая тонкая, полутоновая пьеса. Оттеночная. И – дом с мезонином...

Начнем с "Чайки" и с Макаревича. Сразу надо сказать: на наш взгляд, "Чайка" для Макаревича – это прежде всего вот та самая эмблема – чайка на занавесе МХАТа, который мы все застали давно знаменитым, хотя по существу не застали. Того МХАТа при нас не было, и уже достаточно давно. Т.е. Макаревич подходит к Чехову со стороны мифа о "Чайке", хоть, пожалуй, и не сводит "Чайку" Чехова к одному мифу. Вообще, "миф" ведь плохое слово, малоприличное. Из самых ходовых в жаргоне, который кормит прорву людей при искусстве, и вязким, паутинным занавесом отгораживает искусство от зрителя и читателя. Вроде воровской фени для воровских целей – уже мелькал и "миф о непризнанности" "миф о неофициальном искусстве", "миф о второй культуре"...

Но у всякого слова когда-то был смысл, и время от времени они обретают друг друга заново. И тут как раз тот случай, когда без "мифа" действительно обойтись трудно. Не могу сказать, что знаю Макаревича лучше, ближе других, но даже я знаю, наверно, не меньше пятерых или шестерых Макаревичей – и это все один Игорь Макаревич. Художник, наделенный, по-моему, редкими творческими способностями и выработавший в себе способность к труду не менее незаурядную. Правда: даже не скажешь "манеры" а словно впрямь разные художники объединены подписью "Макаревич" почти как "Бубновый валет" – и еще чем-то. Наверно, мироощущением. Есть там даже один-два фотографа. И первоклассные.

Готов спорить: кто-нибудь да обозвал уже Макаревича за это постмодернистом. Еще одно словечко... Когда вконец оскандалившаяся наша "наука", исправно помогавшая властям десятки лет "не знать" какие надо

факты искусства (да хоть бы и этих троих авторов) начнет потихоньку приходить в себя, ей первым делом придется смекнуть наконец, признать кое-какие фундаментальные вещи насчет собственной ее, науки, природы. Хотя бы всю комичность бешеного терминотворчества, типичнейшего умножения сущностей без необходимости, с отказа от которого и началась действительная наука современной цивилизации. А до того она была схоластика. Термин в искусствоведении никогда не может быть тем, чем в физике или математике. Здесь невозможна формализация, не идут преобразования, поскольку А тут изначально не обязательно равно А, но смотря по обстоятельствам. Тут иная точность и добросовестность. Тут изучают не внешний объект, а собственное свое восприятие по мере его развития – т.е. свой вкус. А если такового не оказывается или оказывается не до него, нагромождение наукообразия не то что не помогает – сразу выдает обезьянничанье и просто блат; оно и есть та самая блатная фея. Если употребление термина принимает эпидемический характер (умственная эпидемия – чеховское, кстати, выражение) – пора мыть руки и надевать респиратор. Значит, плохо дело. И с "постмодернизмом" дело, ей-богу, нечисто, у него был свой резон, но слишком уж удобным оказалось словцо, чтоб ребятам сигналить им за нашими спинами. Удобное нашей недонауке неукоснительно определять им наше недоискусство – с самым наисерьезным видом и к обоюдной их выгоде и удовольствию. И дальнейшему укреплению позиций. По-русски сказать, если постмодерн – это когда все равно все говно, то искусство – это когда все-таки не совсем так. И вся разница. Еще недавно одна возможность в искусстве, казалось, непримиримо враждовала с другой возможностью, отрицала ее и в упор не видела. Мало работать – свой метод работы полагалось исповедовать как единственный. И если, кстати, сейчас такое сектантство в искусстве изживается, то в этом, думаю, немалая заслуга нашего, русского искусства: враждовать между собой отучал общий враг, более серьезный. Но сектантством жила вот та самая "наука", теория. Всячески "изучала" его, систематизировала и абсолютизировала. И неплохо жила: куда проще классифицировать искусство, чем понимать. То-то радость и терминологии: полочки, полочки, на каждую – ярлычок. И наука трудолюбиво, заботливо крепила непроницаемость полочек, перегородочек, любила слова "неконтабельность" "некоммуникабельность" – опять же, термины.

Что искусство – как раз то место, где этим терминам по определению делать нечего – игнорировалось дружно, молчаливо, солидно. Научно, словом. Набирал авторитет масштабный подход к искусству как в принципе непознаваемому феномену. Ну, действительно, раз уж они сами там друг дружку в упор видеть не желают, так кто ж их разберет с более дальнего расстояния – что там у них получше, что похуже. Бог один. Ну – или Наука. Которая понимает, что все эти "лучше" – "хуже" с истинно научной точки зрения – просто несерьезны. Ненаучны, как слово "вкус" Не бывает ника-

кого вкуса, а есть вавилонское смешение вкусов и вкусовщина. (Очевидное соображение, что будь и впрямь так, никакого бы "искусства" просто не было, его бы люди не знали. Не успев, не сумев возникнуть в доантичные времена, оно рассыпалось бы и рассыпалось на механическую сумму сведений, не нужных никому, кроме науки – такое соображение опять-таки молчаливо признавалось ненаучным.) И наука торжествовала, как вдруг зашаталась самая основа. Авторы стали ходить друг к другу в гости. Куда тут податься науке? Только думать: ведь сколько народу кормилось... Да нет, тут плохие шутки. Борьба за право писать плохо – дело куда какое нешуточное, смеем уверить. И даже смеем свидетельствовать. Этим словом Наталья Ильина припечатала наших национал-патриотов. Крепко, но не совсем точно. "Молодая гвардия", "Наш современник" – какая уж там "борьба за право" хоть бы и такое. Там – прямая и святая обязанность советского патриота не быть больно умным да шибко грамотным. Там все просто. А настоящая-то борьба за это право – она вот где. Не только в Союзе Писателей. Плохих писателей и художников всегда больше уже потому, что почти все хорошие когда-то были плохими – пока не научились. Плохо писать легче, и всегда было легче, но не всегда было столько науки, развившейся у нас одновременно с социализмом и всеми навыками преобразования природы. И смычка науки как не знать с искусством не уметь, похоже, начинает-таки определять погоду в искусстве – и не только на территории бывшего Союза Советских Социалистических Республик.

Вот вам и постмодерн: искусство, сию секунду считавшееся сплошной дракой, кучей взаимонепримиримых, в принципе изолированных явлений, а потому по сути и непостижимых в принципе, доступных изучению, но не пониманию, мгновенно объявляется чем-то обратным – просто набором безразличностей, оказывается, можно так, можно так. "Можно собирать марки с зубчиками, можно без зубчиков" (все тот же Ильф). Лишь бы обойти теперь с другой стороны, обмануть вопрос: так да или нет, все-таки? Хороша эта вот вещь или не очень? Получилось у автора или у автора еще все впереди? Вопросы, которыми только и живет испокон веку искусство, но которые "наука" не любит в такой вот простенькой постановке: потому не любит, что вкус, понимание для зрителя, читателя – то же, что умение для автора. Его всю жизнь наживают. А если жизнь отдана "науке"? Потому что вкус интуитивен, синкретичен – и при чем тут тогда она со своим анализом, системностью и всей аппаратурой? Потому-то и не любит: вкус непосредствен, а "наука" уже привыкла именно посредничать, паразитировать и распоряжаться по-рэкетируски, уже влезла, повязана в системе если не административного, так коммерческого производства над искусством. Системе антипрофессиональной солидарности. И вся мощь "науки" служит цели: как вывернуться при любых обстоятельствах, как не отлипнуть от кормушки, как опять оседлать искусство. И уж будьте уверены. Набивали-набивали шишек и друг об дружку и об эту "науку" пока начали догады-

ваться, наконец, что острая фокусировка исключительно на проблемах собственного творчества – чисто рабочий инструмент, и соваться к работе соседа, размахивая острым инструментом, как говорят, неудобно. Только стали изживать в нашем деле идеологию ограниченности и остервенелости, подсунутую "наукой" – пожалуйста, "наука" опять тут как тут с идеологией наплевательства. И с очередным волшебным словом "постмодернизм" которым она мигом вывернула, как велосипедную "восьмерку" профанировала весь смысл борьбы искусства за терпимость в искусстве, оборотив идею терпимости идеей дома терпимости.

Все наши шишки, ссадины зря – "наука" норовит прибрать нашего брата к рукам бодрей прежнего. И никогда, главное, не создавалось условий такого вот наибольшего благоприятствования для плохого автора, для искусства не уметь. И не в одном отдельно взятом, скажем, искусстве соцреализма – на сей раз на самой широкой общетеоретической основе постмодернизма. То принято было декларировать всячески свою манеру. Привычка, возможно, не из лучших, но для такого манифестирования требовалось уметь заставить работать эту манеру хотя бы топорно, добиваться результата. Теперь достаточно бывает обозначить манеру, как бы упомянуть, сослаться. Показать эрудированность. И порядок – наука, критика признает за своего. Какой там "результат", какое там "добиваться", какие там "сумел/не сумел", "получилось/не получилось"... Какое там "хорошо/плохо"... И разговору такого не может быть. Он просто неприличен. И зачем, действительно, умение, когда прожить можно и самым приблизительным подражательством. Чистый, прости Господи, обезьянник.

Вот когда наука как не знать, но руководствовать искусство отблагодарила искусство не уметь, но действовать по науке. Вот когда они понастоящему склеились в систему: халтура и шарлатанство. В русском искусстве и литературе сейчас во всяком случае та его часть, что вырвалась на свободу со всеми навыками клеточного содержания, особенно любит слово "постмодерн" и "постмодерном" называет вот это. Впору подумать: неужто Союзы Писателей и Художников, Литературный институт, Институт Мировой Литературы и т.д. и т.п. – все это были цветочки? Вот такие вот ягодки.

"Модернистским" принято было называть искусство, работавшее сильно, но за счет специфичности. Когда издержки специфичности стали накапливаться (и не только в искусстве: манера учила догме, служила ей моделью), искусство, первым и натерпевшееся от догматических научных идеологов, принялось изживать специфичность в рабочем порядке. Но "наука" не дремала, и ахнуть никто не успел, как пропала, подевалась куда-то работа, которой служила специфичность модернизма, а специфичность-то как раз и осталась. Если перестало быть актуальным умение, уметь уже не надо, можно ткнуть пальцем – значит, отменилось само искусство? Что и есть искусство, как не умение?

Это не постмодерн, это постискусство. И все издержки "модерна" бьют в нос и в глаза лезут как никогда раньше. Манера перестала быть рабочим методом, и от манеры осталось манерничанье. Манерничанье самое дурное, настырное, но расхлябанное. Это-то и считается шик-постмодерн. Коллекция всех издержек сразу, по всему научному каталогу. И не то чтобы долой догму – скорей от догмы берется самая омертвелая и затхлая шелуха. Это могут быть останки любой догмы, и таких трупиков может быть взято сколько угодно и выгодно. Догматической одержимости такая новая специфичность не учит, а если учит чему, так безразличию и беспринципности.

Так что в этой обстановке назвать Игоря Макаревича постмодернистом у меня лично язык не повернется.

"Но мы-то знаем, доктор, что никакого пульса нет", – говорит санитар. За какое. чье бы запястье ни брался постмодернист, он-то знает. А Макаревич явно не знает, все хочет узнать что-то – ну, какой же Макаревич постмодернист после этого? Вот если бы постмодерн значил действительно то, что должен был бы значить: реальный опыт искусства "модернизма" "авангардизма" и конструктивные из него выводы – тогда, думаю, Макаревич и правда мог бы называться одним из самых интересных постмодернистов. Органических – кто этот свой постмодернизм нажил честно. Если не сказать – выстрадал. Иной изначальный подход: он не перебирает возможности. Он каждый раз более чем серьезно нащупывает, разрабатывает, создает практически новый для себя стиль, язык, иногда даже жанр, не чтобы сменить его: чтобы на нем остановиться. Но... У нас, во всяком случае, именно такое ощущение от его работ, и очень определенное. Не сказать, что все эти его обличия, все, так скажем, эти художники Макаревичи достаточно близки нам и понятны, но что совершенно непонятно – это куда же все-таки запропастились, провалились иные из них, почему, зачем Макаревичу понадобилось все-таки бросать, рвать кое с кем из этих Макаревичей. Это досадно. Так или иначе, если называть это постмодернизмом, то это постмодернизм не как фарс, а как серьезная драма. Хорошо еще, что художнику все на пользу. Ну, наверно, почти все. Во всяком случае, все это многоголосье и разноголосица, работа с ней, опыт разнообразия слоев и наслоений очень, кажется, пригодились автору именно в работе с "Чайкой" с "мифом "Чайки" И очень понятно, почему и как: это же все-таки "миф" не совсем в том, что называется, смысле. Это кухня мифа со всем мусором и копотью ее технологии, со всеми именно что слоями и наслоениями. Миф не предание, а миф – быт, если угодно. Именно слои и наслоения и исследуются, и работают в этих листах Макаревича во всю силу. Слои и наслоения в удивительном единстве прямого и переносного значений. И черт-то что и очень красиво: искусство.

Наслоения оседают, накапливаются, образуют толщу. Трескаются, шелушатся. Пошли пузырями. Сейчас посыпятся. Посыпались... Да им и помогают: оббивают, уродуют всячески. Соскребают и всегда процарапывают



– иногда до дырки. Зрительно это очень напоминает жесь для вывесок, объявлений, плакатов – такого много видел, очень много, хотя указать один какой-то точный образец не возьмешься. А раньше такого было еще больше – на каждом шагу. Удивительная наша реклама незаметных защитных колеров – нет, так обретавшая защитность с течением времени – вот точно, как у Макаревича... Реклама – чего? Да мало ли. Вообще. Всей нашей жизни. Старый почтовый ящик, облупившись, впадает в такое же состояние. Такого полно было (да и осталось) на дверях и подъездах. А что там было написано... Да, что же там было написано? Выключайте... А может, включайте? боритесь?.. Сейчас, во всяком случае, прочесть это было бы мудро. если бы кому вдруг взбрело в голову, да и раньше-то голова тут была не при чем. А не встречал ли где и такого: "А.П.Чехов – классик"? "А.П.Чехов – писатель гуманист"? А что – запросто...

В первый момент может так и показаться – настолько тут все как надо, до такой степени нормально такие жестяные фразы ложатся на эти жестяные листы. Потом соображаешь: да нет, такого все-таки не попадалось вроде, чтобы уж так вот, прямо... Это уже супержестянка. Это уже работа Макаревича. Работа не то что точная, а можно сказать более чем точная. По заветам соцреализма. Как там было-то у них... А, вот: чтобы показывать действительность в развитии. В революционной перспективе. Теперь уже – в бывшей. стало быть. перспективе. До такой действительности дойти не успела, а успела бы дошла бы, кажется, именно до такого. "В пьесе "Чайка" большая сила" "Пьесу "Чайка" любит народ" А это уже хочется закавычить. Это уже, кажется, ретроспективная антиутопия. Тут слышится интонация, требующая усов и трубки. Это уже, похоже, вещает сам автор всей стихии таких жестяных безличностей. Лично чревоушает.

Мы не художники и мало понимаем в самой технике литографии, но, кажется, способ "пассажей", нескольких проходов, припечаток на один лист как нельзя лучше передает такую вот работу времени, наслоение и особенно снятие напластований на жестянке, картонке, прямо на стенке, когда все вылезает – ну, не на свет Божий, так хоть на свет от приоткрытой двери. Эстетику облупленности. Странно, что эти листы не гремят и нет в них дырочек по краям – для гвоздиков. Надпись, собственно, даже не самое главное. Жестянка ведь тоже картинка – информация, агитация прежде всего наглядная. И действует как таковая: заражает искусством. А что: исцарапать лихой штриховкой крест-накрест просто так привисевшуюся, крашеную по трафарету железку – это что за движение? Испортить? Уверены? А не украсить? Унизить? А может, приблизить? Уничтожить или оживить? Знак, бывает, меняется. Антиэстетизм оборачивается эстетизмом. Остается импульс и бесспорно бескорыстная, увлеченная, иногда довольно трудоемкая работа с прежним красочным слоем; у краски по трафарету, кстати, своя эстетика. Да и у самого изображения такой краской. Своя – у времени, у копоты, у пыли. Вот вещь, которая уж столько лет висит тут,

давным-давно себе существует. У краски, кляксы от побелки после ремонта. Надписи мелом или чем-то, что пачкает. И своя у добросовестной зацарапки гвоздиком. Ташизму скоро пятьдесят лет. Самодельные "граффити" на бетонных стенах, начиная с бывшей берлинской, профессионалы сумели вполне интегрировать в общую среду, городской и дорожный пейзаж Запада тоже не вчера... Все так. Но Макаревич же не малолетний хулиган в подъезде. И он, конечно уж, ни в коем случае не пыгается буквально имитировать никакие жестянки и трафаретки. Это всего только уподобление, хоть, на наш взгляд, и напрашивающееся. И продолжая его, скажем, что Макаревич не только не хулиган – он и не советская власть. Не художественно-графический комбинат, не артель инвалидов. Не копать и не пыль. Не плесень ни в коем случае. Он не клякса, он не гвоздик – он художник. Т.е. из всех упомянутых выше лиц и факторов он больше всего похож на время. Некоторые преимущественные возможности есть у времени, наверно, могут быть некоторые у художника. Общее же между этими двумя – что остальные враждуют, отрицают, не желают знать и видеть друг дружку – и так работают. А эти мирят, согласуют между собою всех – от артели до кляксы, от копоты до хулигана. Время по-своему, а художник – по-своему. Но работают именно так. Им все годится. Во всяком случае, помимо всего перечисленного, многое, чего и не перечислишь. Все идет в работу. Иногда что-то совсем неожиданное. (Миф – жанр эпический, всеобщий. Кто так или иначе не участвует, не создает, не имеет отношения к мифу? Чуть утрируя знакомые с детства тенденции, получаем миф о пьесе "Чайка", которая норовит стать в центре мира: естественно, что в таком мире не должно остаться просто ничего независимого от "Чайки" По крайней мере в принципе. И есть резон все испробовать на такую зависимость, связь, Т.е. все годится в серию...)

В иных листах – не "жестяных" другого ряда – нечто вроде попытки понять слово "миф" (которого мы, впрочем, от Макаревича не слышали) впрямую – проиллюстрировать его. Резоны, вообще говоря, налицо: мало того, что мы разыгрываем, продолжаем до абсурда тенденцию поставить пьесу "Чайка" в центр мироздания, в самой пьесе не только "большая сила" – в ней, как известно, вставная пьеса Треплева с сюжетом о судьбе мироздания. Сюжетом-мифом. Собственно, в мире, мироздании не остается ничего, не имющего отношения к "Чайке" Если не сказать, подчиненного "Чайке" раз "Чайка" – в центре. Возможна система экскурсов, экскурсов из экскурсов и т.д., позволяющая затронуть все. Просто-таки все. Что и надо, очевидно, художнику с таким богатством и драматическим разнообразием опыта, какое есть у Макаревича. Десятку, а может, и сотне Макаревичей, что сидят в одном Макаревиче. Если что и называть "постмодерн" так, действительно, наверно, вот эту работу. Затронуть все – вопрос как затронуть. Чтoб сотня решений не сбивала, не вредила одному – отношению, интонации. Возможно все – например, соприкосновение с миром мифов

скандинавских, германских, когда уже не "оббитый", "процарапанный" а с характерной экспрессией "выданный" "картонный" силуэт раскинутых крыльев чайки явно хочет быть оперенным шлемом. Можно рассудить, что сверх исконных всех связей России со Скандинавией, уж не говоря о Германии, "Дикая утка" была достаточно известна в России до "Чайки" и вообще с Ибсена только начинается сильнейшее воздействие на русскую культуру скандинавской и "северного" стиля. Но вряд ли эта работа нуждается в особых обоснованиях. Она, по-моему, получилась очень точной: и динамичной, и монументальной, обобщенной, и архаичной, и авангардной, и насыщенной и лаконичной, и мифологичной, и очень живой. И скандинавской, германской, и всякой: такой естественной, необходимой, что никакому русскому зрителю не обязательно объяснять, что вот, мол, эта работа такая, потому что она скандинавская. Она такая, как надо, и говорит сама за себя. А вот насчет соседней в ряду мы не так уверены.

Конечно, Макаревич – мастер, рука его не подведет, он просто не умеет плохо делать то, что делает. Работа выполнена весьма качественно, с большой экспрессией. В том-то и дело. Пожалуй, с самой большой экспрессией. Выполнена, в общем, откровенно экспрессионистски. Напоминает "новых диких", а еще больше, пожалуй, что-то из виденной нами немецкой графики полутора-двух послевоенных десятилетий. Вероятно, тоже миф, но нечто самое крутое в мифе, варварское. Раздирательное. По-своему, конечно, тоже красивое – но все-таки уж очень, на наш взгляд, не встык ни с какой "Чайкой". Просто активно против, так что ни при чем останутся любые соотнесения и опосредования. Действительно, если и называть треплевскую пьесу мифом, то это миф совершенно иной по стилю, интонации, миру – по всей, короче, природе. Декадентский миф, а не варварский. Мифология же казенно-советская и просто рутинная – культуры как рутины – ничего общего у нас не имеет ни с какой первобытной романтикой. И близко – в отличие от соседей-немцев. Как и Чехов с экспрессионистскими эссеями. На наш взгляд, это экскурс все-таки не туда.

Возможно, художник даже сознательно хотел связать дополнительно Чехова с Ибсеном через связь между самими иллюстрациями – русских к Чехову и норвежцев к Ибсену в этой же серии изданий. И если хотел сознательно, то вышло все-таки рассудочно. Действительно, в иллюстрациях норвежских художников, бывает, чувствуются сильные экспрессионистские веяния. И норвежцы, похоже, не прочь напомнить, что они рыбаки, а то и викинги. И что природа у них суровая, самая суровая в Западной Европе. И что за Ибсеном идет Гамсун. Но, во-первых, у них это хорошо получается, и при всей суровости, это и есть та самая нормальная художественная жизнь. Тот мотор, который работает, уж никак не "постмодерн" не упоминание, а существование. Да хоть и то вспомнить, что у Ибсена есть и "Пер Гюнт" а "Снегурочку" написал никак не Чехов. А, главное, норвежцы умеют любить свою мифологию. У мифа две стороны: поэзия и идеология. Гамсун Гамсу-

ном, но когда взбесилась идеология и разразилась вторая мировая война, в Европе, как мы знаем, случилось три чуда: английское, когда Англия осталась одна под бомбами и выстояла. Датское, когда в одну ночь страна во главе с королем, надевшим желтую звезду, спасла всех евреев. И норвежское, когда народ не клонул на миф, в котором ему-то, казалось, и готова роль главного героя. Причем ведь триумфальный, победоносный миф. Упорное движение норвежского сопротивления, говорят, несказанно удивило главных идеологов нордического мифа. И сопротивления, насколько известно, вовсе не коммунистического по преимуществу. Внутренний, можно сказать, иммунитет. Так что тут не миф мифом вышибали. И для эпидемической мифологии Норвегия, можно думать, оказалась чем-то вроде Сталинграда для непобедимой армии. Тут миф вакцинирован и не взбесится, но если бы обезвреженная идеология автоматически приводила к поэзии!..

Конечно, все сложней. Самый мощный центр, основное производство этой вакцины больше сорока лет работает на полном ходу именно в Германии. Тут свое нажитое и свои погибшие. Тут истребляют заразу с азартом, вдохновением и всерьез – тем более сейчас, при новом повороте событий. Тут уже третье поколение прямо ставит задачей уметь сводить счеты с идеологией мифа как нигде – включая, надо полагать, и Норвегию. И насколько художникам не поддавшейся германскому мифу Норвегии поддаваться, насколько не поддаваться теперь новым мощным традициям немецкой борьбы против германского мифа – конечно же, самим норвежцам виднее. Но художника Макаревича традиции хоть апологии, хоть развенчания не очень, по всему похоже, близких ему мифов, так или иначе касаются мало. Словом, где-то здесь диапазон разнообразия доходит, видимо, до естественного предела. Хотя, конечно, главная ценность, главная удача этой работы в том и видится, что диапазон широк необыкновенно. Наверно, как никогда раньше у Макаревича. И это-то идет Макаревичу, поскольку Макаревич сам, в сущности – сплошной, обширнейший диапазон разных возможностей. В этой серии возможности одна другой интересней и богаче (а какие работы просто "не влезли" в серию по чисто техническим причинам! Какое "колдовское озеро" пастелью на белом!), но все-таки нам, повторим, ближе всех те работы, где эти возможности совмещены, наложены одна на другую, одна из-под другой проступают, как из-под воды. Прежде всего вот те самые гремучие "Жестянки" Они и очевидно демократичные, простецкие, можно сказать – залихватски простецкие. Уличные. Работы-бомжи. И они самые, на наш взгляд, богатые живописно. Не богатством богатства, а богатством опыта, не зря прошедшего времени. Как оказалось. И если говорить о времени в художнике, то ведь художник, как и любой автор, просто обязан уметь работать с временем конкретно, физически как с материалом. Делается это так: сделал – отошел – взглянул. Подумал. Что-то понял. Собственно, весь опыт-умение в том, чтобы между "взглянул" и "понял"

времени проходило как можно меньше. У одного, пока научится понимать, видеть – словом, быть себе зрителем – могут пройти годы. Уж не говоря о том, что пройти может вся жизнь. У другого – секунды. Идеал, конечно, полное совпадение, одномоментность. Но идеал и есть идеал. Вдохновенная безошибочность – чудо, но чудо все-таки не людское дело, а ангельское. Людское не автоматическое достижение результата непостижимым путем, а не менее чудесное, если вдуматься, но более надежное умение не сбиваться с дороги, удерживать направление к результату. Понимать хорошо/плохо. А способ удерживать вектор результата – вот такое овладение временем. Когда научишься спрессовывать неделю, день сомнений и оценок в секунду-другую – уже можно работать...

Леонид Ефимович Пинский, известный наш ученый-филолог, говорил, что Мандельштам лучше всех поэтов XX века умел отбирать. Отбор и есть работа за время. Отбирающий умеет работать, как время, только гораздо быстрее. Еще пример: в Китае готовят в пищу яйца, зарывая их в землю на долгий срок. Кажется, речь о чем-то отвратном, антиэстетичном. Наоборот. Оказывается, яйцо так не тухнет. Время работает, как кипяток. На вкус яйца похожи на вареные, а на вид застывают в янтарную полупрозрачную массу. Охристую, какой бывает грунтовка. И неожиданная летучесть, легкость, которую проявляют вдруг отдельные буквы слова "Чайка" на замурованных вроде листах, и глубина настоящей лунной ночи, открывающейся вдруг на разнообразно пятнистой и затертой жестянке, – все это и многое другое – фокусы и подарки из этой самой толщи, глубины слоев и напластований времени. Возможностей, проб, отказов и оценок. Времени/опыта. Попыток, порывов и прорывов.

\* \* \*

Кто, кажется, выглядел на месте в Париже, так это Ващенко. Не в том дело, разумеется, что он словно бы как-то даже выделяется среди парижан истинно галльскими чертами внешности, а в том, что его место здесь, в старой столице искусств: чувствуешь, что все искусство – его. Видишь: вот артист. В смысле – художник. Во всяком случае, характерным духом горячего производства, котла, где кипит все-все самое-самое последнее, – этим работы Ващенко прямо дышат и отличаются даже от листов Макаревича, который тоже ведь вполне в курсе дела и просто любит разнообразить технику и даже методы. Иначе сказать, в этих работах Ващенко видится симпатичная, спортивная, можно сказать, сторона постмодерна. Горячо, но главное – вкусно. Художник-то Ващенко опытный. И все-таки, ввязываться в эти гонки, связываться, хочешь – не хочешь, с проблемами приоритетности – это ведь ой-ой-ой. Это подумать надо. Конечно, Франция страна гонок и страна приоритетов. Ежегодно на дорогах гибнет, говорят, до 15 тысяч. Конечно, плохо, конечно, много. Но в другой стране при такой езде, какую видишь, гибло бы, наверно, не меньше 50. То есть гонять-то тут умеют. О

приоритетах в искусстве и говорить нечего. Все равно что хвалить Париж за красоту...

Но не потому ли так у них все удачно, что эти вещи не смешивают? За приоритетами не гонялись, их умели достигать как-то иначе. И умеют. Спорт – это прекрасно. Выигрывают все. Важен не результат, а участие. Когда спорт – спорт "для здоровья", когда искусство – искусство "для себя" А когда просто искусство, просто спорт. в обычном смысле? Что такое спорт – сама жесткость. Одна дорожка и один пьедестал. Второй – уже для второго места. и в этом сам смысл существования спорта. Его природа. И в искусстве должна быть своя не жесткость, но ясность, однако тут иные правила с самого начала. Тут шанс всегда сохраняется, а места никто не считает и не нумерует. Т.е. нумеруют – но это уже другое. Вопреки всякой природе. Корысть либо просто глупость – устраивают же и "конкурсы красоты"... И кто с азартом, под музыку ввязется, врежется в эту гурьбу "постмодернистов" такую нарядную, если глядеть со стороны, чтобы пробыться вперед – тот проиграл еще до начала. Проиграл, поскольку спутал разные виды деятельности и смешал их правила – в ущерб себе. И теперь по простодушию дал другим огромную фору: старт раздельный, но время никто не учитывал. Просто будет финиш – и все. Не окончительно проиграл: на то искусство, шанс в принципе сохраняется, но проиграл столько очков сразу, что шанс едва ли не теоретический. Азарт тут может подвести очень сильно, даже коварно: ведь чем ближе видится затылок переднего, тем очевиднее, за кем тянешься, тем бесспорней, что идешь все-таки вторым. И так вот лбом об затылок, выложившись как угодно, еще тут никто никого не обогнал. Менять надо, видимо, не дорожку, а вид спорта. Или вид деятельности. Или аналогию, наконец: может быть, если искусство и похоже на состязание, то на ориентирование на местности или "охоту на лис" – найти свою дорожку.

Вот так ведь мы все и тянулись вначале. Во всяком случае, с таким ощущением – не отстать! Знакомым и узнаваемым. И, похоже, подмешанным-таки в сам язык, выбранный Вашенко. Быть на передовых рубежах – что ж. идет. Вашенко идет на это. Д'Артаньян бы тоже пошел. Особенно в исполнении Боярского. Поэтому в первый момент, при первом взгляде на эти работы ощущаешь некоторый напряг и даже с привкусом удрученности – ну, как когда героя для начала ссаживают с коня или оставляют без снаряжения, при одном задоре и азарте. Эта демонстрация фактур – фотографической, типографской, рукописной – и приемов их подачи, сочетания и как бы взаимоуничтожения, аннулирования – подачи изначально еще менее эстетической, чем у Макаревича, скажем, а с особой залихватской индифферентностью – все это отдавало несколько парадом достижений мирового уровня, впрочем, блестяще освоенных художником, – это сразу сомнений не вызывало. И заставляло видеть резон существования самих этих работ скорей в задании, истории и контексте всех внешних обстоятельств. Все

нормально, дескать, так и бывает, когда мастеру, хорошо владеющему техникой, поручают иллюстрировать нечто. Тут, правда, не совсем иллюстрации, но почему бы, с другой стороны, не быть и тут такому подходу? Дело житейское. Сами же по себе листы более чем качественные – чего еще надо? И так смотрелись эти работы – не знаем – наверно, первых минуты три. Пока сквозь такие смутные ощущения не стали прорезываться другие, поострее. И стало доходить, что мы просто-напросто попались автору – элементарным, как бы предусмотренным способом. Не то чтобы лично автором предусмотренным, но входящим в программу такой вот пестроватой, на первый взгляд, манеры. И в то же время якобы безразличной – именно из-за пестроватости, пятнистости, разнохарактерности, в которой уже, кажется, все возможно и, стало быть, ничто не неожиданно. Интеграция всего – это и есть, собственно, формула постмодерна. Но никакая формула не описывает на самом деле искусство. И, значит, когда "постмодерн" все-таки искусство, формула все равно ничего не дает. Искусство как та самая истина: всегда конкретно. Вот и здесь из-под разнообразия приемов обработки фотографии как материала, – и тоже возмутительной, вообще говоря, "обработки" – замарываний, надписываний и разгильдяйских фломастерных каракуль – вдруг стали выглядывать конкретные случаи. То черты, которых не видел в "неиспорченном" портрете, то вдруг проявляли характер сами буквы и почеркушки: их удавалось поймать, когда они явно принимались ехидничать насчет изображения на фотографии, а то и воодушевлялись, воспаряя над толщей заключенного в фотографии пространства. И само это пространство наполнялось серым карандашным воздухом, заявляло о себе со всей внушительностью, твердо выстраивалось по направляющим диагоналям в глубокую коробку, вроде сценической. Да это и есть театр – еще бы не театр: "Вишневый сад" как-никак. Не то что там семейный, домашний – настольный театр, альбомный. От остатков альбома. И опять же, это и время. Конечно. То же самое, что для "Чайки" минус десятилетие без малого, на которое "Чайка" опередила "Вишневый сад"

Разница, понятно, для нас абстрактная. Куда существенней разница качественная: это не то время, что проходило по ту сторону квартирной двери, в подъезде, где висит жестянка Макаревича. Это время протекало по эту сторону, в самом жилище. То – всеобщее, более объективированное. А это – персонифицированное, буквально со своим почерком, индивидуальной динамикой кистевого сустава – хоть таких индивидуальностей по этим фотографиям тоже могло гулять, конечно, не одна и не две. Не исключено даже, что один и тот же жилец оставлял художественные следы как внутри жилья, так и снаружи. А, может, просто альбом, простите, с помойки, главная разница – что по дощечке корябать-пачкать можно до бесконечности, а фотографии и одного разочка хватит? Все это, конечно, домыслы, литературщина. Налицо фотография. Налицо то, что на ней оставлено, какой след. И в результате – налицо то, что от нее осталось... Тут, в конце концов, глав-

ное, что фотография – изобразительный документ, подлинник, документальная основа

Конечно, она – изображение, образ, и как таковой не может быть для нас всегда безразличной, тем более, если это фотография Комиссаржевской, выразительная, в общем, сама по себе. Чего не скажешь про фото бородатого мужчины в форменной шинели и фуражке. Его, кажется, даже не удалось идентифицировать – он просто персонаж, тип, фактура эпохи, хоть и связан с Художественным театром, если судить по дарственной надписи на фото (выполненной до Ващенко). Третья – семейство родителей Чехова. Четвертая – неизвестное семейство. Компания, группа лиц... Ее, кстати, особенно удобно охватывает сценическая "коробочка" по ней особенно бесцеремонно погуляли разноцветные фломастеры, она вообще почему-то самая активная из фотографий. Но в общем все это – фотографии того времени. Прежде всего. И еще важнее их активности по отношению к нам – активности, выразительности образа – их независимость от нас. Независимость документа. Предмета, факта. Они – сами по себе. Потому и важнее, что в конечном счете эта-то самостоятельность, подлинность, "настоящность" и способна бывает высечь иной раз искорку такой выразительности, какую иным способом навряд ли добудешь – тоже настоящей, подлинной, неподдельной в самом простом смысле. Очень простом: почему вот мы иной раз до задышки можем хохотать над смешной случайностью в жизни и только улыбаемся – хоть и благодарны – каскаду, казалось бы, куда более смешных случайностей на экране? Потому что там они не такие подлинно случайные. А все дело в том, чтоб они такими были. Или по крайней мере, чтобы мы это знали, в это поверили. Что все на самом деле само собой так получилось. А когда нарочно – тогда не так смешно: это первое правило...

Не в смехе дело, конечно. Смех – частность. Пусть великая частность, но все-таки частный случай, а дело в том или ином результате, воздействии, которое обеспечивается непреднамеренностью. Точнее, преднамеренным созданием обстановки непреднамеренности. Вот, наверно, в чем дело. Фломастерные загогулины могут очень здорово, точно прийтись на какие-то точки фотографии просто по сюжету – но главное даже не в этом. Вернее, такой эффект получится, когда загогулина умеет поставить себя так же, как фотография – таким же фактом-документом. Памятником... Когда она так же сама по себе. И смотрит на нас, и не смотрит. И так же на фотографию, на которой расположилась... При такой самостоятельности, равноправии между фломастером и фото между частями изображения завязываются свои отношения, складываются ситуации – театр, да и только. Но все, как в жизни, – это же само собой так получилось, что персонажи держат в руках серпантин, что серпантин сам собой выявил систему каких-то связей между ними. И как всегда, театр втягивает, заставляет участвовать и нас. Кто-то там мазнул фломастером, почти и не глядя, через сотню лет по старому



фото – а мы с вами, глядите, подметили столько всего интересного. Сами, сами подметили – что особенно ценно...

Возможно, мы рассуждаем общо, описывая уже известные приемы и пытаясь защищать спонтанность, на которую давным-давно никто нападать и не думает. Если так, виноваты только мы, а не художник Ващенко. Да, можно назвать только в московском, знакомом кругу достаточно художников – и достаточно интересных – на которых вполне можно примерить что-то из наших описаний. Самый известный, пожалуй, Гороховский – он замечательно работает со старыми фото, хотя и с похожим отношением, но иначе, рациональнее. Копыстьянский, как, наверное, никто умеет "портить" изображение (собственной работы) так, что изображенное взбадривается, прямо-таки бросаясь в глаза зрителю. Беленок еще в 60-е очень эффектно, экспрессивно накладывал мазки на изображение. Мазки-формы, мазки-массы: выходило драматическое, иногда остросюжетное внесение динамики в статику, в шутку прозванное кем-то "паническим реализмом"

Не очень ровный, стихийный, но даровитый Виктор Николаев лет десять или больше назад с головой ушел в работу с открытками, покупая их, сколько хватало денег. Кажется, когда окончательно не хватило – тут пришел конец и работе. Состояла же она именно в разнообразном записывании и замазывании изображенных мавзолеев, Спасских башен и чего угодно. Иногда удивительно интересно и метко. Только несколько примеров. А можно вспомнить хотя бы коллажную графику "Знание – сила" конца 60-х. Не говоря уж, что нельзя не вспомнить Раушенберга. Но все это Ващенко помнит, знает, на все это он сам первый и ссылается. И еще на много чего. Существо же дела, собственный секрет, как всегда – ни в чем и во всем: в интонации. Парад средств и возможностей вовсе не для демонстрации эрудиции, грамотности, умения как такового.

А для чего – во-первых, для того, чтобы все так и подумали. Попались бы Ващенко, как мы попались. Поверили бы в некую выставку мировых достижений, некоторую неоакадемичность. Которую ведь стремительно нарабатывает всякая обязательная эксцентрика – она быстрее расходуетя и приедается. А приевшись, может обретать безразличие как бы даже солидное. Что и надо Ващенко. Он же – артист, напоминаем. Скорей Макс Линдер, чем Чаплин. Ценит своего рода изящество и невозмутимость. Которая и обеспечивает, как известно, вот тот самый эффект неожиданности, непреднамеренности. Когда начинает доходить, что весь этот разнообразный постмодерн, уже почти что непролазно серьезный, он тут как бы и не всерьез, а для того, чтобы в этой перенасыщенной, переобогатенной возможностями, методами и приемами среде возможности могли бы реализоваться вот так вот – как бы сами собой. Вот, на наш взгляд, в чем нерв артистизма Ващенко: он артист, но не так актер, как режиссер, постановщик своего театра. Конечно, чеховского по настроению, по всей природе. Тут и знаменитые сумерки, щедрой ретушью затопливающие изображение. Или слож-

ный, двусмысленный даже характер отношений между фото и карандашом, парадигмой и импровизациями, пульсация мгновенных переполосовок от полнейшей взаимообособленности до самого острого конфликта – с нечаянным как бы внезапным выпадением в какие-то моменты согласия – это разве не похоже на Чехова? На вечные, нервные его неладья лозунга объективности и субъективности натуры? На сочетание моцартовской одаренности с восьмидесятнической заданностью? Не все, пожалуй, работы Ващенко одинаково радуют глаз. Но у всех резон. А Чехов – не такой же? "Вишневый сад" ведь назван водевилем в известном письме Чехова в каком-то даже постмодернистском смысле. Замысловатом, не очень легком. Но есть же в нем что-то от гениальной легкости Чехонте, раннего Чехова журнала "Осколки"! А как назвать бумажные осколки? Ключки, фрагмент. Почеркушки – вот тот ералаш, который и видим на этих листах.

И, разумеется, та самая тонкость, чувство меры, без которой такой всеохватный постмодерн просто бы обвалился. Не говоря уж об очевидном характере самого материала, фотографического, автографического.

Да, едва ли не самое художественное в этих листах – рукописная строка. Художественное в узком, собственном смысле. Тон здесь задает факсимиле страницы чеховской записной книжки. Чеховым же перечеркнутой. Это да, графика. И постмодерн, и концепт, и что угодно. Это факт убедительный – и явно вдохновивший художника прежде всего. Фломастер – по сути, одна из версий, хотя и яркая. Цветовой разряд, разом высвечивающий всю глубину временной и всякой иной дистанции. А едва ли не главное действующее лицо всей серии – рукописная строка и вообще черта, проводимая от руки. На наш взгляд, художник даже старался выдержать характер навыка в ту именно меру профессиональности, какую можно усмотреть в той чеховской почеркушке. И принялся сам создавать первокласснейшие чеховские автографы. "Простое переписывание ровным счетом ничего не даст" – замечание Зошенко насчет разницы: как учиться у классиков в литературе и в живописи. Замечательное замечание. И действительно, художник может сделать копию, а писатель и того не может... Казалось бы. Но не знал Зошенко Ващенко. Очень даже даст – ответил Ващенко Зошенко. И действительно... Правда, если "просто переписывает" опять же художник.

Не беремся сказать, насколько просто переписывал Ващенко Чехова во всех лучаях, но по крайней мере один лист весь покрыт, обработан рукописными чеховскими строками – только писала рука Ващенко. Лист из самых лучших. Строка, черта, надпись, помета наиболее естественно партнерствуют с фотографией, а то и "переигрывают" ее в этом театре. А то и обходятся без партнера – как и фото, понятно. А иной раз, вырываясь на лист, творят, кажется, небывалое. Таков тот увеличенный квазиавтограф, таковы "помарки", кляксы с хвостиками строк. Это удивительно точные, интересные графические решения. И динамичные, заразительные, но что еще удивляет: речь ведь, кажется, шла о гонках и приоритетах. А при всем

задоре эта сторона дела как-то вдруг отпадает. Этим бы листам навести некоторого марафету, подкрепиться вариантами, пойти на патент. А об этом-то и забыли. Это значит – всё. Дышать в затылок некому. Что ж, честь и хвала автору, который, втянувшись в суету, суету прошел насквозь, преодолел и обратил на пользу. Гнал-гнал, выложился – и никого не догнал, не достал. Кроме самого себя. Здесь победа только такой и бывает.

\* \* \*

Когда мы узнали, что Олег Васильев берет для работы "Дом с мезонином" от души, что называется, отлегло. Опасения были в связи с плановым характером всего мероприятия и долгой, не очень простой историей отношений Васильева с иллюстрацией. Книжной иллюстрацией он занимался, собственно говоря, всю жизнь – и большую часть ее вдвоем с Булатовым – достаточно успешно, но не всегда с удовольствием. Насколько мы знаем. При том, что Олег Васильев масляных работ и рисунков, сделанных в свободное от иллюстраций время, – один из самых близких нам художников... И художник, мы глубоко убеждены, из наиболее значительных. Получалось так: что для себя, то не для иллюстрации... Но на самом деле так не было. Первыми своими учителями Васильев и Булатов считали как Фалька, так и Фаворского. И именно конструктивные принципы книжной иллюстрации Фаворского и Булатов, и Васильев с успехом разработали в своей станковой живописи. Иллюстрации, в которой собственно иллюстративность отнюдь не на первом месте. И гравюрой Васильев с увлечением занимался еще в 50-е. И к чему-то самому для себя важному в иллюстрации такого толка, работая именно для себя, Васильев обращался постоянно. Вся конструктивность у него прежде всего служит, можно сказать, защите впечатления. Васильев – органический лирик. Мастер этюда, но многие его карандашные рисунки с натуры никак не отнесешь к этюдным зарисовкам – они как картина. В них столько же вложено, и при всей живости там нет эфемерности, они какие-то уже осуществленные. Да они выстроены, как большая картина, и разработаны. Такой рисунок стоит картины во всех отношениях. Не раз, однако, бывало, что из рисунка как этюда вырастала еще и картина или рисунки складывались в картину, а то и не одну. Мотивы образовывали системы, которые варьировались и развивались. Так же естественно, как из образов, впечатлений от пережитого складывается, растет весь строй и опыт человеческого сознания. Понимаем, что это звучит общо, но что же делать: художник особенно похож на человека. Особенно художник Васильев...

Речь о том, что сами принципы, способы, позволявшие Васильеву развивать и копить эти впечатления-образы природы и не только природы, защищая и сохраняя их непосредственность, подчеркивая эмоциональность, – эти его авторские "секреты" во многом почерпнуты как раз из иллюстрации. Иллюстрации в расширенном понимании. Шел и встречный процесс –

масло училось у карандаша, карандаш – у масла. Карандаш, потом смешанная техника – коллаж (чаще квази-коллаж: тот самый реди-мейд авторского изготовления), аппликация, иногда текст. В дело шло и нажитое в рутинной заказной работе. Но главным образом это был опыт станковой картины: открытые, парадоксальные совмещения, взаимодействия пространств и изображений, найденные, апробированные на большом поле холста, уверенно переходили в рисунок.

Не смешно толковать о какой-то парадоксальности, обретении уверенности и т.п. в эпоху постмодернистской трансскушенности?

Не смешно. "Можно собирать марки с зубчиками, можно без зубчиков. Можно отмачивать их в кипятке. А можно и не в кипятке, просто в холодной воде. Все можно". Все можно, если без толку. Ильф-то знал, что отмачивают марки не в кипятке, а над паром...

Во-первых, полагаем, что как мы дошли до жизни такой, как доходили – ценней, интересней самой этой такой постмодернистской жизни. Васильев же как раз из той гвардии, которая не то что прошла этот путь – она его пробивала.

Во-вторых, он вообще из тех, для кого по-настоящему реален только свой опыт, собственный. А не пережитое не имеет значения. Олег Васильев, кажется, ничем не желает видеть изображение. А только изображаемое. Не уверены даже, что это ему всегда только на пользу. Бывало, что, работая над картиной годами (буквально годами), наткнувшись на затруднение, он снова и снова атаковал его в лоб, всячески, но избегал "идти на прием" – самый, казалось бы, напрашивающийся, очевидный прием. Действительно, этот самый тяжелый узел картины и давал обычно самое ценное, новое и неожиданное решение. Но, во-первых, ценой непомерных все же трудов и времени, а, во-вторых, все-таки, кажется, не всегда...

Надо видеть кое-что хотя бы из этих карандашных пейзажей, чтобы понять, как может работать рука у Васильева. Но когда дело сделано, ощущение, переживание – вот оно, и начинается работа с ним как некоторым объективным фактом – тут артистический автоматизм уходит на второй план. Тут опосредованность как раз надежней защищает и сохраняет самый подлинный, непосредственный импульс. Можно сказать, он исходит из пластики, но никогда не уходит в пластику, как не уходит и в прием, решая работу в целом.

В каком-то смысле Васильев здесь не может ошибиться – просто он не идет на риск подобной ошибки, не испытывает и таких соблазнов. Он не проходит по гамме возможностей, примеривая одну за другой. В этом плане спонтанность не для него. Васильеву не приходится укрощать, приводить в чувство "постмодерн", что так успешно получилось у других, – Васильев и "постмодерн" просто не могут соприкоснуться: Васильев с самого начала копает как раз с другого конца. Ну, а если без кавычек, то мы, например, можем назвать всего двух постмодернистов после Мандельштама: Яна

Сатуновского в поэзии и Олега Васильева в живописи. У обоих в творчестве по-настоящему освоено и работает разнообразие возможностей, до них непредставимое, безо всякого налета безразличия, "эксперимента"... А у Васильева – еще и с постоянным лирическим напряжением.

Вздумай Васильев подать реплику на знаменитое "Я не ищу, я нахожу", он бы мог, наверное, сказать: не нахожу, а мастерю сам, потом подбираю... "...Олег Васильев именно тот художник, который, во-первых, связывает обе эти традиции между собой (традицию русского авангарда начала века и традицию русской реалистической живописи. – А.Ж., В.Н.), и, во-вторых, связывает их обе с современным искусством" – пишет об Олеге Васильеве ближайший его сосед в искусстве Эрик Булатов, чувствующий, понимающий Олега Васильева буквально как самого себя. Их путь – просто один. по существу, путь, а разница, в основном, та, что Булатов нажитые ими сообща рабочие системы изображения заделывает глубоко внутрь картины, а Олег Васильев, наоборот, стремится показать, демонстрирует их работу.

Что за системы, что за способы? Качество, которого и Васильев, и Булатов добиваются от картины или рисунка, они называют пространственностью. Это слово – слово Фаворского, и его значение только отчасти совпадает с общеупотребительным. "Пространство, которое не есть расстояние" – так вот классически емко формулирует свое понимание такого искомого пространства Эрик Булатов. Для себя, как для зрителей, мы, может быть, дополнили бы: не есть только расстояние. А применительно к Олегу Васильеву попробовали бы сказать так: пространство, которое если и есть расстояние, то по преимуществу расстояние во времени. И об этой важнейшей стороне творчества Олега Васильева и Булатов, и сам Васильев пишут очень существенные вещи:

"<...>уникальные свойства картины Олега Васильева определяют уникальность его положения в современном русском и, я думаю, не только в русском искусстве. Дело в том, что в русском искусстве существуют две традиции: традиция русского авангарда начала века и традиция русской реалистической живописи XIX века. Эти две традиции по существу до сих пор не смешались и существуют одновременно, отрицая друг друга (что, кстати, ловко используют в своих целях художники типа Ильи Глазунова).

Между тем, обе традиции важны для нас. О русском авангарде написано так много, что значение его не только для русского, но и для мирового искусства сейчас, я думаю, понятно всем.

Что касается русского искусства XIX века, особенно второй его половины, то его значение и для искусства и особенно для национального сознания не менее, а, может быть, и более важно. Потому что именно оно сформировало национальное, особенное отношение к искусству. Наверное, никогда искусство не было так тесно связано с жизнью общества, как в то время в России. Оно жило теми же проблемами, которыми жило общест-

во, и поэтому было чрезвычайно интересно и важно для всех, а не только для специалистов. Зритель узнавал свою жизнь, а в художнике – себя."

Конечно, как булатовское пространство не есть просто расстояние, так и васильевское время не просто промежуток физического, объективного времени, разделяющий, скажем, части изображаемого – это время сугубо человеческое, время-воспоминание, отношение к событию и предмету – то самое время, которое строит опыт человеческой души. Иначе сказать, оно есть переживание изображением. Как и булатовское пространство.

Т.е. художник опять-таки похож на всех художников, художник похож на всех людей. Если он художник. И вот эти-то характерные васильевские пространственно-временные столкновения и совмещения различных состояний изображаемого чуть больше десяти лет назад из картин, где они так основательно, подолгу зрели и накапливались, вдруг посыпались, можно сказать, на бумажные листы. Этих случаев и возможностей оказалось множество, они обнаружили гибкость и проворство, оперативность: станковая живопись в этот момент их уже сковывала. Возникли ряды, серии графических листов числом от десятка до нескольких и размером вдвое меньше представленных в этой папке. К слову, если говорить об оперативности, живой реакции на происходящее и просто, наконец, гражданственности, нельзя не сказать: то, что потом станут называть "соц-артом", Васильев делал с начала 70-х (Булатов и того раньше). Позволим себе автоцитату: "...Это мы проходили. Это нам задавали и спрашивали, случалось, строго. Вот тогда и был жив "соц-арт" – тем, строгим спросом. Живей, чем нынешним, покупательским" (газета "Авто" 1990, N 44).

И этого васильевского "соц-арта" "политики" как чаще мы тогда между собой говорили, на васильевских листах начала 80-х сразу оказалось очень много – наверное, не меньше половины. Оно понятно: сам язык столкновений, сшибок, особенно цитат (тогда это были изобразительные трафареты, техника обложек и иллюстраций советской печати) соответствовал, располагал к такой тематике. А лучше сказать, язык развязался, обрел подвижность (надо сказать, очень не ко времени развязался, в отличие от нынешних соцартистов!) и новую степень свободы. А сама тема политики в Васильеве, как и во всех нас, жила изначально, и наружу прорывалась неизбежно. Повторяем: Васильев – лирик, а мы, например, что-то не знали ни одного лирика в русской поэзии, который так или иначе бы впрямь остался "выше" социальной тематики. И что за лирик без непосредственной реакции живого на раздражитель? И это отнюдь не повинность, не уступка какому-то нажиму извне, моде и т.п. Как раз наоборот – потребность изнутри существа самой поэтической речи. Если, конечно, разумеет под поэзией не непременно стихослагательство, а живую интонацию, которая "дышит там, где хочет" Как и разумеет Васильев. Так или иначе, а наша речь, беседа попросту не живет без этого – в том числе и речь внут-

рения. А изобразительный язык и Булатова, и Васильева – это именно речь, наша, общепринятая, привычная – со всеми навыками. Они ни в коем случае не пренебрегают тем, что лезет в глаза, не избегают печатной и иной изобразительный продукции, да и не "разоблачают" ее – они как все, "в толпе" по-мандельштамовски живут с этой речью и этой речью – общей, но по-своему. Потому и по-своему, что общей: вне общей речи нет интонации, есть только мертвая эстетическая претензия. Интонация и есть место встречи собственного речевого опыта со всеобщим.

Совпадения, пересечения или перечения – но на общей всем почве. Речевого опыта, и всего, что за ним. Верность, точность интонации одна только и свидетельствует подлинность собственного существования, одна только и определяет существо и качество лирики – а Булатов с Васильевым, на мой взгляд, лирики, как никто. Не потому, что умеют пейзаж, – а потому и умеют, что не фальшивят, держат интонацию. Нет интонации вне речевого опыта. Нет речевого опыта без этой темы, п о л и т и к и, от которой, по русскому выражению, мозоли на языке. Все просто, естественно – если не сказать неизбежно. Так что, когда у Олега Васильева, прежде скорого только на натурные зарисовки (временами!), посыпалась сериями, одна за другой, такая вот графика с каскадом четких конструктивных решений, сводивших воедино интимные пейзажные образы и живые, хлесткие злободневные реплики, – многое как-то стало на свое место. Просто стало видно: вот этого-то и не хватало раньше. Это понял директор серьезного швейцарского музея, куда листы, числом чуть не под сотню, вскоре же и отправились. Хорошо, что музей хороший. Жаль, что работ не осталось. И вот спустя десять лет сложились условия для новой подобной же серии графики. Точней сказать, условия просто были предложены как технические – и получилось так, что эти условия не "позволяли" даже, а прямо-таки требовали на добрую долю повторить такой же опыт. И практически на ту же тему.

Мы начали с того, что порадовались за Васильева: ну, каковы ни были бы там задания и условия, а уж дом-то с мезонином Олег Васильев изобразить нам сумеет, дом с мезонином Олег Васильев разрабатывает, изображает всю жизнь. С мезонином и с остатком сада... Но ошиблись: в этой чеховской серии, затеянной Юханссеном, не только Дом с мезонином, но всю тему серии в целом Олег Васильев разрабатывает всю жизнь. Задание остается заданием, со своими уступками обстоятельствам и затруднениями, иной раз достаточно серьезными: как стать "на уровне" не хуже людей, как овладеть техникой, эти жесткие требования в свое время и тонизировали, формировали тех же "лианозовцев" Но это свое время было уже давно, и тогдашние "лианозовцы" были чуть не вдвое младше нынешнего Олега Васильева, которому пришлось бодро повторить сданные в юности нормы... Старше были только Потапова и Кропивницкий-дед, но им не приходилось, приступая к работе, каждый раз тратить два часа на дорогу,

транспорт – пусть и комфортабельнее московского. Буаси Сан-Леже куда уютнее Лианозова и Долгопрудного, но Васильев, как мы понимаем, впервые в жизни связался по-настоящему с печатной мастерской, и это не могло пройти без осложнений, не только житейских – точнее, такие осложнения могли оставить следы и на листах. Нам, например, правда, таких следов не видно – мы только знаем, что автор хотел бы что-то еще уточнить и улучшить. Но это как раз, наверно, нормально. Существенней зато, что мало-знакомая прежде художнику техника печати оказалась, можно сказать, близкой и родной, как способ художественного мышления: что и есть способ нескольких "пассажей" надпечаток на один лист, как не метод совмещений? Столкновений или объединений разных образов и разных пространств – то самое, чем Олег Васильев и занимался, по сути, всегда – во всяком случае, с 50-х, когда выбрал себе в учителя Фаворского. Не удивительно, что иные приемы, подчеркивающие совмещенность пространств и изображений (те же рамки) знакомы и по серии, ушедшей в Швейцарию, и по живописным работам. Но, насколько помнится, ни один образ, ни один мотив не повторяет буквально серии 80-го года. В этом смысле о реди мейд тут нет и речи. Ничего уже готового – кроме уже готового автора. Поскольку не просто ходы, приемы – сам метод работы, выявившийся к 80-му, сложился еще и до 60-го года, и странно ему было бы быть иным здесь, в этой именно серии, где техника, доросшая до мировоззрения, просто подтверждает себя и как технику, и автор естественно встречается сам с собой. Васильев 50-х совпадает с Васильевым 90-х, как отпечатки на листе соединяются в единый образ сложного времени-пространства. Иллюстрационность – да. Те возможности в иллюстрации, которые дали толчок и развитие станковой живописи Олега Васильева. Иллюстративность в смысле буквального сопровождения текста – нет, разумеется. Здесь связь не с сюжетом, а с темой чеховского произведения. Связь не устанавливаемая, а выявляемая: она была всю жизнь, ее не может не быть, поскольку и тема чеховская оказывается все той же васильевской темой.

Тема: как живем мы в России.

На наш взгляд, при всем почтении к Синявскому, трудно во всем восхищаться Абрамом Терцем. Вот это движение – взять Чехова за бороденку и ткнуть носом в чахоточные плевки – как-то не привлекает. Не стоило бы ввязываться в такую рукопашную уже потому, то кого тут кто куда ткнет и кто кого переплонет – еще вопрос. Чехов ведь не только знаменитый писатель, а и врач, земец и как бы теперь сказали – общественник. И как-никак погиб от чахотки, много не дожив до нынешнего возраста того же Синявского.

Заслуги последнего, разумеется, очевидны, и когда года через два после процесса над Синявским и Даниэлем известнейший режиссер Эфрос поставил "Три сестры" по сути целиком вот по этой фразе отбывавшего лагерный срок Терца-Синявского, спектакль оказался репрессирован, как



Синявский, и обречен на скандальный успех. Что не давало никакой возможности заметить (вслух, во всяком случае), что спектакль вышел плох. Чем энергичней театр возил-таскал за бороденку по сцене и тыкал автора носом, тем успешней автор отвечал театру тем же. Получилась чрезвычайно декларативная постановка, поспешная и половинчатая – в общем, не на уровне Эфроса. "Положительные" Тузенбах и Вершинин просто объявлялись отрицательными, а "отрицательный" Соленый всячески пытался быть если не положительным, то демоническим резонером. Что никак не желало получаться в системе театра реалистических психологических мотивировок – самое же эту прославленную систему режиссер тронуть не решался: еще помнится разгром "абстракционизма" еще шли 60-е и диссидентствовать разом по линии и "содержания" и "формы" – это было бы уже чересчур... Но и так вышло чересчур. И если бы спектакль устоял перед давлением извне и сверху (и сильнейшим давлением), он бы, думаем, как минимум сильно бы изменился по внутренним причинам. Во всяком случае, вторая его редакция, сделанная Эфросом лет десять спустя, была, на наш взгляд, куда серьезней и убедительней – когда сумела-таки разобраться сценически в действительных собственных претензиях к тексту и особенно традиционным прочтениям текста. И от огульного переименования сентенций, механической перемены знаков плюс на минус это отличалось весьма выигранно. Вершинину-то, оказывается, и правда случается говорить странные вещи...

Позвольте, но какие же сентенции у Чехова? У Чехова же, как известно, нюансы – тем он и Чехов. Какой "плюс" какой "минус"? Какие положительные с отрицательными? Так "проходят" Чехова в плохой советской школе. Чехов же не виноват: у самого Чехова "никто не знает настоящей правды"... В том-то и дело.

В том и драма Чехова как писателя. Не имей и впрямь Чехов вообще никакого отношения к советской школе и чеховскому мифу, не вписался бы он так аккуратненько в пятиконечную звезду того же Макаревича. Все куда мудреней и поди разбери, где кончается сентенция и начинается нюанс и наоборот.

Бывает, что так и надо. Но бывает... Что хотите делайте, но бывает так не всегда, и случается, что автор, Чехов, принимается запутывать дело. Эфрос не прав, но Чехов сам первый начал. Помните рассказ, где помещик притащил измученного врача к себе, потому что жена подняла панику – а жена за это время удрала с любовником? Помещик – в крик, врач – тоже.

Когда читаешь, как разбирает этот рассказ лауреат Сталинской премии критик В.Ермилов (а разбирает очень пристально, скрупулезно), невозможно отделаться от впечатления: критик всячески нахваливает писателя, Чехова, за неискренность. Она критика устраивает. И критик просто в восторге, что открывает коренные пласты, новые и новые планы такой неискренности. Какая она, оказывается, основательная, какая усовершенство-

ванная, хитро устроенная. Кириллов – злосчастный труженик. Помещик Абогин – сытый барин. У всех свои несчастья, но только сравнить, какие: у доктора умер ребенок, а помещика обманула жена. Ермилов внимательнейшим образом исследует все различия между ними, начиная с этого главного и кончая малейшими деталями. И правда оказывается, что вся потрясающая чеховская детализировка и нюансировка в этом случае служит одной цели – вызвать сочувствие Кириллову и негодование на Абогина. Собственно, лично, на глазах читателя, Абогин проштрафился в одном: будучи ошарашен абсолютно, как можно понять, неожиданной изменой жены, не сдержался и стал "вопить" тут же, при Кириллове о своем горе. Что, конечно, не может быть признано достойным, подавно, если учесть, что и о горе Кириллова Абогин знает. Но, с другой стороны, срыв и есть срыв. И уж доктору Кириллову это известно. Как и доктору Чехову. В остальном же всем Абогин виноват уже как класс. Остальные вины и есть разнообразные, по-чеховски точные детали и нюансы обстановки, положения и обхождения помещика Абогина.

Возможно, это право Чехова, кого из современников судить, кого мловать. Даже предавать детальнейшей, изысканнейшей казни. Но все дело в том, что кроме деталей есть еще и прямые речи доктора Кириллова – речи, прямо сказать, громовые, обличительные. Классово непримиримые. И есть, главное, другие речи: комментарий автора и к филиппикам Кириллова, и к воплям Абогина, и ко всему происходящему. "Мысли его (доктора Кириллова) были несправедливы и нечеловечно жестоки. Осудил он и Абогина, и его жену, и всех, живущих в розовом полумраке и пахнущих духами... И в уме его сложилось крепкое убеждение об этих людях. ...Пройдет время, пройдет и горе Кириллова, но это убеждение, несправедливое, недостойное человеческого сердца, не пройдет и останется в уме доктора до самой могилы."

Позвольте, но ведь как доказал критик, сам автор сделал буквально все, что мог, пустил в ход все свое великое мастерство именно для того, чтобы это убеждение осталось не только у Кириллова, но и у всех читателей. Убеждение несправедливое, недостойное и т.д. Как говорит тот же автор. Конечно, Чехов, не Ермилов. Ермилов мог бы сказать хоть о том, что рассказ начат с Кириллова – к нему домой приезжает Абогин, и все дальнейшее, все детали, стало быть, видятся в первую очередь глазами доктора. Ермилову это не нужно. Он в восторге, что оказывается, "нет такой мельчайшей детали в рассказе, которая бы не раскрывала человеческое достоинство Кириллова и паразитизм, пошлость Абогина" А приведенные выше благостные финальные сентенции могли, по Ермилову "отчасти объясняться и умиротворяющим влиянием толстовского учения, которые как раз в это время Чехов испытывал" Ну, влияния – песня старая, как сам Ермилов. Из 20 – 30-х годов, а там из тысяча восемьсот дай Бог память. С Ермиловым все ясно. Но все ли все-таки ясно с Чеховым?

Иногда писатели, когда не стараются быть чересчур большими критиками, бывают критиками самыми интересными. Существенные вещи писали о Чехове Эренбург и, как ни странно, Залыгин. Залыгин писал о Чехове – врачевателе умственных эпидемий. Эренбург еще до него, о том же, но с другой стороны: противопоставляя "учителей жизни" Достоевского и Толстого художнику Чехову. Что говорить. Учителя нагородили и наломали немало. Из-за злополучного положения русской литературы и искусства, отдувавшихся за всех и за все, за синод, сенат и парламент, которого не было, любой промах "властителей дум" попадал под гигантскую лупу, и ереси классиков, в нормальных условиях нормальные отходы производства, в России, увы, обретали значение едва ли не большее, чем само творчество классиков. Так что впору писать, изучать теньевую историю русской литературы как историю злополучий и заблуждений. Постоянными срывами творчества в "учительство" еще и пытались гордиться как особой русской чертой. Пытаются и посейчас. Искусство срывается в религию (не путать с религиозным искусством), оба они – в идеологию. И Чехов, действительно, первый русский классик современного в этом отношении сознания, для которого активное, последовательное отталкивание от идеологием – мало сказать тема, а программа, стержень всего творчества. Конечно, этим он не может не быть для нас близок – актуален, во всяком случае. Но все и дело в том, что программа программой, а практика практикой. Чехов прежде всего скромнен. Это всем прекрасно известно, еще бы – мы же видели, насколько активно скромнен бывает Чехов. Наступательно скромнен. Чехов действительно очень зорко подмечает и высмеивает черточки учительства и назидательности, в том числе у старших коллег-классиков, чему можно собрать ряд свидетельств и признаков. Чехов учит не учительствовать, не назидать – зачастую весьма назидательно учит, прямо внушает, подымая палец, почти как младший коллега Горький. Чехов всячески учит не быть проповедником, но художником – это, в общем, верно, хоть с оговорками. Но проповедником можно быть, можно не быть. Как решишь. А быть художником – мало решить один раз. А надо суметь. Кто-кто, а уж Чехов умеет. Несомненно. Но ведь суметь нужно каждый раз. И, кажется, иной раз предполагается, что демонстративный отказ от прямого суждения, от резонерства сам по себе, автоматически должен сработать как художественный фактор. Предполагается, впрочем, отнюдь не только автором. И отказ-то внешний, декларативный. Скорей жест отказа. К тому же суметь надо в особых специфических обстоятельствах, создаваемых для Чехова самим Чеховым. Не проповедник, но художник. Да, но Чехов отказывается (и демонстративно) быть как проповедником, так и художником – по крайней мере художником в прежнем, дочеховском понимании

Позволим себе еще одну автоцитату: Чехов демонстративно отказывался "от описательства, – да так, что именно этот резкий отказ от сильнейшего, как предполагалось, художественного средства и действовал как

сильнейшее художественное средство" (Григорович в русской литературе. В кн.: Григорович Д.В. Сочинения. Т. 1. М. 1988). Пожалуй, нагляднее всего это в драматургии – знаменитые "паузы" "подводное течение" и умолчание. Но и в прозе тоже.

Однако средство – оно и есть средство. Оно не может действовать в одинаковой мере всегда, когда употребляется. Пафос Чехова – избежать пафоса, деклараций. Не подыгрывать никому из героев – быть объективным. Средство – разнесение по ролям. Но одно дело – стычка Треплева с матерью в "Чайке" из-за пьесы Треплева: тут действительно "никто не знает настоящей правды" – ловится живая проблема, во всей своей объемности, не сводимая к однозначному выводу. И несколько иное – скажем, знаменитые слова Астрова в "Дяде Ване": "В человеке все должно быть прекрасно: и лицо, и душа, и одежда, и мысли" Это цитата из цитат, цитата из цитатника. Кто же не помнит "Человек – это звучит гордо" – М.Горький. "В человеке все должно быть прекрасно" и т.д. – А.Чехов. И цитаты работы Макаревича – эвфемизм прежде всего этой именно цитаты. Но то, чем без затей гордились красные уголки, все-таки смущало, скажем, вузовские пособия и должно было бы, наверно, смущать самого автора: казалось бы, действительно сентенциозней сентенцию не придумаешь. Чехов все-таки не буревестник революции. И вот стали обращать внимание на роль, на драматургию; оказывается, это Астров так рисуется перед Еленой, в которую влюблен. Это не пафос – это даже как бы напротив...

Простите, но так, кажется, не получается. Как-то не так рисуются персонажи Чехова. Как-то иначе строится драматургия столкновений чеховских характеров. И даже не будь этой фразы в чеховских записных книжках, она все равно неизбежно звучала бы "от автора" – она явно тяготеет к характерной чеховской патетике. Это Войницкий кричит "Из меня мог бы выйти Достоевский... Шопенгауэр" (для Чехова, кстати, это звучало чуть иначе, чем для нас), хотя тут же спохватывается: "Я зарпортовался" Да разве с доктором Астровым, сеятелем лесов, может случиться что-то подобное? Нет, тут нет снижения. Тут нет насмешки – тут все очень всерьез. Как написано, так и произносится.

И если впрямь тут не лукавство толкователей, а некоторый расчет самого автора на роль, то, значит, этот расчет подводит. Это не роль, это автор. Объективировать речь не так-то просто. Речь имеет голос, голос – интонацию с тем самым личностным отпечатком вроде дактилоскопического. За любой метод приходится платить свою цену, любой метод несет свою специфику, рутину, за которой надо приглядывать. Даже метод, так сказать, максимальной нейтрализации метода, т.е. даже чеховский метод. "Открытием чеховской поэтики драмы был как раз отказ от речи, во всяком случае от внятного, открывающего истину слова, на чем всегда стоял традиционный театр" (подробнее – в нашей книге "Театр А.Н.Островского. М., 1986). Все опасности, беды, которые несет развитая и совершенствованная

рутина, понимаемая как художественность, Чехов ощутил раньше других. В этом смысле Чехов не так завершает XIX век, как начинает XX, как первый "модернист": "эстет разночинцев" – писал про него не кто иной, как Маяковский. Чехов при этом не ограничивается разрушением и отрицанием старой художественности – он именно на этом отрицании строит свою, новую. Отказ от внятного слова, отказ от речей отнюдь не значит еще отказ от речи: умолчание, покашливание, пауза или скороговорка могут быть интонационно богаты и эмоционально наполнены куда сильнее всякого красноречия. Но необходимо все-таки понять: могут быть, а могут не быть. Просто не могло у Чехова все всегда получаться – именно по грандиозности задач – и тогда на помощь приходила простая демонстрация метода, приема, вполне нормально, достаточно срабатывающая в тексте, но чреватая недоразумениями и неприятностями для нас. если мы непременно пожелаем вычитывать из текста больше, чем текст способен дать. Да к тому же автор и сам иной раз не прочь попробовать нагрузить текст из самых лучших побуждений. И если нечто значительное оказывается некому вымолвить – не оказывается живого человеческого голоса, лично, от себя, своей интонацией произносящего эти речи – тут возникают сложности. Потому что поборник и проповедник беспристрастности Чехов по натуре куда как пристрастен, и когда приглядит за собой, а когда и упустит. Чехов чрезвычайно склонен к сентенции и резонерству – да и что за беда? Чего ж и не выговорить писателю, что лежит на душе? Для речи и голос. Когда есть голос. Но Чехов, в отличие от других (или, по крайней мере, одним из первых) стал не просто стесняться такой склонности – но сделал из этой стеснительности основную тему. Причем сознательно

Голос должен быть приглушен. Голос обязан покашливать. Чехов рассуждает, поучает – и при этом рассуждает, что рассуждать смешно. Поучает, что поучать неудобно. Опять же, и это свойственно человеку – так человеку же, с человеческим, живым голосом. Интонация есть позиция. А отказал голос, отказался от голоса, и если интонации не оказывается, если речь не ложится на голос, а лишь остается обозначена – абстракция, резонерство суше дочеховского. Заповедь, истина вообще. И нам приходится ломать голову, как это понимать, в каком смысле. Мы же знаем – Чехов непогрешим. И о чеховской тонкости, лиризме и деликатности мы приучены говорить не иначе как с придыханием. И тонкость, деликатность, лиризм, конечно, заслуживают того – когда они есть.

Должны признаться, не знаем, как отнестись хотя бы к такой фразе художника, героя-рассказчика "Дома с мезонином": "...испытывая раздражение, говорил, что легко быть благодетелем, имея две тысячи десятин, и что лечить мужиков, не будучи врачом, значит обманывать их" В раздражении говорил? Лишь бы сказать неприятное? Или от раздражения говорил неприятные истины? От этого тут, нам кажется, многое зависит и для художника, и для Лидии, которой говорит художник, и для рассказа, для нас с

вами. С десятинами – ладно. Тут дело видимое, а с другой стороны – очевидно спорное. А как с обманом? Никуда не денешься – чем занята Лидия – тут разговор касается интимной, тяжелой для Чехова-врача темы. Да и для Чехова-больного. Тяжелой просто по принадлежности врачебному цеху. "Да и люди ли они?.." – вопрошал Чехов об актерах. Действительно ведь, если подумать... Но что ж тогда сказать о врачах? О врачах – подавно... Кто-то сказал, что врача профессия обязывает сознательно причинить себе душевное увечье, как в старину причиняли себе телесные увечья иные профессиональные факиры. Принимать человеческую смерть как обязательный "рабочий момент" – эта драма врача – постоянная тема Чехова-писателя. Не назойливая – для читателя. Но явно неотвязная для автора, что он ни говори. Об ответственности перед больным врача думать вскользь Чехов не мог органически, и что же все-таки думать нам о врачебных занятиях Лидии? И Чехову ли с его земской практикой не знать таких вот медиков-дилетантов? Особенно дилетанток. Да он и писал про них. Один из лучших серьезных "смешных" рассказов Чехова про барыню, чье увлечение используют почем зря окружающие, наперебой симулируя заболевания и исцеления: "И перед ней стала открываться истина. Истина нехорошая, тяжелая: лукав человек..." Вот эта финальная фраза интонирована, так интонирована. Звучит так звучит. И значит так значит. Что-что, а дать понять авторское отношение, когда надо, Чехов умеет. Ну а как же все-таки понять Лидию, как к ней отнестись? Просто? Азбучную заповедь медицины "не навреди" врач-писатель поручает просто произнести персонажу-художнику? Но "не навреди" не значит "не помогай", и на простодушную барыню Лидия не похожа. Она не рвется лечить сама – она хлопчет, чтобы открыли настоящий медицинский пункт, и что мы знаем о том, как она лечит – возможно, просто держит бесплатную аптеку? А пока в деревне умерла крестьянка от родов – этой чеховской темой болеет Лидия, а не художник. И вместе с тем Чехов дает именно художнику, по сути, "озвучить" эту тему веской, убедительной фразой в споре с Лидией. Причем фраза входит в противоречие с последующими рассуждениями самого же художника: он против плохого лечения, "обмана" Но подавно против хорошего медицинский пункт в Малоземове не нужен.

Очень трудно отделаться от ощущения, что художник запутался не сам – ему помогает автор. Чехов, разнося по ролям речения и суждения. Дальнейшие речи художника будут еще чудней. – Но они, по крайней мере, диковинны декларативно, нарочито. Это уже другое. Речи радикалистские, эпатирующие, если не сказать – провоцирующие. И весьма утопичные. Сочувствовать такой идеологии, на наш взгляд, едва ли станешь. Хотя еще недавно советское литературоведение старалось видеть во всем этом революционную бескомпромиссность в противовес оппортунистическим "аптечкам и библиотечкам" И даже, помнится, удивляясь сочувствию, которое вызывала бескрылая Лидия у критиков на предыдущем этапе. В

этом усматривалась неисчерпаемость "Дома с мезонином" делающая его созвучным любой эпохе. Действительно, у Чехова такого найдется немало. Но не уверены насчет именно "Дома с мезонином" Как сомневаемся в искреннем восхищении речами художника – если иметь в виду не Мисюсю, а все того же Ермилова: именно он и восхищался... Но ведь с подачи никого иного, как Чехова. Нет, Чехов, конечно, не станет представлять перед публикой с какой-то базаровской, не то декадентской декламацией – так прямо, от себя. Но как врач, подавшийся в художники, как художник, утомленный строгостями собственного метода, он, кажется, все-таки бывает не прочь заслушиваться речей персонажа, позволяющего себе такое, чего автор не позволит. Написал же Чехов, скажем, "Драму на охоте" Чего ж бы Чехову не написать такого художника, который, скажем, написал бы только "Драму на охоте" а "Попрыгунью" – никогда? Который сам отчасти, так сказать, попрыгунья? С одной стороны. С другой стороны, любовь есть любовь. И что там говорит влюбленный окружающим, и что они говорят – это, в конце концов, антураж, фон. Суэта, а истина в итоговой фразе: Мисюся, где ты?

И так оно и есть вне всяких сомнений. Эта фраза только и остается. Остается жить и звучать. Вот тут голос так голос: тут интонация, так интонация. И пауза – после запятой. Дело же не обязательно в длительности. Тут живой человек.

Но вместе с тем такое сверхкачество этой знаменитой фразы по давню делает многие другие фразы в тексте не более, чем предложениями. Чехов великий лирик, но никак не вне рамок, а именно благодаря рамкам своего метода, "Драма на охоте" это, что ни говорить, не такой уж и Чехов. А "Дом с мезонином" – Чехов, но не так живая глубина, вечно неисчерпаемая, как загадка, специально сделанная так, что голову ломать можно бесконечно. При желании. А у любви голос по-настоящему прорезывается лишь в той самой финальной фразе. В пьесе что-то подобное может обернуться простором для трактовок, как в "Трех сестрах" Но для этого нужен театр. Последнее же свидание описано скорей информативно, чем выразительно. Воля ваша, но беглость тут трудно счесть за сдержанность и деликатность: ладно, слов мало, но нет и пауз, а мы же слышали, как речист бывает художник... И эти речи художника трудно счесть за фон, антураж, что-то безразличное и второстепенное: слишком горяча проблематика, да и Анна, умершая от родов, – от нее никуда не денешься. Возможно, тургеневское описание тут и не выход, но это не значит, что отказ от него – уже решение. Почитаешь же, какой пламенный большевик экспансивный художник, и задумаешься: уж не лучше ли бы в этом случае Антону Павловичу вполне в лоб, по старинке вывести на сцену героя-резонера, который откровенно, от души, от автора и своим голосом выложил бы, что он про всех и про все думает? Особенно про все, о чем толкует художник... И как нам это понимать. Всем, кто прочел "Дом с мезонином" за последние 95 лет, считая с 1896

года, когда он был напечатан. А то ведь и получается, что деликатнейший, активно чужающийся всех бредней и пережестов доктор Чехов, первый классик, владеющий методикой научной, грамотной антисептики и профилактики умственных эпидемий, желая объективней и художественней дать картину умственной жизни своей эпохи, вдруг рассыпает инфекции не слабей, скажем, гоголевских "выбранных мест" или проповеди опрошенчества.

Именно так вот, на наш взгляд, и прочитывает Чехова Олег Васильев. По крайней мере, так прочли мы "Дом с мезонином" посмотрев эти его 30 работ. Кажется, Васильев и учится у Чехова, и поправляет Чехова, и восхищается Чеховым, и дополняет Чехова, иногда категорически с ним не соглашаясь – и лучше всего об этом написал сам Олег Васильев.

Могут сказать: нетрудно быть умней Чехова век спустя. Но не в том дело. Трудно ли, а в том, что это просто необходимо. Иначе зачем весь наш опыт. А трудно доказать это, доказать этот наш, свой опыт художественно – как трудно было и Чехову. Во всяком случае, у них с Васильевым общая почва – оба лирики. И, значит, общая заповедь, вот то самое: работая, исследуя – не навреди. Они знают, чему: этому закату. (На котором и происходит встреча Чехова – с кем? Ну кто этот второй сквозной персонаж, тоже с таким узнаваемым, но непонятно узнаваемым силуэтом? Встреча, скорей всего, с читателем. С нами с вами.) И не навреди тому, вон тому желтенькому окошку. И вот этому образу, женскому портрету окончательной простоты и подлинности. Откуда бы ему взяться без этих васильевских защитных построений, огораживаний и разгораживаний? Бережных построений. А правда, откуда? Он не кажется ни натурой, ни фотографией. Образ пронзительно живой, бесспорный. Трогательный, но уж никак не сусальный, начисто на удивление лишенный при этом оттенка как осовременивания, так и какой бы ни было стилизованности. Просто такой как надо. Но как не бывает. И такой летний полевой воздух-свет передает, кажется, только литография. Не скажу точно, литография, ли это, но эта литография – фотография души. А в чем опыт? Хотя бы и в том, что мнимо умудренное, стороннее, величавое отношение к политике (хоть и земской) как некоей суете и дрязгам, которое так, действительно, по-чеховски ненавязчиво вычитывается между строк "рассказа художника", – оно, бывает, куда как дорого обходится и художнику, и любому другому. Васильев не стесняется политики. И рядом работ серии, прямо связанных с темой Августа 91, открыто заявляет как раз об этом.

В Августе 91 Олег Васильев был не в Москве, а в Париже, но с ноября 1932 и по конец 90 он был не в Париже, а в Москве. Однако перекличка сюжетов с серией десятилетней давности – той, что отправилась в Швейцарию – не для того, чтобы напомнить об этом, вообще не для чего-то, а почему-то. Потому, что чеховская серия – итоговая, во всяком случае, сквозная. Она вообще вбирает в себя множество васильевских мотивов и тематических и пластических, и лет, как я понимаю, за 30-35. И, связуя их, свя-



зует много чего. Наглядно показывая единство и неразрывность в том числе и политики с лирикой. Не будь этих плакатных, графичных листов, а точней, пожалуй, не заработай на них автор право всей жизнью – не было бы и этой девушки на этом воздухе. Ее ведь и не было, такой, и долго. Очень долго. Теперь это видишь.

Все и дело в том, что такие художники как Булатов и Васильев показывают всю фальшь претензий советского бюрократического академизма на какую-то особую духовность, задушевность и человечность, лиризм и т.д. "нашего советского искусства" в пику искусству "буржуазному" – т.е. мировому.

Васильев – старший из тройки и годами, и стажем. И лет бы 20 назад его работы, думаю, ближе стояли бы к горячей продукции Макаревича и Ващенко. Но и эти васильевские листы как пить дать помимо всякой тематики в свое время в пух и прах бы разнесли в МОСХе не за что-нибудь, а за "формалистические выкрутасы"... И были бы по-своему правы: Васильев, как и Булатов, должны быть враждебны советской изобразительности как никто, потому что дают ей бой на поле, территории, которую она считала своей лет 60. И выигрывают. Показывая всем опытом, историей и логикой собственного творческого пути, что не игнорирование, а интегрирование, освоение общемирового опыта искусства дает по-настоящему жизнь и собственно изобразительности, образу мира, портрету и пейзажу, которые выделять в изолированный, концентрационный заповедник соцсистемы удаётся не успешнее, чем все остальное.

А опыт в том, чтобы поточней проведя границу, выяснить взаимные права, юрисдикцию, отношения между художником и жизнью. И между искусством и идеологией.

Вот эта тема, кстати, самая что ни на есть чеховская – тема, если угодно, скромности-деликатности. Тема в естественном развитии. Оказалось, необязательно скромности быть такой агрессивной, зато очень полезно, необходимо ей знать себя толком. Быть надежней. Где надо, уверенно владеть техникой безопасности. Да, поэзия, искусство должны быть защищены. Им повредить – их не будет. Но, оказывается, так же важна защищенность и от поэзии, от искусства. Это взаимообусловлено. Чтоб не говорить лишнего, не наигрывать артистическую экспансию, не залетать с разгона в чужой огород. Темы, собственно, вполне чеховские. Но у Чехова они отзывают то тяжелым скандалом, то странными эксцессами, вроде речей художника. Васильев-то ведь и сам художник. Только не чеховский, в смысле – не чеховский персонаж. Художник-то как раз вполне чеховский. И именно в качестве такого стремится улаживать эти проблемы систематически в рабочем порядке, но не по произволу, а по протоколу. Поскольку скандалы уже были. И даже потяжелей, чем представлялось не только Чехову, но и Достоевскому.

Соединять несоединимое дает возможность Васильеву именно взаимовыясненность отношений между соединяемыми изображениями или пространствами. Чтоб те же прошлое с будущим, соприкасаясь, пересекаясь-переживаясь, не повредили друг другу хотя бы умилением, как, грешным делом, бывает у нас с Чеховым – на взаимной основе. (Правда, герои Чехова хотя бы не могли знать, как будет резать ухо в будущем их преклонение перед этим будущим. Молиться на будущее казалось, видимо, безопасней, чем на что бы то ни было еще. Тогда как в нашем рутинном преклонении перед миром чеховских героев только за то, что он – чеховский, фальшь не просто, а с заранее обдуманным намерением. Как, конечно, и в попытках тотального уничтожения этого мира.)

Когда на глазах, наглядно на холсте, на листе, как в колбе или на фильтровальной бумаге сама, своей природой выявляется граница среда – граница между пространством листа-картины и изображением. И такое вот самовыявление и дает живые очертания, и создает образ именно таким, в точности таким, каким он может быть и должен быть создан. А вернее – сам и хочет создаться. Чувство кристаллизуется, вырабатывается прием, прием перерастает в тему – тему разграничения и самоограничения. Контуром силуэта, полем, рамкой. Важнейшую, на наш взгляд, для Васильева – нераздельную с темой точности "прицеливания" Точней ограничение – верней попадание. В самую-самую сердцевину – то, что называется лирическим качеством. А лирик – лириков таких, как Олег Васильев, думаем, поискать. Именно потому, что чистота звука – то же, что точность. Точность настройки.

И рамка перерастает в образ иммунного барьера, разгораживающего, где необходимо, поэзию и идеологию, чего никак не желал делать художник чеховский. Как художник, в чем-то наверняка близкий Олегу Васильеву. Вообще же, речь отнюдь не о какой-то непогрешимости Олега Васильева – речь о приращении необходимого нового качества художественного мышления. Когда автор прежде всего хочет быть уверен, что хотел сказать именно это, ничего не своего, лишнего, потому что ограничение произвола начал с самого начала, с сердцевины, существа дела – с ограничения и запрещения произвола авторского. Своего собственного.

\* \* \*

Осенью 90 от Олега Васильева и Эрика Булатова вдруг приехал обаятельнейший человек – предприниматель и меценат Элвин Юханссен, сразу с двумя норвежскими лососями и с предложением издать книжку стихов. Каких стихов, где, как, что за книжку? Обсудив, решили, что хорошо издать книжку в Париже. Хорошо. Тем более, что у Юханссена там офис. И лучше всего, поскольку издание тамошнее, издать книжку стихов, уже переведенных: тут русский текст, тут и перевод. Собрать переведенное на английский Янсечком и переведенное на немецкий Хиртом и Вондерс, и

попробовать эти переводы скрестить дополнительно. Кое-что уже совпадает, а остальное можно попросить перевести: переведенное уже на английский, также перевести и на немецкий, и наоборот. По возможности, сколько получится. О'кей, все ясно. Да другого ничего, пожалуй, и не придумаешь. К делу: мое дело предупредить Джерри и Сабину с Георгом, чтоб они спысывались между собой и готовились, Элвин на себя берет остальное. Расстались, и я всем написал, чтоб готовились. И все замерло. И зашевелилось почти год спустя, когда стали приходить радужные приглашения приехать в Париж, да не одному, а с Аней на мероприятие, которое описано в этой статье и для того, чтобы начать работать над моей книжкой.

Для того, чтобы начать работать над моей книжкой, достаточно написать в два адреса. В то же время и необходимо написать – о чем мы вроде бы договорились почти год назад. И чего сделано не было – а без этого какое же начало работы.

Но в Париж чего ж не поехать. И мы поехали. И как Париж, Париж нисколько нас не разочаровал, только чувствовали мы себя там не совсем ловко, будучи на не очень понятном положении. Но со дня на день ожидался приезд г-на Мартиаля Тома, личного поверенного Элвина Юханссена, на встречу с которым, собственно, в Париж как бы мы и приехали.

Приезд г-на Мартиаля Тома состоялся за пару дней до нашего отъезда. Встреча прошла в непринужденной деловой обстановке. Г-н Тома продемонстрировал очень красивый макет, выполненный с подлинно французским вкусом, и сказал, что это – макет моей книжки. И вообще производил впечатление. Завершилась встреча все тем же традиционным церемониалом: совместной декларацией о намерениях написать переводчикам, чтоб переводчики списались друг с другом. Как это по-французски: *tres chic*. На языке дипломатов.

Мы даже отдохнули в Париже<sup>\*</sup> – вернее, в Boisi.St Leger, и отдохнули бы куда лучше, кабы не совесть. Хорошо еще, мы догадались взять в Париж машинку и старались теперь развернуть заказанную статью попросторней, надеясь хоть так отблагодарить за гостевание, раз стихи приводят только к демаршам, выражаясь опять по-французски. Уже в Москве статью мы докончили и отослали с выражениями искренней благодарности за наши парижские каникулы. И получили любезный ответ, что статья Юхансену как автору всего проекта может пригодиться.

К сожалению, судя по всему, так не случилось. Нас, во всяком случае, никто не извещал о каких-либо новых эпизодах в жизни статьи; времени, вместе с тем, прошло немало. И мы считаем себя вполне вправе распорядиться этим нашим текстом. Впрочем, если и Элвин Юханссен захочет все-таки к нему обратиться – мы, конечно же, будем только рады. А вот со стихами, если что, скажу сразу – сложнее. Ждали-ждали стихи чуть не сорок лет, не беда, еще подождете? Нет. Не думаю, что стихи сильно рады. И вряд ли готовы к продолжению разговора, если бы оно и последовало.

\* Благо дел в Париже, дел с Парижем не было никаких—имея в виду русский литературный Париж. Лет за десять до того, вероятно, нашлись бы. Как-никак, добрая половина собранного в моей "Справке"—сборнике-справке о напечатанном по-русски в тамиздат—объемом около 4 п.л., как раз в Париже и напечатано: в "Ковчеге", "Аполлоне", "А-Я". Вайль и Генис близнецы-братья, из них кто-то передал там мне привет, но я как-то не нашел, что ответить. С одной стороны, лично ни с кем из них я не знаком. С другой—они же вроде бы критики по профессии. Интересуют их мои стихи—тогда при чем тут личные приветствия? Не интересуют—тогда, простите, подавно.

Аналогичный случай произошел у меня раньше ни с кем иным, как с Андреем Донатовичем Синявским. Тоже где-то около этого времени, году в 90—91 Михаил Сухотин передал: А.Д. что-то говорил, чтоб издать мой сборник, и хорошо бы мне по этому вопросу к нему обратиться. Как ни лестно мне внимание Андрея Донатовича, самому А.Д. естественней для начала, очевидно, было бы обратиться ко мне как-нибудь более внятно. А потом—чего ж особенно ко мне обращаться, у Андрея Донатовича, слава те Господи, в распоряжении собственный журнал "Синтаксис"—что же мешает обратиться к моим стихам непосредственно? К 90 году публиковавшимся ТАМ уже лет 17?

И я сказал, что все 4 п.л. или сколько там напечатанного ТАМ в периодике в полном распоряжении Андрея Донатовича, и если он сделает из этого какую-то книжку—я, конечно, буду очень рад. Но, видимо, Андрей Донатович рад был не очень и не ответил ничего, а я постарался издать "Справку" в Москве.

Но это все-таки Андрей Донатович Синявский со всей его биографией. Увы, не весь Париж—андреи донатовичи. Помню, когда прочел в "Эхе" марамзинские выклики:—тот, только тот, кого напечатают в "Континенте", считаться будет существующим в русской литературе!—с меня дурь как рукой сняло—я ведь и правда собрался было передавать что-то в эту часть того света... В парижское отделение Союза Советских Приятелей.

Несоветских—мы же в Париже... Ну нет, друзья и приятели: вы все те же, что в Москве, что в Париже, если вы в Париже не хуже—тут не свалишь на советскую власть. Что где, что в Питере,—и разговор с вами тот же. Никаких разговоров и никаких игр—то берет тебя в игру, кто не берет. Не надо—я и сам не возьмусь. А надо—соберусь сам что-то сказать—постараюсь и сказать сам, своими словами. В конце концов, такая профессия. А не членством. И придется вам оценивать сказанное не по членству, а по самому сказанному. По качеству речи, которое одно и должно решать в нашем деле. В нашей профессии. Либо вам придется признаться, что у вас профессия все-таки другая. Какая? Простая. Блат в разных формах и под разную музыку и подо всеми знаменами. Антипрофессиональная солидарность. А признаваться можно и молча. Как раз таким вот плотным молчком.

Я печатаюсь, к в а ш е м у с в е д е н и ю. Вот именно—в точном смысле этого слова. Публикуюсь хоть бы в том же "Ковчеге". И "Это я, Эдичка" ни при чем. Это не я—Эдичка. Эдичка это не я. Я ОТСЮДА не выбираю соседей ТАМ, за них я отвечать не мог. Соседи—не ваше дело, если разговор обо мне. А вот что публикуясь ТАМ, ТУТ я от стихов не отказываюсь—вот это вас, пожалуй, касается. Это ваше дело. Ваше дело не ГДЕ, а ЧТО. Стихи заявлены на рассмотрение, и ваше дело отреагировать. Ноль реакции—тоже реакция. Ноль реакции в течение 15 лет—реакция выраженная, и более чем. Ноль реакции и никаких комментариев в

---

толстом л и т е р а т у р н о м журнале на малограмотные газетные упражнения "Русской Безмозглости" (см. все ту же "Справку") по тому же предложенному на рассмотрение предмету—реакция окончательная. Вот теперь давайте и снимемся все на красивую карточку—не вертясь, не смазываясь—все там, где мы есть.

С выдержкой 15 лет, не портя картинку. Не нарушая: картинка, как никак, редкая. Тогда будет да, красиво. И отчетливо. Кто там шевельнулся? Майя Кучерская. \* Ну, она свежий человек, не из дружного коллектива. Она не в счет. Филолог, а не член, скажем, Союза Советских Писателей Владимир Николаевич Максимов, земля ему пухом.

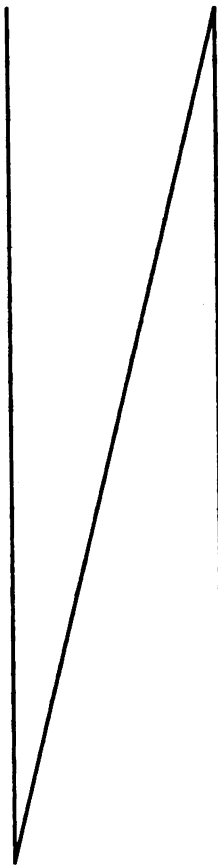
\* Единственный человек, напечатавший отзыв о моих стихах в "Континенте"—уже в 90-х (Да, было еще дельце и с Парижем парижским, французским—хвостик дельца. В 71-м Леон Робель взял у Айги самодельный боковский сборник моих стихов "бортовку" (из нее, собственно, брал и "АПОЛЛИОН 77"): может, что-нибудь переведется. И пропал. В 76-м Симона Сен-Мишель взяла у меня порядочно стихов—в т.ч. "детских" с той же целью—и пропала. Бывает, бывает.

А в 87 или 8-м Айги вдруг передает мне от Робеля привет и ободряющее известие—Робель, оказывается, собрался что-то там мое напечатать. С чего бы это? Я так озлился, что принялся орать по телефону на Айги. Не виноватого, конечно. А в 91 французская русистка, которая собралась переводить мои стихи для книжки—если бы была книжка—вдруг тоже заговорила о Робеле и Сенд-Мишель. Оказывается, они муж и жена. Совет да любовь. Да, но оказывается, Робель перевел все-таки какие-то мои стихи и хочет их напечатать. Я рассказал предысторию и сказал, что я категорически против.

Русским языком собеседница владела вполне. И глядя на меня с самым наивным и серьезным видом, заметила:—Но Робель может рассердиться... Не орать же на даму. Cochetage.

Это была настоящая французская дама. Миниатюрная, очаровательная и вполне серьезная—как, естественно, и все наше деловое свидание. И я так и не знаю, что же это было: тонкая французская ирония, тончайшее жеманство, издательство или вправду неспособность уразуметь, до чего же воротит от самой мысли: чтоб тип, державший тебя не со страху в Москве, а на фиволье в Париже под спудом 20 лет, как графа Монтекристо, 20 лет спустя возникал бы как все 4 мушкетера разом, как продукт перестройки и как и в чем не бывало. И последнее не исключается. Такое встречается. И не только ТАМ).

ОТ ДУШИ



ПО ШЕЕ

### III

## Вс. Некрасов

### ЧТО ЭТО БЫЛО

Я долго думал, откуда на улице взялся тигр.  
Думал-думал,  
Думал-думал,  
Думал-думал,  
Думал-думал.  
В это время ветер дунул,  
И я забыл, о чем я думал.  
Так я и не знаю, откуда на улице взялся тигр.  
(Даниил Хармс. "Тигр на улице")

Вы не пробовали когда-нибудь приглядеться к "мимике" куклы, сидя в кресле кукольного театра или у телевизора? Это интересно и... не очень понятно. Непонятно, в чем, собственно, она выражается, эта "мимика" Едва уловимый поворот головы, пауза, опять легкое движение – и вот зал уже дружно смеется. Хохотать не хохочет, но смеется именно таким дружным, коротким, непосредственным смехом. Положим, что смеюсь, скажем, я – это еще мало о чем говорит. Но дело в том, что зал в данном случае – как-никак зал Центрального Дома Актера ВТО, и публика в зале – в основном люди, так или иначе профессионально связанные с театром кукол. Кукольники в зале, кукольники на сцене за ширмой, как и полагается кукольникам. Идет устный журнал московских кукольников "НАШ ТОЛЬКО НАШ" Журналу больше десяти лет, в его редколлегии – И.Жаровцева, О.Массаинов, В.Новацкий, Б.Рябов, В.Штейн, и журнал, вообще говоря – интереснейший образец "профессиональной самодеятельности"... Но мы пока расскажем только об одном его выпуске – пятьдесят третьем по счету. В программе первого отделения Оренбургский театр кукол, только что успешно закончивший гастроль в Москве, показывает свое мастерство московским коллегам. Так что первая страничка журнала, можно сказать, страничка деловая – хроника, информация, обмен профессиональным опытом.

И как ни хорош Ниф-Ниф, Балда с бесенком и ворона Кагги-Карр Л.Милохиной, В.Гришана и других оренбургских кукловодов, сейчас нас все-таки больше интересует второе отделение, потому что тут уже не хроника – тут чистой воды отдых, художественная самодеятельность. Самодеятельное искусство профессиональных работников искусства...

По существу эта страница журнала оказалась целым небольшим вечером, посвященным семидесятилетию Даниила Хармса. "Человек, первым сказавший, что ботинки каши просят, был потенциальный кукольник" Эти

слова С.В.Образцова прозвучали точным эпиграфом ко всему второму отделению. Хармс – признанный классик нашей детской литературы, и, конечно, Хармс – это прежде всего, очень смешно и интересно. Интересно и кукольнику, и не кукольнику, и ребенку, и взрослому. И все же так и кажется, что неспроста именно кукольники выбрали для своего "профессионального отдыха" не кого-нибудь другого, а Хармса.

Ведь такой отдых, снимающий скованность, натруженность, способен, как известно, высвободить скрытые резервы творчества и вызывать к жизни самые неожиданные, но и самые удачные, интересные идеи и решения. Такой творческий отдых имеет свои закономерности, свои секреты. По преданию, и Архимед отдыхал, садясь в ванну... И хоть кукол, собственно, во втором отделении на эстраде уже и не было и вообще выступали вовсе не одни кукольники (подробней об этом – ниже), все-таки, думается, сама идея обратиться кукольникам к творчеству Хармса – тот самый случай идеи спонтанной, вроде бы и нечаянной, но в сущности, весьма основательной и многообещающей. Театр кукол и Хармс – что общего? Немало, если приглядеться. Иные науки – скажем, физику – мы называем точными, причем тут нет ничего обидного для наук, которые мы так не называем. Понятие "точности" в данном случае не оценочное, а качественное. Ну, разные виды искусства? Разве нет и среди них – в этом же, не обидном ни для кого смысле – искусств более точных и менее точных? И наверно тогда наши куклы – как раз искусство с выраженными чертами такой точности, как, скажем, мультипликация или цирк, может быть, балет или иные эстрадно-музикохольные жанры.

И если такого рода исконная точность, строгость и связана бывает с определенной специфичностью и ограниченностью диапазона – хотя, заметим вскользь, Чаплин, например, начинал как типичный эстрадник-эксцентрик – то зато "точное" искусство лучше защищено от фальсификации и злоупотреблений. Бывают, конечно, и неважные жонглеры и прекрасные чтецы-декламаторы, но просто халтурщиком жонглер быть не может. Определенные гарантии тут даются самой спецификой профессии, технической ее стороной. Никто не попытается обмануть зрителей или самому обмануться, вообразив себя воздушным гимнастом, и артисту-кукольнику, работающему за ширмой, трудней "любить себя в искусстве" чем артисту, ширмой не защищенному... Всякий дилетантизм, обожающий притязания на некое недостижимо высокое искусство, ходульность, поза, стремление спрятать беспомощность под нагромождением рутинной "художественности" все это плохо совместимо с "точными" жанрами, поневоле требующими серьезного знания дела и экономии выразительных средств. И вот эта-то точность и конкретность прежде всего – не как желаемое качество, а просто как непрменный признак жанра – и роднит, на наш взгляд, теснейшим образом слово Хармса со спецификой так называемых "малых" жанров. Хармс ведь конкретен и точен до убийственности –



убийственности по отношению ко всякому оттенку художнической претензии, к малейшей ноте искусственности. Даже прославленный насмешник Зошенко, земляк и современник Хармса, рядом с ним порой выглядит чем-то "литературным", почти условным... И все "литературное" боится сопоставления с текстами Хармса так же, как опера боится цирка или школьный урок – анекдота, которому, кстати сказать, как и вообще неприглаженному детскому фольклору, Хармс весьма многим обязан.

Литература ведь испокон веку так или иначе боролась с литературностью. словно пытаясь изжить самое себя и отождествиться с реальной жизнью. Стремление диалектически противоречивое, по-разному себя проявлявшее, но очень характерное, исконное. И надо сказать, что в каком-то смысле Хармс выявляет эту тенденцию с небывалой полнотой и последовательностью. Дальше Хармса в этом отношении, пожалуй, зайти еще никому не удавалось. И дело здесь не только в меткости острот, не только в самой по себе радикальности и грубоватости хармсовской насмешки – вообще не в физической, так сказать, силе хармсовского остроумия. Чем-чем, а остроумием, каскадом блестящих трюков, "аттракционов" читателя 20-х годов, когда формировался Хармс и вся литературная школа обернутов, к которой он принадлежал, удивить было трудно. Как и демонстративным "снижением" стиля и образа. вообще эпатажем, эксцентрикой и т.п. Да Хармс – это ведь вовсе и не сплошная эксцентрика.

Скорей секрет именно в том, что Хармсу не надо бывает ни "снижаться" ни "возвышаться" – удивительным образом он всегда оказывается уже здесь же, на одной доске с читателем, за одной партой, в одном трамвае, под корочкой папки одного делопроизводства.

Что говорить, Хармс, когда надо, умеет не хуже никого другого найти сюжетный ход и выстроить ситуацию внутри произведения. И на нашем вечере, от которого нам покамест приходится отвлекаться, артист В.Персик с большим успехом прочитал поистине классическую сказочку про ослика, который вез в город девочку Машу и вдруг заупрямился. И тогда девочка Маша нарисовала себе усы и бороду, и ослик попятился. И тогда девочка Маша взяла и перепрягла ослика задом наперед. И тогда ослик стал пятиться, пятиться привез девочку Машу прямо в город.

Но что Хармс умеет, как никто другой, – это строить ситуацию вне классических рамок произведения, сверхситуацию, внутри которой словно бы оказывается и само произведение – и оказывается как нельзя более уместным – иначе говоря, удивительно умеет "поставить" произведение по отношению к читателю. Какая-нибудь миниатюра Хармса норовит вести себя с нами так, словно она вообще и не литературный текст вовсе, а что-то функциональное, какая-то реплика "по делу" В каком-то смысле ведь наша обычная житейская речь всегда точней речи художественной, просто поскольку самая высокая художественная точность – несколько не то, что строгая обусловленность живой речи реальной ситуацией.

И за словом Хармса мы всегда каким-то образом чувствуем авторитет бытовой реальности, житейски насущного.

Хармс не мог, к сожалению, участвовать в дискуссиях о том, может ли писать стихи машина, не мог и знать о них – он погиб лет за двадцать до того, как эти дискуссии расцвели пышным цветом. Но сами спорящие "физики" и "лирики" могли бы и знать, и учитывать хармсовскую традицию. Правда, тогда не вышло бы такого горячего и увлекательного спора. Во всяком случае, похоже, что иные знаменосцы высокой лирики слаботы были в основах, так сказать, "физики" собственного своего лирического дела и в споре с физиками по ремеслу, физиками без кавычек, несколько пасовали.

Само слово "лирик" Хармсу вроде бы и не очень подходит, но вот что удивительно – именно Хармс с его демонстративным минимумом выразительных средств, с его пристрастием к приему, казалось бы, механического, автоматического повтора как-то сразу ставит все на свои места и выявляет наивность и абсурдность "машинно-лирических" претензий и изначальный, основополагающий характер человеческого импульса и интереса, человеческого присутствия в произведении искусства с простотой и очевидностью хорошо поставленного физического опыта...

Бегал Петька по дороге,  
по дороге,  
по панели.  
бегал Петька по панели  
и кричал он:  
- ГА-РА-РА!  
Я теперь уже не Петька,  
разойдитесь!  
Разойдитесь!  
Я теперь уже не Петька,  
Я теперь автомобиль.

Так начинается стихотворение "Игра". А стихотворение "Врун" и вовсе начинается:

Вы знаете?  
Вы знаете?  
Вы знаете?  
Вы знаете?  
Ну, конечно, знаете!  
Ясно, что вы знаете!  
Несомненно,  
Несомненно,  
Несомненно знаете!

Нет! Нет! Нет! Нет!

Мы не знаем ничего,  
Не слышали ничего,  
Не слышали, не видали,  
И не знаем  
Ничего!

Действительно. Ну разве это работа, разве это занятие для сложнейшей и могучей современной электронно-вычислительной техники?.. Оказывается, машинной имитации скорее может поддаться именно то, что наиболее наивными (и не только из числа "физиков") принимается чуть ли не за святая святых искусства – необозримый арсенал художественных средств. Он поистине оказывается в конечном счете "делом техники"

И в самом деле, научить ЭВМ подбирать приемлемые, "не хуже, чем у людей", рифмы или даже составлять тропы – задача, конечно, необычайно сложная, но в принципе разрешимая. А чтобы повторять одинаковую фразу, строчку или слово, необязательно даже электричество – достаточно простейшего устройства вроде канцелярского штемпеля с механическим приводом...

И вот именно элементарность повтора как художественного средства и позволяет, выражаясь языком науки, поставить опыт в наиболее чистых условиях. И вместо "произведения" как такового, очень сложно "сделанной" устроенной в е щ и, постичь и воспроизвести которую смогла бы, очевидно, столь же сложная и совершенная машина, мы видим подвижную и живую ситуацию, систему отношений автора, произведения и читателя между собой и... с целым миром, постичь которую толком сможет, очевидно, только машина, равная и этому произведению, и этому миру...

Четче нелепость идеи "машинного" искусства могут выявить, пожалуй, только наши знакомые куклы. Действительно, кукла ведь изначально есть не что иное, как некоторое техническое устройство, изображающее, скажем, человека. И следуя "машинной" логике, можно стремиться сделать "абсолютную куклу" совершенствуя ее устройство с тем, чтобы она могла имитировать живого человека как можно лучше...

И хоть мы, зрители, действительно бываем благодарны, когда кукла оказывается способной на какой-то неожиданный трюк – скажем, не только раскрывает рот, но и высовывает язык – приходится признать, что самое удивительное в кукле – все-таки не это. Понятно же, что никакая техника и электроника все равно не может состязаться с подвижностью, которую сообщают человеческому лицу бесчисленные мышечные и нервные волокна, а если бы смогла, то, перестав отличаться от артиста, кукла бы в тот же миг потеряла свой особый "кукольный" смысл – просто сделалась бы художественно ненужной и неинтересной.

Кукла – вовсе не какой-то "недоартист", кукла – кукла, у нее свои средства, язык, своя специфика выразительности. Вспомним классическую кукольную "мимику" Ниф-Нифа из Оренбургского театра – нам просто

снова и снова показывали одну и ту же практически неподвижную "физиономию" куклы, и она, казалось, непонятым и неуловимым образом реагировала на слова партнера, на действие, да так выразительно, что мы снова и снова каждый раз невольно смеялись...

Точнейшее искусство, ювелирная, отточенная техника, хоть механика и самая простая – не та, что в кукле, а всего лишь та, что в зрителе... И, кстати сказать, полнейшая аналогия знаменитому хармсовскому повтору – и внешняя, и внутренняя.

Чтоб рука артисткой стала,  
Нужно очень-очень мало:  
Специальные перчатки,  
Ум, талант – и все в порядке.

В этих стихах Валентина Берестова про искусство кукольника не зря с такой особенной лукавой старательностью выведена строчечка "специальные перчатки"... Действительно, искусство "точное" любит обходиться жестким минимумом выразительных средств и демонстрирует сплошь и рядом необязательность даже "специальных перчаток". Характернейшее "обнажение приема" – это ведь вообще едва ли не способ существования современного кукольного театра. Про смешливого человека говорят: ему палец покажи – засмеется. У хорошего кукольника таких смешливых – полный зрительный зал. Как известно, у Образцова выразительный "дует" исполняли два шарика, надетые на пальцы рук, и даже просто две руки, так что обнажение техники происходило, можно сказать, уже в самом буквальном смысле...

Хармс тоже словно бы демонстрирует читателю "устройство" текста, его ниточки и шарниры, его структуру, природу и даже технологию изготовления... В сущности стихи Хармса редко обходятся без озорной демонстрации технического якобы неумения (особенно частые и забавные "затруднения", естественно, вызывает рифма). Такое труднейшее "неумение" любят изображать цирковые коверные – посредники между манежем и публикой... Тем-то и включает Хармс в свое произведение пространство, мир отношений между произведением и публикой, что все время активно тяготеет к публике, точнее, даже стремится б ы т ь п у б л и к о й.

Конечно, многое в этом роде провозглашалось, и не однажды. Ново и существенно то, что Хармс владеет наиболее адекватным такому стремлению методом, реализует его классически точно. В знаменитой "Сказке" мальчик Ваня начинает сочинять "Жил-был король..." А девочка Леночка тут же говорит: "А такая сказка уже есть". ("...Тут королева рассердилась и ударила короля тарелкой. А король ударил королеву миской. А королева ударила короля..." и т.д.) – Это плохая сказка, – говорит мальчик Ваня, – я хочу написать другую: "Жил-был разбойник..." – И такая сказка уже есть! – перебивает Леночка... В итоге оказывается, что уже есть даже и сказка про самого Ваню – эта самая "Сказка", которую мы только что прочитали...

"Как мы сочиняли" или "как мы читали" эту сказку, эти стихи, рассказ... где-то везде эта тема бывает раскрыта так явно, "в лицах" но почти всегда у Хармса она, по сути, на первом месте, а то, о чем в самом рассказе или стихотворении говорится, отходит на следующее, и нередко – что очень важно – вообще редуцируется, становится явной фикцией. Текст Хармса каким-то образом словно включает в себя реакцию на самого себя, обсуждение и комментарии. Какой сюжет ни возьми – хоть самый простой, хоть самый причудливый, какую ни начни фразу – тут как тут шустрая Леночка, которая откуда-то знает, что такая сказка уже есть, и фраза такая уже есть, и, главное, действительно точно знает как а я она, э т а ф р а з а !.. Какой она должна быть, к чему ее надо подтянуть, куда загнуть, как ее полагается закруглить, чтобы уж она за себя постояла... На наш нынешний взгляд Леночка может иной раз показаться и излишне вострой, зубастой. Не удивительно – в те далекие годы, как известно, случалось, что детям и недоставало домашнего воспитания. Удивительней как раз другое – именно собранность, уравновешенное поведение хармсовской фразы. Она бывает как-то совершенно неоспоримо найдена, объективно существует... (Такой само собой разумеющийся, фольклорный облик, помимо всего прочего, убедительно свидетельствует о масштабе явлений и мощности пластов, которые спекли подобный кристаллик, так что от Хармса не очень-то отмахнешься. "Мы вам не пироги" – был и такой лозунг у обернутов.)

При всей невиданно смелой эксцентричности, острейшей пародийности, глубокой иронии Хармс просто уникальным образом воздерживается от форсированной характерности речи, которая для того же Зощенко – основное художественное средство. Поэтому, кстати, текст Хармса – речевой документ редчайшей подлинности и, надо думать, прочности. Хармс удивительно свободен от стилизации, от той легкой, но неперемнной гримасы, которая в литературе с незапамятных – гоголевских, если не раньше – времен служила первым признаком некоей приземленности, подхода к бытовой проблематике. Не в том ли и дело, что Хармс ни к чему не подходит, не приступает, не снижается и не возвышается. Он просто живет в этом и для его фразы найти единственную точную линию поведения – именно вопрос жизни, вопрос выживания. Отсюда, наверно, и удивительное обаяние, заразительность хармсовских текстов – мы чувствуем, какие защитные силы, какая жизненность, живучесть выработана в этой ткани, какой закалки и прочности эта простая – иные разы издевательски простая на вид конструкция. Все это очень близко к тому, что современная социальная психология называет адаптацией к среде. Известно, что проблемы, процесс такой адаптации особенно остро, неприкрыто бывает выражен в среде детской. Не потому ли, в частности, Хармс такой органически "детский" писатель? Вспомним еще раз весьма точное и издавна любимое детьми цирковое искусство. Вспомним фигуру коверного клоуна. Уж конечно, клоун должен быть клоуном и уметь то, чего другие не умеют. Но если он увлечется

"необыкновенным" эксцентрикой, утрировкой, если утратит черты "своего человека", "человека из публики" – он не коверный.

Не только в технике трюков, но главное – в линии поведения такой артист должен быть очень и очень точен. Только сохраняя такую точность, он приобретает творческую свободу. Закон, давно известный и приложимый, конечно, ко всякому творчеству, всякому искусству. И все-таки, как не признать, что в "точных" искусствах требование точности бывает особенно наглядно.

В общем, не случайно, как видно, важнейшие черты художественного мира Хармса чутко уловили организаторы вечера – кукольники, а также педагоги, учащиеся и выпускники эстрадно-циркового училища Ю.Вертман, А.Крюков, И.Воронцова, И.Сушина и другие участники вечера.

Описать происходившее на сцене не так просто. Самая покамест полная книжка Хармса называется "Что это было?". Так вот как сказать – что это было? Знакомый всем "капустник"? Нет, здесь была тема – Хармс. Литературный вечер памяти? Вряд ли, хоть весь вечер на эстраде и находился по соседству с артистами докладчик, ученый человек, литературовед Николай Владимирович Халатов, тот самый, который и собрал книжку "Что это было?" из множества разрозненных довоенных публикаций. Тогда, может быть, концерт? Тоже не подходит – на каком же концерте фигура с молотком и в спесовочном халате будет отодвигать, когда ей надо, выступающих, а то и присаживаться за рояль, чтоб с удобством сбить пару дощечек для рамки к портрету прямо на клавиатуре?..

Кроме того, читались воспоминания. Пели песни на слова Хармса, исполняли посвященную ему музыку. Читали, разумеется, стихи и прозу. Время от времени по сцене пробирался художник В.Длугий и рисовал что-нибудь на заднике, обвешанном оберточной бумагой, что-нибудь из происходившего на сцене, из Хармса: бульдога с таксиком, старушку, покупавшую чернила, колесо, которое на небе "вместо солнца", и другое колесо, без половины спиц и с надписью "луна" – его у Хармса нет, но кто скажет, что это не Хармс. И от каждой хармсовской вещи на заднике сцены оставалось по картинке, по "портрету" каждого номера, а к концу вечера "картинки" оказались неожиданно сцепленными в какую-то причудливую и в то же время очень простую систему – так что получился большой очень похожий "портрет" и хармсовского мира, и этого удивительного "вечера памяти"

Если все же попробовать как-то определить его жанр, то хочется сказать, что это был "хармс" – хармс с маленькой буквы. Чем не термин? Звучит не хуже, чем "скетч". Тем более, что ведь Хармс – не фамилия, а псевдоним писателя. Так вот, второе отделение журнала "Наш, только наш" – как раз такой хармс, отлично поставленный педагогом эстрадно-циркового училища Юной Вертман по сценарию Виктора Новацкого. Впрочем, и слово "поставлен" здесь плохо подходит, настолько чужда Хармсу (и хармсу)

всякая поставленность, "постановочность", заданность и жесткость. Может быть, лучше сказать про этот вечер не "поставлен", а "направлен" что ли...

"Мы все были персонажами Хармса" – эта фраза из прочитанных на вечере воспоминаний ленинградца В.Петрова как-то сама собой, мне кажется, распространилась на всех, кто участвовал в вечере. "Николай Владимирович делал доклад. Пришел художник и стал рисовать мышку. Николай Владимирович стал смотреть, как художник рисует, но тут пришел человек с молотком и начал забивать гвозди. Тогда Николай Владимирович ушел, и пришел Владимир Иванович, а человек с молотком стал измерять нос на портрете у писателя Хармса. Художник нарисовал мышку и ушел, а человек измерил нос на портрете, подошел к Владимиру Ивановичу, измерил нос у Владимира Ивановича и тоже ушел" и т.п. Примерно так, неизбежно, поневоле впадая в стиль и интонацию знаменитой хармсовской "Сказки", только и можно, кажется, описывать это действие.

Удивительная хармсовская интонация, одновременно и остро характерная, и совершенно индифферентная, какая-то даже нейтрально-канцелярская, но всегда естественная и точная, держала действие, на мой зрительский взгляд, лучше и надежней самой тщательно отрепетированной и отшлифованной "настоящей" постановки.

А действие, между тем, развертывалось достаточно сложное, многоплановое, "на нескольких досках", и все-таки никто никому не мешал, потому что никто жестко ни от кого не зависел – все друг другу только помогали, участвуя в одном "хармсе"

Да по-настоящему "поставить" такое действие вряд ли было бы можно уже потому, что добрая четверть объявленных в программе участников на вечер просто не явилась. И неудивительно, если учесть, каким до пестроты разнообразным – и в этом опять-таки что-то от хармса! – был состав участников – разнообразным и по жанрам, и по профессиям, и по возрасту и даже по месту жительства – иные должны были приезжать в Москву из Ленинграда. Конечно же, случались замены, недоразумения и разные неожиданности, которые в настоящей, как следует поставленной программе неминуемо явились бы досадными накладками, ляпсусами, а в таком хармсе оказались не то что незаметными – просто не оказались накладками, потеряли свое вредное качество. Получилось так, что неожиданность ничего не могла испортить – и вовсе не потому, что портить было нечего. Похоже, что жанр хармса вообще не боится неожиданностей они могут естественно включаться в происходящее на сцене, становясь частью действия, не повреждая его и не выпадая из общей интонации. Только один пример. Пишущему эти строчки как зрителю просто давно не приходилось видеть такого успеха, какой имели в зале ЦДА в этот вечер артисты Андрей Крюков и Владимир Точилин – знакомый всем телезрителям клоун Владимир Иванович из "АБВГ Дейки" читавший рассказ "Письмо"

Рассказ почти целиком состоит из двух повторяющихся с небольшими вариациями фраз: "Получил сегодня от тебя письмо, и сперва даже подумал, что, может, оно не от тебя, а потом распечатал и вижу – нет, от тебя. Я очень рад, что ты женился, и женился на том, на ком хотел, потому что если кто-то женится, на ком он хотел, то это значит, что он добился того, чего хотел добиться..." и т.д. Невозможно рассказать, до чего убедительно передавал артист все затруднения, с которыми "вычитывалась" каждая фраза этого письма, неминуемо оказавшаяся каждый раз... все той же самой фразой! Эффект каждый раз был такой точный, "разнообразное однообразие" текста было передано так богато и выразительно, артист так уверенно находил общую почву со зрителем, что уж тут-то, казалось, наличие самая обдуманная и длительная шлифовка всех деталей номера. И просто трудно поверить, что В.Точилин, как оказалось, подменил другого исполнителя, и весь прошедший, без преувеличения, "на ура" номер был чуть ли не действительно "вычитан" с листа на глазах у зала, по существу, сымпровизирован! Конечно, актерский класс и опыт исполнителя все равно сказались в том, как уверенно он овладел ситуацией, и все-таки мир Хармса, интонация Хармса, образ, который создает Хармс – явно такой образ, из которого, пожалуй, не всегда сразу выйдешь, даже если захочешь. Нет, определенно мы все были персонажами Хармса как на сцене, так и в зале. Персонажами Хармса и персонажами "хармса", который, как выяснилось, норовит со сцены сразу перекинуться в зрительный зал и далее, причем для этого вовсе не требуется неоканонических перемещений актеров в зрительный зал и т.п. Все получается без натуги, само собой. Всем смешно, все смешные. Не смешно разве, к примеру, уже то, что я всерьез начинаю рассуждать – всерьез ли меня смешат или не всерьез, нарочно или не нарочно? Ну, чем я не персонаж после этого?..

И, наверно, только одно лицо на этом вечере сохраняло полную невозмутимость – Карл Иванович Шустерлинг, он же Шардам, Дандан, он же Даниил Хармс, он же Даниил Иванович Ювачев, большую фотографию которого с трубкой в зубах (по преданию, сделанную в момент, когда Хармс стоял на карнизе шестого этажа ленинградского Дома книги) к концу вечера наконец-то удалось заключить в подходящую юбилейную рамку, хоть и вверх ногами повешенную...

Что же – говорят, для того, чтоб все смеялись, один кто-то должен оставаться серьезным...

Собственно, статья написана благодаря старинному приятелю Валерию Стигнееву, и без того сделавшему немало хорошего – в том числе и мне. Он тогда работал в "Клубе" (Полностью – "Клуб и Художественная Самодеятельность", "КЛУХС" вкратце) и посмотренный вместе юбилейный вечер Хармса – ого какое событие в 75 году – вполне укладывался как в рубрику "Самодеятельность" – правда, профессиональная – так подавно в рубрику "Клуб" – только уж клуб из клубов: Дом Актера ВТО...



Появилась статья с год спустя: Клуб С N22 76 г. Словом, статья как бы устроена по знакомству, но как будто не оказалась журналу в тягость. Вот только сократить ее пришлось основательно. И сократили ее толково, но тут печатаю все-таки в полном виде. Внимательно и по-честному меня правили так редко, что я запомнил все четыре случая. Этот – первый. Три статьи, правда, восстановленные – в этой книжке. Четвертая – статья про Фаворского, издательство "Книга", редактор Е.Б.Покровская. А эту правил Игорь Клямкин, впоследствии – тот самый. Тогда – литературный редактор.

Вместе с тем, написана статья не ахти, это я понимаю и тогда понимал. Зажато, но довольно разболтанно. С другой стороны, какие-то вещи о Хармсе, думаю, сказать все-таки удалось. Хоть имел бы сказать и кое-что еще. Насчет зажатости же хорошо бы объясниться. Понятно, что в 76 Хармс был только детский, а печатное просто и не могло не зажиматься, но не хотелось бы, чтоб мои детлитовские заходы и рецензентские разводы понимались только как противоцензурная тактика. Тогда как раз занималась некоторым образом безоблачная заря наших с Аней отношений с ВТО, освоить смежную профессию мы старались на совесть, смотрел на сцену я действительно с удовольствием и описывал с удовольствием – другой вопрос, а как сумел написать.

Насчет же детского с недетским разговор вообще долгий. Кому интересно, могу отослать хоть к интервью с В. Кулаковым в еженедельнике "АВТО" N 37 89 г. и подборкам своих стихов в детских изданиях: "Между летом и зимой" "Пионере" N 1 89 г. "Трамвае" N 90 г. И своей статье "Нарочно или нечаянно" ("Детская литература". N 10 70г.)

Вкратце, детской редакции с прогрессивной репутацией в 60-м глянулись мои стихи, и она меня пригласила; со временем же выяснилось, что пригласила не с теми, которые глянулись, а с теми, чтобы научить меня писать и а с т о я щ и е детские стихи. Просто настоящие – на мой взгляд – стихи я тогда писать научился только-только, года два, и не сразу догадался, что приглашают меня именно разучиваться. Поскольку настоящие детские поихнему тогда означало: хоть чуть, да ненастоящие. Просто вместо "идейнотематический уровень" здесь говорилось "детская специфика".

Тогда редакция попробовала приспособить меня вышибалой: чтоб побил я не печататься и другим. Раз меня не печатают. Правильно? Но будучи не в состоянии объяснить, какому высокому уровню не соответствует присланное, я вместо того возьми да и начни вникать, развозить рецензии на 10 и на 20 страниц, отмечая из присланного, что уровню редакции явно соответствует, а то и просто хорошо получилось. Если такое попадалось. Естественно, это пугало все расчеты редакции. И тихо вышибли уже меня. То же и в другой редакции, и в третьей.

А в четвертой – или седьмой, точно не скажу – нашлась молодая тогда редакторша, которая догадалась мой изъян приспособить к делу, и попробовать выпустить в качестве эксперимента сборник не тематический, и не возрастной, и не какой, а сугубо специфический: просто вот хороших стихов разных авторов. Попробовать, и что получится.

Естественно, получились скандалы, но глубокий. На всякий случай меня нигде не назначили редактором-составителем, зато взяли в сборник 10 стихов – тех самых, ненастоящих детских (еще на один всякий случай один потом все же ужулив). Поэтому составителем в "Московском Комсомольце"

старый знакомый Аронов объявил автора предисловия Валентина Дмитриевича Берестова ("А что же делать? О п р о в е р ж е н и е ж е н е н а п и ш е ш ь!" – сказал В.Д. в 76-м, помню, лично, очень проникновенно, а в 89 опровержение написал, разъяснив печатно недоразумение, которого уже никто и не помнил. И не хотел вспоминать.)

Было четыре положительные рецензии и одна отрицательная в газете ЛГ за подписью Л.Шершевский – шерше его. Я пошуршал немножко: запросил ЛГешников, кто же это такой ас по детской литературе, запросто и легко разделяет сборник из тридцати трех авторов – в большинстве дебютантов – уделяя каждому в среднем что-то там строчки по две – с единственным реверансом в сторону Вадима Левина? И получил ответ: Л.Шершевский прислал в редакцию рецензию к а к в с я к и й ч и т а т е л ь... (Отвечала та самая личность, которая, передав мне приглашение в "Дружбу народов", попробует поводить меня за нос и там; на сей раз – в 89-м – неудачно).

Эту-то привет-анонимочку и постарались изобразить в редакции как окончательный и безусловный провал сборника. Молодую (еще) редакторшу лишили "13-й зарплаты", а мне прекратили давать на рецензию что бы то ни было. И вернули года 3 лежавшую в издательстве книжку моих стихов: рецензент Б.А.Бегак информировал редакцию о том, что у меня в стихах есть строчки "И сентябрь – на брь //И октябрь – на брь" – между тем как известно, "...Какой общепринятый переносный смысл приобрело в нашей стране слово ОКТЯБРЬ– даже и для маленьких детей" "С мнением рецензента редакция полностью согласна. Ваши стихи д л я и з д а н и я о т д е л ь н о й к н и ж к о й (разрядка моя – В.Н.) не годятся" – ставила Большую Точку Старший Редактор Леокадия Яковлевна Либет. И даже не кандидат наук. А тема-то, тема соответствия меры д е т с к о й с п е ц и ф и к и стихов изданию их в отдельных или коллективных сборниках – ведь тема, думаю, доброй докторской, да, может, и не одной...

Однако года через три-четыре после Точки ко мне вдруг обратились: понадобилось сделать сборник потолще, на этот раз и стихов и прозы. Из чего? От потока-самотека же меня отстранили? 1. А из чего захочу 2. И из чего они дадут сами, причем там кое-что отсеву не подлежит. Вот оно что. Понятно.

Я глянул неподлежащее: бывает и хуже. – А править это можно? – Можно. – Но уж тут мою фамилию чур не прятать, и, само собой, опять с подборкой моих стихов. – Само собой. – Договорились. – Договорились.

Но не знал я, с кем договариваюсь – что за прошедший период бывшая молодая редактор набралась опыта не хуже редактора старшей, и мои стихи выкинут простейшим обманом.

Короче, что готовит издательство надувательство с издевательством, кончившееся на сей раз – при единственной и безусловно положительной рецензии в печати на сборник "Сказки без подсказки" – уже окончательным с издательством расставанием. И – что интересно – как с "Детской Литературой" так и с детской литературой.

Выражаясь совсем по-детски, не в том ли дело, думаю, что писать смешно для детей я умею – но не только для детей. Но умею – и люблю – писать не только смешно. Не только смешно не только для детей – поскольку в принципе не пишу для детей – т ь к о. Что невыгодно меня отличает от господ-

ствующих корифеев детской литературы, умеющих действительно хорошо писать смешно для детей – но так и только так. Отличает-то, верней, может, и выгодно – но к явной конечной невыгоде для меня: просто я такой не очень им кстати.

Так ведь, дорогие коллеги? Да вот хоть бы и г-н Эдуард Успенский? Что скажете, Григорий Остер? И подавно некоторые другие, кого (общим числом 90 /девятисто/) в свое время – как раз вот тогда, в 73 – 80 – я подбирал да вставлял в свои детлитовские сборники "Между летом и зимой", "Сказки без подсказки" нарываясь постепенно на несомненные детлитовские себе неприятности.

Какие неприятности в "Детской Литературе" и привели в конечном счете к нынешнему положению дел в детской литературе: для меня – вот такому. Для вас – иному. И оно, смотрю,<sup>1</sup> вполне вас устраивает. Так я говорю?

А если нет, коллеги, если не так – куда же я у вас тогда подевался из этой "Детской Литературы" и из другой "Детской Литературы" – из детской литературы что в кавычках, что без кавычек? Что до перестройки, что в перестройку, что в постперестройку? Думаете, это факт только моей биографии? Как так: ну а вас – кто печатал? Вопрос. И вопрос: Не скажете, а что стоит теперь напечатать детскую книжку в "Детской Литературе"? Я имею в виду, во что влетит это автору? Мне интересно, я давненько там не был.

А как дошли до жизни такой – вопросов нет. Это-то я знаю. Это я и объясняю, рассказываю. Вот так и дошли – под Партией врученным все тем же знаменем а н т и п р о ф е с с и о н а л ь н о й с о л и д а р н о с т и. Не почесываясь, когда "детскую" "литературу" и до, и после, и в пост, и хвост и в гриву и в свое удовольствие стряпала как хотела Леля Либет Имя Ей Легион. Авось стряпни и вам дадут ложечку. А что блат Лели Либет так и будет блат всегда Лели Либет, больше ничей – всегда любая леля либет так думает. В том числе

---

<sup>1</sup>В частности, буквально смотрю, к примеру, на презентацию бодрого коллектива "ЧЕРНОЙ КУРИЦЫ" в Детской Библиотеке, куда зачем-то меня приволок Нечипоренко в 91 – от излишков той же бодрости, не иначе. Смотрю и вижу:

Мокрая ваша курица,  
Курицыны вы дети.

И Лола Звонарева у вас  
Такая же Леля Либет,  
Как и Лия Кудрявцева.\*

\* Редактор в другой "Детской литературе" журнале. В отличие от партийной дамы Либет – дама прогрессивная. Знакомая знакомых, не раз даже выражавшая сочувствие – только не на страницах своего журнала.

(Д е т с к и е ж е книжки выпустить, слышно было, уже сгустрили Пригов, Иртенев. Надо же. Теневая экономика теневой экономикой, но и р т е н ь е в а я поэзия не имеет, оказывается, спецпротивопоказаний к отдельному изданию.) Каких либо. Каких ДетЛит, каких Либет скажет.

**и Коммунистическая Партия. Это старая история. Спросите еще, откуда вдруг вокруг ворья столько.**

## КСТАТИ...

(Кстати:

очень может быть, я обладатель уникальнейшего печатного продукта. Составительских экземпляров моих "Сказок без подсказки" мне дали пять штук. В каждый вложив нечто (просто же так купить эти "Сказки" в издательстве было нельзя. Предыдущий мой сборник "Между летом и зимой" как и все остальное – сколько хочешь:

На стр. 271 напечатано:  
Составитель  
В.С.Некрасов.  
Следует читать:  
Составитель  
Вс.Некрасов.  
(ошибка допущена по  
вине издательства)

Нечто напоминало ярлык фасовщицы конфет из коробки, но такой ярлык, как и всякая печатная бумажка, снабжался номером заказа и цифрой тиража. Тут этого ничего не было. И людям, кому удалось ухватить эти "Сказки"(куда они тираж сто тысяч рассовали – тайна Кремля), что-то никому таких ярлыков не попадалось. Похоже, это был безномерной личный заказ мастера расфасовки Л.Либет в количестве 5 (пяти) штук, и у коллекционеров – кто понимает – мой сохранившийся экземпляр бумажки цениться может так, как мы представить не можем. А за сколько, интересно, они тогда договаривались с типографией? А, может, дело шло по линии Отдела?..

Нет, ну все понятно: были страхи и были игры на страхах, и игры были на интерес. Понятно, какие могли быть шорохи вокруг моих тамиздатских публикаций – и сколько пены и туфты; кстати, и тут и там: Шелковский, шесть лет сидя неподвижно на запрошенных им самим моих стихах и статье, тем не менее регулярно оповещал по "Свободе", что собирается выпускать мою книжку... Уж наверно, какие-то лубянские резонансы эти шелковские анонсы имели. (И куда подевались эти все шорохи, авансы и резонансы с началом перестройки? У всех корытичей, минкиных, ештушенок? Заглохли сразу – ну, как рукой сняло – и наверняка ведь все этой же...) Но дело в том, что отнюдь не я один был такой храбрый – тот же Сапгир публиковался и в там- и в дет- издате одинаково успешно и как раз около того же времени выпустил солидный сборник в твердой обложке с картинками Кабакова – и тоже, кстати, в тамиздате уже тогда очень небезызвест-

ного... (И куда, кстати, подевался из этой детской литературы с началом перестройки поэт Сапгир? Такой был детский автор продуктивный, заметный и – раз – вдруг почти прекратил выпуск своей детской продукции. Раз: и интерес поукас. Интересно.)\*

Но Сапгир Камира почему-то беспокоил не так сильно. (Камир – это было такое слово. Сам я никогда не видел Камира. И не знаю, кто видел, но слышали то и дело: " – А Камир?.." "Если Камир" "Если бы не Камир..." "Но Камир..." и т.д. Титова пугала словом ЛИБЕТ. Либет пугала словом КАМИР Камир чем пугал, не знаю, хотя... М.б. Вс.(В.Н.)Некрасовым?) Меня кругом в ДетЛите надули, но глядя на паршивенькую типографскую фальшивку, я нет-нет, да и почую приятный укол гордости: надо же, на какие штуки пускались, только бы не напечатать... О чем-то это говорит, как вы думаете?\*\*\* Вообще же с моими инициалами то и дело сюжеты. И, конечно, с фамилией. За стихи советская печать гонорары выписывала мне ох, не часто, но чуть не в половине всех случаев – раза два – в Киев, Некрасову Виктору Платоновичу. Обратного не случилось. В восемьдесят, не соврять, девятом напечатала Кибирова "Юность". А "Юность" в восемьдесят девятом – это еще было кое-что. Всё, собственно. Путевка в жизнь и, в перспективе, в Пицунду. А Кибиров уверял, что напечатает стихи с цитаткой из меня и строчкой "Как Некрасов В.Н. написал". Я же – персона в "Юности" невозможная начисто, еще с моего визита (см.) к Ряшенцеву; возник интересный сюжет. Развязался легко: "Как Некрасов В.П. написал" И всё. Ве Пе – Виктор Платоныч. Так и напечатали. Но Натан Злотников и кто там был тогда у них в ассистентах – Коркия, не знаю, Иртеньев – как-никак не бабуля из бухгалтерии. И хотя бы в своем клубе "Поэзия" только что они имели возможность, имели случай заслушать никак не В.П., вполне В.Н. Некрасов . И прочитывалась эта ошибочка настолько отчетливо, что сделалось опять интересно: ну а теперь как же они будут? Не может же так вот утереться Кибиров, года за два-три до того поразивший всех безумной отвагой: стихами про "...Мудацкого, уродского..." и следовала фамилия свежеупокоившегося (но не самого свежеупокоившегося тогда) генсека, стихами, читаемыми в больших компаниях. Хорошего ничего, действительно, не было и в этом генсеке, но и плохого не больше, чем в других: не в пример им, генсек этот просто не успел отличиться ни в какую сторону; и на плаху рваться – хоть бы и символически – ради наслаждения раскостерить так безобидного покойника – правда ведь дышало безумной одержимостью. Шибало конской атакой. И понятно, что плахи бы никакой уже не было, но было и самому как-то неприятно. В общем, будучи (тогда) лет за 30 приучен если храбриться, то по возможности как раз не без разума, я, помнится, уклонился от участия в таком обряде поношения, не скрыв от Кибирова и своего к этому отношения. Так то я. Я разве джигит... Но и я бы как-нибудь уж да шевельнулся, увидев, что подставил кого-то под злотниковские отправления – в конце концов, уважаемая редакция элементарно

ввела читателя в заблуждение: цитированная фраза действительно же принадлежала никак не В.П., но В.Н. Некрасову; не Виктору, а Всеволоду. Не Платоновичу, а Николаевичу, и с этим трудно было что-то поделаться. Не то что шашкой свистни – моргни усом Тимур Кибиров, и уважаемой редакции податься было бы некуда – пришлось бы поправляться. Другой вопрос – а подался бы тогда куда сам Тимур Кибиров. В свою Большую Раскрутку. И вопрос приходится оставить открытым: шевелений никаких не было. Ни усом там, ни чем. Ни пальцем. Зато Раскрутка была – и Какая.

Нет, все-таки отвага с умом – сила. Другое дело, сам ум при этом разными людьми по-разному бывает и понимаем. Ну, очень по-разному. Да даже вот и стихи с отчаянной, разгулявшейся строкой, взхлеб, на повторе, презирая рифму раскручиваемые и раскручиваемые автором так же лихо, в темпе, как раскручивают самого автора – они ведь тоже читаются и слушаются не совсем одинаково в зависимости, как знать-понимать: такая ли это безоглядность стихии, или это такая безоглядность: с оглядкой и правильной ориентировкой.

\* Понятно, что не надо детям того, что может детям вредить – скажем, детской порнушки. Прочие ухищрения "детской специфики" по меньшей мере небесспорны, в советской же литературе на деле они просто оборачивались нормальной совписовской блатной казенщиной. Требование, чтоб стихи были "детские" равнялось все тому же требованию, чтоб стихи были ненастоящие, в соседних, "взрослых" редакциях просто выражавшемуся в других словах и формулировках. Действительно, детский поэт на деле слишком большая редкость, чтоб реально существовать специализированной постоянно действующей "детской поэзии" Иное дело – существовать индустриально. Детский поэт от Бога был Чуковский. А Маршак и те же обзриуты детские уже в зависимости от обстоятельств. Дальше – больше. Вернее, меньше. Бывало, бывала детская поэзия у Барто и Михалкова, но чересчур часто чересчур уж казенная – и не только по тематике. У Заходера лучшие стихи стихи или не детские, или И детские. А В.Д. Берестов в период нашего знакомства, когда я, думая сказать ему приятное, говорил, что В.Д. Берестов – известный детский поэт, начинал издавать шипящие звуки. Совершенно смехотворна советская устойчивая, долголетняя двойная бухгалтерия, когда в детские хрестоматии у поэтов-классиков спокойно (и слава Богу) продолжали входить вовсе не "детские" по намерению стихи, давно отобранные традицией, тогда как после 17 года детской поэзии положено было исходить исключительно из Секции Детской Литературы Союза Советских Писателей... Свои "детские" стихи я отбирал как детские, но не писал как детские – иногда подобное пишу и сейчас – и сейчас вполне за них отвечаю и отношусь к ним не хуже, чем к остальным. Если не лучше. Сапфир сочинял свои детские произведения вполне в уровень с довольно многочисленными соседями по детской литературе и "Детской Литературе"

И вполне преуспевал там и там. Но я как-то привык думать, что не детские его стихи от этого уровня все-таки от ичаются. Во всяком случае, ранние.

\*\* Моя самая первая публикация – самая плохая. Просто никуда. Когда меня чуть было не сбили с толку оттепельными разговорами. И я развешил уши на всю туфту насчет новой, передовой и НАСТОЯЩЕЙ детской поэзии, которую теперь наконец-то придется издавать новый главный редактор во вновь переименованном детском издательстве, куда зовут и меня заодно с Сапгиром и Холиным за то, что мы хорошо и г р а е м с о с л о в о м. Теперь тут с нами будут работать. Будут учить нас работать. Учил же Маршак обэриутов. И мы будем работать. И развешив уши, я засучил рукава. И стал работать. Невзирая на опыт соседей, приступивших к работе чуть раньше: у Холина р а б о т а шла через пень-колоду, а когда пошла получше, действительно по-холински:

Электрический паяльник

Дал напильнику позатыльник...

– почему-то пошли проблемы с приемкой работы... Сапгир, правда, отношения с редакцией наладил быстро, но радовало это в основном тех же Сапгира и редакцию. Окончательно же я понял, чему меня хотят научить, когда меня уже научили, и я увидел собственную продукцию. Нормальной халтуре н а у р о в н е под новую, передовую музыку. Очевидно, редактор наш таки был не Маршак. Возможно, и мы были не обэриуты – во всяком случае, я. Так или иначе, я, к счастью, не успел научиться работать халтурно хорошо это я не про обэриутов), успел только плохо, и во-время сообразил это. И стал соображать дальше: на кой же надо меня учить р а б о т а т ь, когда я уже научился п и с а т ь с т и х и? Научился до них и без них, и, собственно, по этому-то случаю они со мной и познакомились – в Лианозово у Рабина?... Учился же я долго и не очень легко – учился вопреки всему вокруг, кто и что разучивало и отучало – нарочно или помимо воли. Было это мне даже и не очень "игры" (со словом), не игрушки. И только что нажитое, наконец, умение писать (читать) стихи уж ни на какое "умение работать" менять я не собирался. Да и Юрий Павлович, Ирина Николаевна, знакомясь со стихами и авторами, рекомендовались ведь редакцией, которая намерена печатать н а с т о я щ у ю поэзию, а вовсе не ремесленным училищем... И с поэзией познакомились-то ведь именно как с н а с т о я щ е й – ну, так они говорили... Так какого вам рожна еще надо, какой такой "работы"?.. Вот стихи, которые вы же и хвалили – чего ж вам их и не напечатать? Положим, холинские сильно барачные, сапгировские черно-стюрные как они есть, предлагать для детей – нереально. Но у меня от них в отличие хватает такого, где на виду тематика-сюжетика вроде бы без специфики, тогда как любимые ваши и г р ы с о с л о в о м у меня такие же, как у них – только другие. естественно. И "работать" с этим как-то еще – только портить. И либо вы беретесь издавать "настоящую поэзию" либо – создавать



ее сами. Тогда уже безо всяких там нас, которых вам еще учить и учить. Учить р а б о т а т ь...

Словом, либо со словом игры, либо с начальством. В общем, я взял те же стихи, собрал, да и предложил именно их к изданию: да их и требовалось-то в этом "Малыше" штук 10-15...И тем уже решительно испортил отношения, закрыл перспективы р а б о т ы, шансы. Года с 63-го и по сейчас. О дальнейшей, главным образом уже не авторской своей деятельности в детской литературе я пишу в другом месте, но и авторской шерсти клок с лихой системы урвать все-таки удалось – правда, клок символический. В 60-не соврять-2-м с теми же Сапгиром и Холиным явился я на комиссию Бюро Пропagанды Детской Литературы и со своей средней – если не хуже – раскладушкой-публикацией, и со своими играми со своими словами. Там в комиссии сидели приличные люди – Благинина, Высоцкая, кажется, и Касиль. И вредничать зря они не стали. Я получил право читать свои стихи аудитории за 8 рублей. А будь я Член Союза – так и за все 20. Так высоко я не метил, но и восьмирублевое мое право осталось на бумажке, бумажка – в столе, стол в кабинете, кабинет – в доме на Герцена и при всем при этом тетка-сексотка. Реально путевки на выступления давала никакая не Благинина, а именно эта тетка. Ее тогда все знали как миленькую, но позднее ее имя-отчество-фамилия у всех, кого ни спрашивал, из головы повыскакивали, и у меня тоже. Сексотка куталась в шаль и дело знала туго – не только сама мне не давала путевок, но когда раз-другой в это Бюро обратились, запрашивая именно меня, спокойно отказала, хотя формально была только тех-секретаршей комиссии и прав самой комиссии иметь не могла: зачем тогда и комиссия, зачем все их Благинины и Касили?... (Кстати же о фамилии: буквально с этим вопросом я обратился к А.С.Некрасову, славному Капитану Врунгелю, дежурному члену той же комиссии. Капитан сказал, что только пуговицу пришьет к капитанскому кителю – и вопросом займется. Больше славного однофамильца я не тревожил и вообще его в глаза не видал – остается посожалеть, если так и кончил капитан славные дни в где-то не подобающем капитану виде: без пуговицы.)

Где-то уже в середине 60-х Ира Мягкова позвала меня почитать стихи в Музее Народов Востока, что в Армянском переулке. Ира Мягкова умела всё. Ира Мягкова даже добилась выписки из протокола того самого заседания Комиссии Бюро с 8-ю рублями в принципе, где-то эта выписка у меня лежит. Но реальных моих законных 8-ми рублей не смогла выбить и Ира Мягкова, и Музей заплатил мне 10, но противозаконных. Но 10. Во всяком случае, у меня образовался прочный рефлекс: всякое приглашение, разговор о своем выступлении первым делом сворачивать на это Бюро: лишний разок их побеспокоить. Обязательно. Выступлений таких было, правда, – чуть. Но были. Например в ФБОНе еще на Знаменке. Устраивал Померанц. Но по умудренности с Бюро связываться, кажется, и не стал. И первое перестроечное время я, случалось, огорошивал людей таким бюрократизмом –

например, тихую подвижницу Наташу Осипову с друзьями, которые, раз так, отдали зал своему знакомому барду. Но останься и сейчас в целости тот Союз и то Бюро, и предложи мне кто выступить за гонорар, я бы и сейчас повел дело так же. Мне повезло: я мог брать и брать к ногтю систему там, где она сама подписала о себе протокол. Грошовый, 8-ми рублевый, но четкий протокол о произволе. Своем произволе в моем деле – сама подписалась, что сама признает профессиональную состоятельность автора и сама плочет на нее. И что Союз Советских Писателей п р о ф е с с и о н а л ь н а я организация – рассказывайте Проферу, Пфефферу.

/Что за и г р ы с о с л о в о м? Ну, хоть такне:

\* \* \*

Ночью  
электричеству не спится

Расходилась  
бледная зарница  
Била  
в закупоренное небо  
Увязала  
как в сутробе снега

За окном зима  
зеленая мгла

Сколько ты зима  
Всего намела  
Намела накрутила  
невпроворот

В комнате тепло  
В окне стекло

Окно не окно  
А прямо кино  
Ничего непонятно

\* \* \*

Солнце  
видно совсем

подшло к окну  
и подумало

Ага  
мы в новом году

а тогда  
давай-ка я

капну

Ну  
как?

\* \* \*

мороз  
морозно

морозно  
но здорово

здорово но  
по-разному

но  
морозно

морозно  
и прогноз на мороз

\* \* \*

ЛЫЖИ ЛЫЖИ  
ЛЫЖИ ЛЫЖИ

ЖИВЫ ЖИВЫ  
ЖИВЫ ЖИВЫ

ХОТЬ КУДА  
ГЛАЗА ГЛЯДЯТ

ТУТ ТУДА  
СЛЕДЫ СЛЕДЯТ

СЛЕД  
В СЛЕД

СНЕГ  
НА СНЕГ

ТИХО ТИХО  
БУХ БУХ БУХ

ХОРОШ ХОРОШ

ШУРУХ ШУРУХ

\* \* \*

ТЕМНОЕ  
НО ОНО И БЕЛОЕ  
ЕЛЬ  
БОЛЕЕ ИЛИ МЕНЕЕ

И ЕЛЕ ЕЛЕ  
МЕТЕЛЬ

\* \* \*

СОЛНЦЕ СОЛНЦЕ

СОЛНЦЕ-ТО СОЛНЦЕ

СОЛНЦЕ СОЛНЦЕ  
А КАКОЕ У НАС  
СЕГОДНЯ ЧИСЛО?

\*\*\*

Сдвинулася  
Зима

Сдвинулася  
Наша зима

Сдвинулася вся  
Наша зима

Сдвинулася  
Зима

Сдвинулася  
Ваша зима

Сдвинулася вся  
Ваша зима

\*\*\*

сила сила  
навалила

навалила  
осла

и сказала  
С Е В А

и сказала  
“Сева”

\* \* \*

куда  
откуда

да

куда  
я знаю куда

а откуда  
откуда я знаю куда

нет

откуда  
это я знаю откуда  
а куда

откуда я знаю откуда

\* \* \*

ночь  
дождь

даже  
вот

ночь  
дождь

\* \* \*

ш            ш

ш            ш

хорош

туши фонари

и суши  
крыши

\* \* \*

небо  
синело синело

стало синим синим  
совсем

в том-то все и дело

и скоро мы с ним  
увидимся

\* \* \*

весна  
весна весна весна

весна  
весна весна весна

весна  
весна весна весна

и правда весна

\* \* \*

правда  
трава

\* \* \*

что-то  
как хорошо  
легко-то как  
как редко когда

далеко  
да как  
не так далеко

нет  
и полетело

то ли лето

то ли что

то ли кто

только что

так  
а  
только только

\* \* \*

вот

а нельзя остаться  
вот тут

\* \* \*

да

нет

давай тогда  
думать так

а так давай  
мы думать  
не будем



\* \* \*

День окончен  
Дело к ночи

У кого  
дело к ночи?

Сумерки  
мягки мягки

должны мазать  
как мелки

прямо  
плавает глаз

Заждалась  
зажглась

Вся фонаря светофория  
и витринная  
бутафория

\* \* \*

весной весной  
смешной смешной  
чудной чудной  
ночной ночной  
самый трамвай  
самый самый

постой постой  
пустой?  
пустой

мой?  
да мой

давай домой  
давай давай давай

\* \* \*

ночь  
нынче ночью ночь  
ночью ночь  
но

день  
сегодня  
день  
сегодня  
день  
сегодня день!

\* \* \*

ишь ты  
дожили что ли

а что

а похоже  
что дождались  
и листья  
и дождь

\* \* \*

Зелень  
полностью

\* \* \*

Утром  
утром утром утром  
утром утром утром утром  
и  
на траве  
траве траве  
траве траве траве траве

\*\*\*

СЛОВО СОЛОВЕЙ

СЛОВО СОЛОВЕЙ

СЛОВО СОЛОВЬЮ

СЛОВО СОЛОВЬЮ

СЛОВО СОЛОВЬЮ

СЛОВО СОЛОВЬЯ

СЛОВО СОЛОВЬЯ

СЛОВО СОЛОВЬЯ

СЛОВО СОЛОВЬЯ

СНОВА СОЛОВЕЙ

\*\*\*

ТЕМНЕЕТ

НЕТ

ТЕМНЕЕТ

НЕТ

ТЕМНЕЕТ

НЕТ

ТЕМНЕЕТ

А СВЕТИТ

НЕТ

СВЕТИТ

НЕТ

СВЕТИТ

НЕТ

СВЕТИТ

\* \* \*

И уже заранее

уже заранее  
жара

и загородом

и возможна  
гроза

и даже кажется  
с градом

другой раз

и другой  
раз

\*\*\*

утром

кому кому

и в лесу

и в лесу

и не в лесу

не в лесу

езде везде

где все где все

вообще вообще

очень очень

солнце солнце

солнце

ну

я скажу

одно слово

солнце и солнце

и солнце

чешется в носу

\*\*\*

отошла весна

дальше

туда

дальше

туда

дальше

\* \* \*

Утром у нас  
чай с солнцем

На ночь  
молоко с луной

А в Москве  
электричество

с газированной водой

\* \* \*

Луна  
а  
Луна  
а  
Луна  
а

Луна  
а

А небо

О

\* \* \*

лето

эх лето лето

да нет  
плохого-то  
это лето не делает

только проходит

\* \* \*

ветер ветер  
едет едет

едет едет  
ветер едет

едет  
или не едет

едет  
или не едет

едет  
нет  
ветер  
нет

ветер  
нет

едет  
нет  
на велосипеде  
нет  
на велосипеде  
нет

на велосипеде  
на велосипеде

\* \* \*

кто так сказал  
закат  
закат закат

кто-то сказал  
закат  
закат закат

как скажут  
закат  
закат закат

закат  
а я так и знал

\* \* \*

сей час  
зарастает всякий просек

осыпается на нас  
хвоя с сосен

побродячие кусты  
заступают все пути

где останется белесо  
там не небо  
там береза

это лес  
это весь  
лес порубленный воскрес

слышно садик с танцами  
он  
напротив станции

\* \* \*

лес и лес  
лес и лес

лес и лес  
и лес и лес  
и лес и лес и лес и лес  
и лес и лес и лес и есть



\* \* \*

пишки на елке  
елкины пишки  
елкины  
пишки на елке  
елкины  
наши пишки

ишь  
ишь  
ишь ишь  
какие

Ш  
    Ы  
    Ш  
        К  
        И

Ш И Ш К И

\* \* \*

дождь и дождь  
и дождь и дождь  
и дождь идет  
идет  
идет

и дождь  
идет

капля  
кап

лист об лист  
шлеп-пошлеп

\* \* \*

СВЕТИТ МЕСЯЦ

МЕСЯЦ СВЕТИТ

МЕСЯЦ

СВЕТИТ

СВЕТИТ

СВЕТИТ

ВЫСОКО ВИСИТ

ВИСИТ

И СОВСЕМ СОВСЕМ

НЕ ВЕСИТ

\* \* \*

ТАМ ТАМ

ПО ДОРОГАМ

ЗА ГОРОХОМ

БОСИКОМ

ПО ПЫЛИ

ОДНИ МЫ

ПО НОЧАМ

ТАК ПОЗДНО ВЕЧЕРОМ

С МЕСЯЦЕМ

СОВСЕМ

ПОЧТИ РЯДОМ

А ТАМ И ДОМ

\* \* \*

СОСНЫ

А НАД СОСНАМИ

ЗВЁЗНЫ

И БЕРЕЗЫ

И ЗА БЕРЕЗАМИ

ЗВЁЗЫ

\* \* \*

наверно  
уже не рано  
верно?

Даже  
и не то что не рано  
а как-то поздно

ладно холодно  
ветрено вероятно

но ничего же не видно  
темно  
вот именно

темно  
и кроме того мокро

хорошо?

Что хорошо  
то хорошо  
что плохо  
то плохо

\* \* \*

нет и нет  
нет и нет  
нет и нет и нет и нет  
нет и нет и нет и нет и нет  
и нет  
и я нет

\* \* \*

чего там  
ветер

еще чего

там

темнота  
и елки моталки:

\* \* \*

прыг прыг  
прыг прыг

перерыв

прыг прыг прыг  
перерыв

прыг прыг  
перерыв

прыг прыг  
перерыв

потом прыг

потом перерыв  
потом перерыв  
потом перерыв

потом  
прыг

\* \* \*

Первое мая  
потом  
Черное море

Потом опять  
Первое мая

\* \* \*

море  
какое море

можно сказать про море

целое море моря  
полное море моря

можно сказать про море

прямо море  
прямо море

прямо  
море  
море  
море

море море море море

прямое прямое

ровное

наверно и так  
можно  
верней сказать  
про него говорить  
верней сказать  
наверно и так  
можно  
на него посмотреть  
только совсем редко

\* \* \*

Когда камни  
Когда камни  
Когда камни  
да вода

Да вода  
вода да камни

Да вода  
Вода да камни

Тогда камни  
Тогда камни  
камни да  
камни да  
камни да

\* \* \*

Море  
и кроме моря

Кроме моря

Горы

\* \* \*

Каменеем

каменеем  
как умеем

\* \* \*

Море море

Стало  
тише

Море  
тише не стало

\* \* \*

Всё

Слушаем море

\* \* \*

и здесь же  
звезды же

и звезды же здесь

звезды  
и где же здесь  
мы живем

\* \* \*

Ну  
море волнуется

Море не волнуйся

я  
не утонул

\* \* \*

Слушай  
уйдем

и пускай  
мы скажем

Не шуми шуми  
в ушах

шуми  
шуми в соснах

\* \* \*

пять шесть

шесть семь

семь восемь

восемь девять

восемь девять

девять десять

девять десять

осень

\* \* \*

небо в тучах  
мокрых очень  
солнце то  
чего мы хотим

(хотя правильно  
надо говорить то  
чего нам хочется)

\* \* \*

Серый серый ветер  
Тротуары вытер  
Происходит вечер  
Без особых вычур

Без особых штучек  
И на восемь строчек  
За домами туча  
Темная как ночь

\* \* \*

Сизый как на кухне  
Свет как будто тухнет  
А еще и двух нет



\* \* \*

дятел  
бил

лист  
упал

дятел  
делал листопад

листопад

лета нет

входит  
в лес

входит  
свет

и  
выходит

и  
выходит

и  
выходит

вышел

весь

нет

\* \* \*

и столбы  
и провода  
и дорога  
и куда  
это  
столько дождя  
гонит  
мимо меня

я смотрю из окна

\* \* \*

осень

И остались  
на самом краю

красные листики \*  
штуки три

\* Ведь есть  
такие

\* \* \*

Ночью  
ничего нет

Ночью ничего нет

Черный дождик  
черный дождик

Белый снег  
наверно белый снег

\* \* \*

Ночью  
очень чудно

Ночью очень чудно

Но ничего

\* \* \*

Утро

Утро есть утро

Это ясно

\* \* \*

По дорожке по дорожке  
Ты больше не пойдешь  
Ни туда  
Ни сюда  
Ни оттуда ни отсюда  
Ниоткуда никуда

Со двора к Москве  
По сухой доске  
Тянет белой самой  
дымкой  
Пригорелой зимой  
Зимкой

\* \* \*

лед стал

лед растаял

лед стал

лед растаял

лед  
стал

пошел снег

лег

стал  
снег и снег

и все равно  
был лед или не лед

\* \* \*

ВОТ ОНА И НАША  
ЗИМА ЗИМА

ВОТ ОНА И НАША  
ЗИМАША

\* \* \*

ТИШЕ  
ТИШЕ  
ТИШЕ  
ТИШЕ

ТИШЕ  
НАША ТИШИНА

НАША ТИШИНА  
И ТИШИНА  
ТИШИНА

ТИШИНА  
ТИШЕ НАШЕЙ

Слушайте

я скажу что

Ш у            Ш а

Шуба    и    Шапка

\* \* \*

Вот и год  
и год и вот  
и вот и год  
и год и вот  
и вот и год  
и год и вот  
и вот и год  
и год и Вот

Такие игры. Если в мячик, то это вот он и есть. Или шайба. Сюда (кроме двух стихов) не входит отобранное в трех публикациях, о которых идет речь выше – да и вообще это в основном то самое, что 35 сезонов с

успехом блокировали-отпасовывали в ДетМире-ДетЛите и т.п. и что, не в пример той же иртеньевой поэзии, никак, никак не годится для издания отдельной книжкой.

И вообще не годится. Отобрать же такого, думаю, можно бы и побольше. В этой книжке - хоть стихи про Прилуки. Или про тучи из МАНИ. Или хоть из напечатанного в №5 НЛО стихов с десяток.

## О ПОЛЬСКОЙ ПОЭЗИИ

Природа не терпит пустоты,  
но и пустота не терпит природы.

Илья Кабаков

Природа боится перевода

Фольклор

Интеллигентный человек выписывает  
"Новый мир" и "Иностранную литературу"

Ян Сатуновский

Вопрос о любой иноязычной поэзии для меня очень труден, потому что это вопрос о переводе (к сожалению, ни одним иностранным языком я не владею – во всяком случае, не владею настолько, чтобы воспринимать стихи). А перевод в наших условиях – палка о двух концах, которая меня, например, задевает, по-видимому, все больше не тем концом. Понимаю, что отзываясь о переводе кисло, норовлю рубить сук, на который еще и не взобрался. Хуже того – боюсь как-то задеть людей, которым крепко обязан: Антонина Броусека, переведившего меня на чешский, и Лизл Уйвари – на немецкий. Но, надеюсь, они – и, разумеется, надеюсь, что не только они – поймут, о чем речь. Период поэзии, стихотворной речи вообще – достаточно эфемерная, капризная по природе вещь, которая может менять свою роль, место и значение до неузнаваемости в зависимости от эпохи, условий и т.п. И, конечно же, от того, кто переводит, что и как переводит. Но сейчас у нас перевод, на мой взгляд, все больше метит примерно на то место, какое в конце 40 – начале 50-х занимал в поэзии песенный канон – некое центральное место, главное. Весьма почетное, но не очень почтенное. Разумеется, с поправкой на некоторую интеллигентность. Вот именно.

Баба-Яга Ивана-дурака спрашивала по существу: "Дело лыгаешь, али от дела лыгаешь?" Лучший способ лыгать от дела – множить словеса о деле, развивать вокруг дела деятельность. А лучшая деятельность – естественно, деятельность солидная, уважаемая. Боюсь, такую силу, вес и авторитет перевод в нынешней нашей поэзии набрал именно потому, что оказался удобнейшим и уважаемейшим способом отлынивать от живого (иной раз и рискового) поэтического дела.

Патроном нашей нынешней переводческой индустрии неспроста явился Брюсов – председатель по высшему своему призванию, без памяти, бесповоротно обрадовавшийся, когда сделался председателем бессменным. И не зря Мандельштам опасался перевода – именно в то время перевод и стал приобретать нынешние черты. Конечно, спасибо переводу уже за то, что он тогда явился (и продолжает быть сплошь и рядом) единственным куском хлеба для многих культурных, интеллигентных и даже талантливых людей.

Не говоря о том, что переводу просто спасибо. Нынешний уровень перевода действительно не сравнить с дореволюционным. Смешно говорить: "Перевод нужен..." Да и массовая песня нужна. Все так. Беда, когда перевод настырно лезет подменять с т и х. У Хармса есть стихи:

Халдеев, Налдеев и Папермалдеев  
Однажды гуляли в дремучем лесу...

Хармса у нас публикуют позорно и смехотворно, раз в пятилетку, раз по подборочке типа "лавка букиниста" или по книжечке из десятка детских вещичек (одних и тех же). Однако же публикуют, и принято, например, четкое разделение на детского Хармса, взрослого Хармса и т.п. Подобное разделение – дело достаточно сложное, проблем его мы тут касаться не будем, но любопытно, что приведенные выше стихи, насколько я знаю, никто никогда и не пытался причислить к детским стихам – т.е. к категории, так сказать

признанных, неоспоримых стихов Хармса, т.к. стихов не детских Хармса у нас вообще не публиковали пока. А почему? Что, собственно, мешает? Присмотримся – ведь это образцовый, классический городской детский фольклор, давным-давно у нас канонизированный, еще Чуковским. Так чем же виноваты эти стихи? Именно и только тем они виноваты, что они с т и х и. а не перевод, именно потому за с т и х и их признавать и не желают. Т.е. перевод, конечно, сам может быть стихами, и даже очень хорошими. Мне, на пример, очень нравятся сами по себе фиктивные переводы с английского Вадима Левина (нам сейчас неважно, что фиктивные, традицию они выражают как раз очень сильно), но сколько ни хвалить Левина, все-таки Левин – не Хармс. Как угодно. Но рассмотрим, как успешно стих Левина отпихивает стих Хармса (говорю условно – Левина самого тоже печатают досадно мало, речь об определенной стиховой традиции, которая все-таки явно признана и которую он, Левин, прекрасно представляет). Перевод теснит оригинал, потому что Халдеев, Налдеев и Папермалдеев и есть, конечно, оригинал бесчисленных мистеров Бадлов, Дидлов и Дудлов (напоминаю, речь только о русскоязычной поэзии). Точней – собственно о с т и х е. Налдеев и особенно Папермалдеев не отличаются, что и говорить, той щеголеватостью и подтянутостью – так что ж теперь делать, русские слова и фамилии, как известно, вообще много растянутей английских – не по-английски же писать. Что ни говорить, за пару (это минимум) сотен лет русский стих обучился успешней всего ладить именно с русскими словами и именами, что естественно. И если на чей-то слух, чье-то ухо стих Хармса все-таки уступает блестящему, с заграничным отливом, стиху про мистера Бидла и мистера Бадла – значит, это ухо такое, на которое наступили. Да засилье перевода и есть н а с т у п л е н и е н а у х о читателя. Массированное наступление. По-английски Папермалдеев не в какой стих не влезет, страшное дело. По-русски какой-нибудь мистер Баридл может получиться очень даже неплохо, но только Папермалдеев будет то, что надо – именно

то же, что Баридл по-английски. Стих Хармса не то что менее изящен, блестящ и т.п. по сравнению с каким-то другим – он просто абсолютен. У Хармса же метод – он не обрабатывает строку, как всякий переводчи, не докапывается в заданном месте до какой-то речевой сущности, что можно делать с разной степенью глубины, чистоты и тщательности. Он просто берет эти речевые сущности, речевые факты, случаи там, где он их видит, он с самого начала исходит именно из них. Из несомненных фактов речи. Тут никуда не денешься. Все же зло перевода в том и есть, что он норовит отвалить именно от этой, последней, обнаженной речевой конечности, абсолютности. Правда, здесь эта речевая абсолютность и подлинность предстает в несколько пугающем варианте – в облики питерского уличного шкета, существа хулиганистого, глумливого, ненадежного. Но ведь в сюжете стиха ничего такого чересчур глумливого и непристойного мы не видим. И будь перед нами подстрочник. при нынешней высокой технике перевода мы бы вскорости имели, надо полагать, крепкое, такое традиционно задорное произведение, по поводу которого критика имела бы случай в очередной раз совершенно справедливо заметить, что дети любят игру и детям игра нужна. Но это не подстрочник, не перевод, ничего тут не усовершенствуешь, и в этом вся беда. Уж больно как-то хлещет хлестко. Нет, игра, конечно, нужна и мы всегда первые за игру, и фольклор – это хорошо, разумеется, мы все понимаем, но разве так играют?.. Именно. Именно т а к и играют, а по-другому – как у вас – так детские утренники проводят и пишут про игру диссертации. И стихи переводят. Может быть утренники и нужны, не будем сейчас в эти дела вдаваться, мы сейчас не про педагогические хитрости, мы про поэзию, которой такие хитрости – смерть. Может, и страшно давать детям стишок про Папермалдеева, и не нужно, но тогда давайте хотя бы не врать. Ведь мы уже 50 лет привыкли довольно кивать головой, читая, как лихо Чуковский разоблачает английских педагогов и составителей хрестоматий, изгонявших игру, фольклор, стишки про мистера Баридла и считая, что сами-то мы не такие косные, тупые и лицемерные, как эти неведомые нам пуритане и викторианцы. Мы-то – вон какие веселые, смелые, отважные даже. Стишок про мистера Баридла – вот он у нас. И нисколько мы его не боимся – можем даже объяснить научно, почему именно не боимся. Ох, вряд ли стишок это был. Все-таки – перевод, суррогат, хотя и первоклассный, почему и подменил он для нас стих, да так прочно и основательно, что никто, кажется, и не заметил. Настоящий же стишок про мистера Баридла существует только в английской речи и для бедных отсталых викторианских педагогов, почему мы знаем, звучал, может быть, и похлеще, позабористей, чем для нас наш родимый Папермалдеев.

Необходимо оговориться. Сам Чуковский – великолепный, интереснейший писатель, и главное, один, по-моему, из первых русских поэтов нашего века. (Сперва, между прочим, сложилось "крокодил, крокодил, крокодилович" – а "кондовую, избяную, толстозадую" – пусть уже года



два.) Но так уж заведено, и не нами – крупный писатель – крупней за ним хвост. Писатели разные – каждому по характеру. Гоголевский, скажем, хвост распознается легче пушкинского, шибает в нос и сразу, в общем, понятно, в чем тут дело. Чуковский сам был критик по профессии, насчет хвостов знал многое сам и собственный хвост всячески старался не распускать, потому-то его хвост – из самых хитрых. Он ученый хвост. И не очень легко уловимый. Умеет прикинуться, будто его вовсе нету. И потому – очень стойкий и жизнеспособный. Из таких хвостов выбираться – самое сложное дело. Но рано-поздно все равно надо.

Впрочем, хвост Чуковского – теоретический. Маршак – вот кто был практическим деятелем, фундаментальной фигурой нашего перевода. Фигурой достойной и противоречивой. С одной стороны – переводил Маршак действительно, как никто. И многие из его переводов – именно факты русскоязычной поэзии. Жаль, что это сказал Фадеев, а не другой кто-нибудь, но что поделаешь. Так оно и есть.

С другой стороны, в Маршаке-то и видишь центр всей переводческой рутины, хороший вкус и школу и некий эквивалент того неоклассицизма, ампира, что называют стиль жозеф. Тут уж наверно не астральный литературный хвост, тут, похоже, не обходится без следующих за ним материальных частей тела. Любопытное явление – собственные поздние стихи Маршака. Уж они написаны, будьте уверены, со всей возможной культурностью – для себя делалась вещь. И как – очень они вас радуют? Нет, самого Маршака искать надо им нно в переводах –

Из ливерпульской гавани  
всегда по четвергам

Британский край!  
Хорош твой дуб,  
Сосна и тополь – тоже;  
И ты на шутки не был скуп,  
Когда ты был моложе..

И еще, пожалуй, в ранних (некоторых) детских стихах. Так ускользнула поэзия, удрала живая речевая истинность из маршаковских стихов – а казалось, уж куда как надежно, солидно уловленной. А что виной? Чуть-чуть. То самое знаменитое чуть-чуть, про кото ое мы с детства наслышаны, что именно оно в искусстве решает все. Именно. То самое чуть-чуть, только вечно и безусловно направленное в противоположную сторону – чуть-чуть на минус. Этого достаточно. Зачем, в самом деле, обязательно ломать руки и ноги если достаточно кольнуть полой иголкой. И в наше благопристойное время традиция хорошей школы культурного обращения с поэзией, благополучного притопаения поэзии в необозримой – всю жизнь заниматься можно – литературно-художественной рутине, похоже, выходит на первый план. Кто же против благопристойности? Только не я, боже сохрани. Пус-

кай в самом деле хоть руки-ноги целы останутся. Вряд ли только благопристойная (собственно, сравнительно благопристойная) манера решает нашу проблему по существу. Маршак ведь славен не только как переводчик, но и как редактор. А какая первая, главная задача наших редакторов? Простая. Чтобы было как можно больше похоже на настоящее. Не будет похоже, не будет культурности, получится вовсе безобразно и неудобно перед Европой – возможен нагоняй. Ну, а если уж, упаси боже, не похожее, а самое что ни на есть настоящее проскочит – уж тут одним нагоняем не отделаешься. Шалишь. Постановка вопроса, как видим, мучительная, шизофреническая. При такой постановке относиться к редактору серьезно, как к некоей литературной фигуре, в принципе невозможно. Разумеется, исключения бывают, но правила устанавливают не для исключений, а это правило установлено более чем всерьез, не сомневайтесь. И степень квалификации редактора в том и выражается, насколько тонко сумеет он организовать симуляцию настоящего литературного качества, не преступая запретной грани, насколько будет похоже на настоящее то, что и выпустит. И вот сама-то формула "как можно больше похоже на..." соответствует самой специфике переводческого дела. Другой вопрос, что для перевода такая формула – не ложь, фальсификация, а вполне честная изначальная данность. Но как бы там ни было, редактор и переводчик, к прискорбию, оказываются первыми друзьями. К прискорбию поэзии. Редактор и переводчик призваны рука об руку работать над стихом, совершенствуя его, желательно бесконечно совершенствуя, как кривая второго порядка бесконечно будет стремиться распрямиться и стать параллельно прямой оси координат. И стих, в котором вообще не видно кривизны того порядка, какой нужен, – что с ним делать? Для чего он? Как с ним работать, с подобными стихами у нашего редактора, конечно же просто не может быть ничего общего. В общем, редактор и переводчик – природные друзья. Редактор и поэт – увы – враги. А с другом моего врага у меня, в лучшем случае, будут терпимые отношения. Было время – поэт Маршак и Маршак-переводчик были не то что заодно, были – одно. Это еще перевод не стал той силой. Но вот понемножку выяснился, развился и процвел Маршак редактор, и произошел естественный альянс Маршака-переводчика и Маршака-редактора, а когда подошел момент – эти двое поэту Маршаку уже хода не дали. Никуда, кроме как в печать. Да и вряд ли только одному Маршаку. Но это уже другая тема.

Говорят, "Песнь о Гайавате" Бунина лучше, чем оригинал Лонгфелло. Все может быть. Во всяком случае, она, по-моему, лучше других стихов Бунина. И лермонтовские "Горные вершины" – перевод (хотя "звезда с звездой говорит" все-таки не переведено ни с какого). У меня, например, уже с год есть любимое карманное стихотворение. Знаете, такие стихи, которые при каждом случае хочется показывать, как новую авторучку. И это перевод – правда, перевод Берестова из Карема:

Наполеон на воздушном шаре  
Вдруг улетел неизвестно куда.  
Сопровождает государя  
Старая Гвардия, как всегда.

Взял он с собою пушки и порох,  
Чтобы устраивать в небе грозу,  
И затерялся в небесных просторах  
К радости тех, кто остался внизу.

Еще бы не быть исключениям. И тем не менее. Общее правило: перевод в принципе не может не признавать компромисс лучшего с хорошим. А поэзия именно в принципе – признавать такой компромисс никак не может и не должна. А когда поэзия его допускает, тут ей и конец. В лучшем случае она превращается в литературу, а в итоге все равно – в импозантное, респектабельное, художественное вранье, рутину. Талант многое преодолагает, но я – не талант, к сожалению.

И выдираться, выкарабкиваться из рутины мне в свое время пришлось долгонько и не особенно грациозно. Я вовсе не сую под нос какие-то собственные достижения, то же самое я бы сказал просто как читатель. И у меня с переводом вообще, с этой колоссальной культурой стиха, так похожего на настоящий, прям е личные счета. И чем он похожей, тем они прямее.

Слишком хорошо помню, как оно бывает, когда все мешает добраться до строчки. И внутри все не так, одни сплошные помехи, а если еще и помеха снаружи, извне – запланированная, так и задуманная помеха, – все, толку не будет. И отчетливо чувствуешь такие вот запланированные, организованные помехи просто как чью-то намеренную подлость, как если бы над большим пневмонией открыли еще форточку, как в каком-то романе.

Возможно, сейчас это уже отчасти инерция, ведь я, естественно, нажив какой-то опыт, уже не отношусь к строке с такой остервенелой аналитичностью, уже не так фиксируюсь на ней, меньше с ней нянчусь. Но настороженное отношение к переводу не проходит. В лучшем случае оно безразличное – отказываюсь и просто не умею видеть в стихотворном переводе что-то еще, кроме стихов на русском языке. (Надеюсь, я объяснил – почему. Не из патриотизма.)

Очевидно, для читателя переводов такой подход не годится. Соревнования на равных с простыми стихами перевод – в массе – заведомо не выдержит. Переводу необходима, думаю, некоторая фора, известные привилегии, читатель должен быть непременно в добром расположении, должен согласиться на предварительные условия, пойти с готовностью навстречу намерениям переводчика. И тогда читатель, прочитав хрестоматию переводной поэзии, сможет получить все, что хрестоматия сможет дать, и еще немножко. Известный сбой речевого слуха, небольшая деформация критериев и представлений о стихе, сопряженная с таким чтением, для читателя-

непрофессионала нечувствительна и несущественна. И, очевидно, она избытком компенсируется тем представлением об иноязычной поэзии, к которым он обогатится. Другой вопрос – каким будет это представление.

Собственно говоря, я не могу сказать, что совершенно не читаю журнал "Иностранная литература" Нет, почему же. Бывает, читаю. Вообще читаю иногда книжки. Кроме того: учился я пять лет на филологическом факультете (весьма неважно, правда, стихи мешали. Все-таки читал что-то, даже сдавал. Боюсь, что осталось от этого очень немного, но что-то же, наверно, осталось все-таки.

Словом, какое-то представление, какой-то образ польской поэзии, сложившийся по переводам, есть и у меня. Так же, как есть и образ страны Польши, сложившийся из разных источников, вплоть до школьных уроков географии, поскольку сам в Польше (как и нигде за границей) я не был. Но если бы я на этом основании принялся расписывать свои впечатления о стране Польше – да не кому-нибудь, а поляку – боюсь, это выглядело бы странно. И даже не очень вежливо, чего бы никак не хотелось. То же и с переводами. Всем нам приходится обходиться сведениями понаслышке. Важно не забывать, что они – понаслышке. Поэтические же переводы, в общем, и есть поэзия понаслышке, со всеми вытекающими отсюда осложнениями. Может быть, любопытней другое – то, что называется неформальные контакты. Живые, пусть и случайные соприкосновения непосредственно с польским с т и х о м. А таких случаев у любого русского читателя бывает наверняка куда больше, чем он сам думает. И чать хоть с польской эстрадной песни, которая у нас давно очень популярна. Да кино. Да телевизионное. Да мало ли. Уж я не в тех годах, когда заучивают наизусть популярные песни на иностранном языке (а когда-то пытался заучивать тексты Монтана, не зная французского. Был грех. Очень нравилось). Но хороший стих тем и отличается, что запоминается сам собой. И как не запомнить было хотя бы строчку:

На неби

Облоки.

С песенными строчками это бывает. Подозреваю, что строчка классическая. И похоже, что эти облаки (здесь, по крайней мере) поплотней наших облаков, скорей, наши тучи. И как перекликается с другой и тоже первой строчкой другой популярной песни из друго о фильма – всю войну пели: Тучи над городом встали... (Пелось "стали", и это еще лучше.) И перевода не надо. А вот уже строфа целиком, припев:

Жиучи раз

Жиучи раз

Жиучи тилько раз

Прошу прощенья, это, кажется, из "Кабачка 13 стульев" и это, кажется, стихи. Да мы с женой и сами поем по-польски. Правда, редко – только в самом приподнятом настроении и если никто не слышит, в особенности из

-a

поляков. Зато поем целый куплет и припев "Гей,гей, гей, соколы..." Научились от польских студентов в автобусной поездке лет 15 назад. А можно и без музыки. Читаю прозу Мартынова "Воздушные фрегаты" А там, среди другого: С тамтой строны Вислы/ Компалася врона/ Пан поручик мысле/ Это його жона/ Пане поручику,/ То не ваша жона/ То мала пташина/ Называся врона. В сибирском городе пел кто-то из потомков ссыльных поляков, Мартынову запомнилось с детства, а мне – года три назад. А это откуда:

Наша матка  
Куропатка  
Бьет своих детей...

Кажется, из Короленко. Впрочем, это уже, видимо, польская речь в русской огласовке. Но стих явно польский... Стоп. Похоже, я уже зарываюсь. Берусь рассуждать, какой стих польский, какой – нет.

Действительно, какие-нибудь серьезные люди могут всерьез обидеться: разговор о польской поэзии, а тут с какими-то строчками бог знает откуда. Да еще и перевранными, скорей всего. Такой, с позволения сказать, багаж приличней уж хранить про себя и никому не показывать. И в общем-то будут правы, по-своему. Но, во-первых, это я все только так, к слову и между прочим. Во-вторых, не мной замечено, что серьезным людям поэзия любит иной раз показать язык. Так оно в любой стране и на любом языке. Ветхий каламбур, но невольный.

В-третьих, эти кусочки строк и стихов – вовсе не тщательно подобранная коллекция, а только несколько живых примеров, что в памяти на данный момент. А если бы можно было собрать такое за всю жизнь – глядишь, и набралось бы не так скудно.

А в-четвертых, и главных, – ведь и с русской поэзией такие неформальные контакты для меня – первое дело, в сущности. Я даже не говорю о том, что живи я исключительно в мире формальных и должным образом оформленных контактов, я бы и Мандельштама должен был бы прочесть не раньше 73 года. Такая степень неформальности сама собой разумеется. Я о том, насколько все-таки насущная пища – все те строчечки, стишки, рифмочки, тот полусознательный стиховой воздух, тот личный фольклор, который застрял в ушах нас с первых лет, а может и месяцев жизни. "Мы ленивы и нелюбопытны" – это сказал Пушкин. Леня – это плохо, разумеется, но иной раз и леня на что-то может согдиться. Например, тестировать стих. Нарочно заучить я могу что угодно, если постараюсь. Но если я не стараюсь, лодырничая, а стих сам остается у меня в памяти – значит, такой стих чего-нибудь да стоит. Стихи ведь и есть речь, которая запоминается. Во всяком случае, такое определение стихов кажется мне не хуже прочих. И если его, стих, принимает моя память, но не принимает моя образованность – это значит только, что он, стих, знает про меня больше, чем я про него во всей моей образованности. (Я, собственно, насчет образованности в виду имею не обязательно себя лично...)

Короче говоря, на строчки, обрывочки и словечки смотрю как на материнское молоко поэтической речи, почву или, если угодно, зерно, из которого все прорастает и в котором уже есть в с ё. Мир обрывочков не знает авторитетов и репутаций, как бы ни серчали серьезные люди. Такая библиотека у вас составляется не по вашей воле, а по своей. Может быть, по какой-то общей. У живого всегда свой нор, хоть в чем-то, да отличный от вашего. Только мертвая строчка будет безразлично послушной. Так – если вы сами пишете, – так же – если... слово "читаете" в нашем случае как раз мало подходит – так же, если просто живете стихами.

И бывает, что авторитетнейшие стихи с самой прекрасной и громкой репутацией как-то начинают проверяться на такие неформальные контакты, и бывает, что такой проверки они не выдерживают... В общем, я рискнул бы предположить, что какие-то черты польского стиха я все-таки мог почувствовать. Вероятнее, какой-то самой популярной стиховой традиции, причем живой, а не той, что понаслышке. Ну что же, популярную традицию не обойдешь, да и надо ли?

И сильней всего, может быть, особая подтянутость, пружинистость польского стиха звучит у нас в "Боривое" А.К.Толстого, того самого Толстого, который был соавтором "Козьмы Пруtkова" и который хоть и известен достаточно, но из-за своей специфичности и разносторонности до сих пор не оценен по достоинству. А он, по-моему, безусловно, фигура первой величины. Его "Боривой" – не перевод, скорей стилизация, там есть подзаголовки "Поморское сказание" и необычайно звонкие польские наименования.

...В Брунзовик из Бодричаны... А это уж и вовсе польская речь. Во всяком случае, для русского уха. И по особой задорности "Боривой" стихи в русской поэзии просто уникальные. Способные, как говорится, мертвого расшевелить. Свойство, кажется, весьма польское, завидное, и хоть очень заразительное, на иной почве, как видно, принимается в редчайших случаях. Может быть потому, что здоровье не заражает...

Между прочим, аналогичный случай произошел у Толстого с Гейне. На русский Гейне переводили много и хорошо. Но есть мнение – и ему как-то веришь, – что по сути единственный Гейне по-русски – это: Вянет лист, проходит лето,/ Иней серебрится;/ Юнкер Шми т из пистолета/ Хочет застрелиться./ Погоди, безумный! Снова/ Зелень оживится.../ Юнкер Шмидт! Честное слово:/ Лето возвратится... И это не перевод, это даже нечто противоположное – это пародия из Козьмы Пруtkова. Пародия на Гейне. Надо думать, Гейне бы повеселился... И, как и "Боривой", это один из толстовских казусов, уникамов. Несомненная, никем не замеченная, поэтическая вершина на неожиданном для серьезных людей, казалось бы, не столь уж возвышенном месте... И явно тяготеет к неформальным контактам. Кто-то вспоминал в мемуарах, что в детстве постоянно читал юнкера Шмидта

вслух, только под конец ужасно торопился – "Ты что так спешишь?" – "Боюсь, что застрелится..."

И последнее. Конечно, польский стих толком, должно быть, доступен мне только на небольших участках речи, не требующих перевода, когда и так все понятно... И, конечно, неплохо бы мне польский все-таки знать... Но есть в этом и особый эффект. Какое тут шествие больше впечатляет – когда вы входите в самолет и выходите из него в другом месте, где все другое, или когда знакомая улица вдруг начинает поворачивать не туда куда-то, переходит в иное что-то... Последнее только нечаянно, во сне и бывает, и б лет на такую поездку заранее не возьмешь, и разговорник не вызубришь.

Как будто зашла в тупик, не захотела складываться строка "На небе облака", пришел сверхпоэт, выправил слова по-иному, и не грубо выправил, но так, что ожило, зазвучало, снова стал дышать стих – пришлось слова сделать только чуть-чуть иными, и заодно уж сотворить весь контекст, все, что за словами – иной язык, иную историю...

Это написано в 1976 году как ответ на вопрос ваше отношение к польской поэзии.

Обстоятельства, при каких был задан вопрос, значения сейчас не имеют – важно, что вопрос действительно был задан, я его не придумал, и что ответ предполагалось напечатать. По крайней мере, так мне сказали. Но не печатали.

Зато вскоре напечатали Халдеева, Налдеева и Папермалдеева, а через некоторое время и некоторые другие произведения некоторых авторов. Напечатаны и некоторые из моих стихов – и здесь мне нельзя не поблагодарить за переводы кроме названных выше также Сабину Хенсен и Георга Витте, Весну Вуйчич, Джеральда Янчека, Ханса Бьоркегрена, Адама Поморского, Пабло Альвареса де Толедо.

Вообще с тех пор произошло много чего, и – и многое сейчас я написал бы по-другому – почему-то кажется, что именно так полагалось бы закруглить эту фразу.

Но, во-первых, не так уж и многое – если по существу, вполне отвечаю за все, тогда написанное.

Если же скорее по форме, чем по существу – тогда по-другому, очевидно, надо тут писать вообще все. А надо?

И, наконец, – не замечали, как упорно не печатаемый текст проявляет встречное упорство? Стоит на своем и стоит – нет, это он прав. Он такой, как надо. И чем дольше, тем больше.

И в конце концов автору приходится соглашаться. (Хотя в самиздате это печатали – в питерском "Граале" в 82 году – заодно с тремя примерно десятками небольших стихов и фонограммой каких-то бесед о концептуализме). 1995г.



## СТИХИ ИЗ МАНИ

Стихи, помещенные (депонированные?) в МАНИ, я привожу здесь в том же составе и порядке для уяснения полноты картины своего в МАНИ участия; кроме них и четырех приведенных выше статей были там: еще заметка об Инфантэ – примерно такого же объема, как та что здесь; ряд моих впечатлений от "Десяти появлений" Монастырского, визуальные листы (они потом вошли в "СПРАВКУ") и три-четыре более или менее предметных изделия единственного мой опыт в таком жанре. Пару из них выставлял Олег Кулик в 90-м во Дворце Молодежи. Вместе с этими стихами и четырьмя статьями это все и есть то, чего категорически нет. Нет по умолчанию. Нет, не было и больше не будет по дружному мнению Иоси Бакштейна, Сережи Ромашко, Коли Паниткова, Игоря Макаревича, Лены Романовой и Лены Курляндцевой. Не было этого в Архивах МАНИ выпусков 3-5, а если это и было, это отменяется и не считается. И больше этого уже не будет нигде и никогда – судя по плотному и уверенному помалкиванию об этом всё Иоси Бакштейна-Сережи Ромашко-Коли Паниткова и Игоря Макаревича, издавших сборник "Архив МАНИ" во Франкфурте на Майне в 90, так же, как Паниткова, Романовой и Курляндцевой, сделавших здесь ряд публикаций и передач про МАНИ по телевидению спокойно, без каких бы то ни было заиканий по моему адресу.

Л И А Н О З О В О одно слово

еще одно слово и К О Н Ц Е П Т У А Л И З М

и да что же это за лганье и лганье самым наглым образом

лганье за лганьем

После какой-то точки насыщения помалкивание бывает наглей лганья и самого наглого. Занятный народец. Глядя мне в рот развесив уши где-то в 80-85, что умею я и посмотреть и написать – смотреть чужое и писать свое – это они должны были усвоить. Не то откуда бы мне и взяться в МАНИ и во всей компании "Коллективных действий" – я ведь к ним не лез, это они меня к себе звали. И настойчиво. И так же, значит, в 90-95 должны были они усвоить науку, что ничье такое умение не имеет ровно никакого значения рядом со значением и хотением какого-нибудь – не знаю – Сережи Бунтмана, Сережи Ромашко, Сережи Парфёменко, Сережи Пархомова Тани Ржавской и Тани Несказовой и ихними проемж собой договоренностями. И стесняться и опасаться им не приходится.

Что написанное лучше ли, хуже, все равно написанное в нашем деле само ровно ничего не значит, не может, зависит не само от себя, но от Сил (см. у Сухова-Кобьлина). От них одних. Интересно. Очень интересно – ведь и мы где-то еще в начале 50-х полезли вот в это дело – литературу-искусство – как раз по острому интересу именно к тому же вопросу – только в точности с другой стороны. С зеркально противоположных позиций: дай-ка а теперь мы

попробуем. Попробуем попробовать – а съедят ли нас Силы. Интересно было и интересно осталось. Оспорить все же как-нибудь такую русскую идею – безнаказанности блатной наглости. Что блат в природе сменяет блат, а больше ничего и не происходит. Думаю, это так только на их памяти. И с их же помощью. Будто бы кто смел, тот и съел, ты сшустрил, первой подскочил – всё. Вопросов дальше не может быть, и ты уже Пригов. А эти интересные дети, ребята из другой школы бывшей новой волны, сережи эти носи коли андюши лены тани не на шутку собрались, значит, с силами. Ощутили свежие силы. Сами ощутили себя таковыми. Свежими силами на смену несвежим. Ощутили уже и уверенность в силах. Распробовали. Не говорите же, что поколебать такую уверенность – это, дескать, неинтересно, задача мелкая, это дразги, склоки, и т. д., а надо быть выше и писать стихи. Вот они, и стихи. Ну. Вы же видите. Стихи не стихи, пиши не пиши – все в зависимости лишь от сережи. Есть ты, нету тебя и даже был ты там, где ты был, или и быть-то тебя не было и не надо – зависит от какой-нибудь старинной полунезнакомки из ящика с классически скошенными отчего-то к носу глазами. И если им не помогать, сами они не прочухиваются, в себя не приходят – наоборот, система самовоспроизводится и расплывается бесконечно. И если систему прочухать хоть чуть задача неинтересная, то, значит, неинтересная она с самого начала. Стихи и начинались-то на спор с системой. Неинтересные, значит, и стихи. Все может быть, наверно. Но тогда о чем разговор?

\* \* \*

и вижу  
зиму

всю жизнь  
знаю  
Казань  
Казань

казалось бы

в войну  
жил в Казани

как  
не знаю это сказать

разнообразная  
Казань да Рязань

как здесь оказалась

загород  
сутроб  
сутроб и овраг

сразу за городом  
за Казанским вокзалом

словом  
и с новым вас

1000  
900  
40

как-то так  
нет  
так и не так

боком	с новым снегом
благодаря	с новым морозом
неустанным заботам	со всем
	советским народом
таким образом	кино кином
опять вот	с кем с кем
таким образом	но только с Олегом
вопрос так	с Эриком
и остается	
открытым	це ли ком

\* \* \*

да

едва ли только  
это та простота

да и навряд ли  
это та доброта

и простота  
была неспроста

и доброта  
не довела до добра

\* \* \*

живем  
словом

сложно  
все это

и трамвай  
тут не при чем

и при чем тут и

еще и плачем

о чем  
в общем

с таким видом

и спим

и Бог с ним  
с миром

\* \* \*

облака  
белокаменные  
леса  
и сзади леса  
и склон  
склон  
к солнцу

каменная сторожка  
была не каменная  
никакая

а там  
дорожка

идеешь  
идеешь

идем  
к нам

\* \* \*

который уже день  
лень

самое хорошо  
солнышко \*

не знаю что  
за шуми

и поезда

иногда  
то есть

---

\* ну что я пошел

\* \* \*

идем

поглядим

а там  
и увидим

будем  
будем

а не будем

не будем

попробуем

посмотрим  
посмотрим

помрем  
помрем

не помрем  
не помрем

\* \* \*

передовые облака

береговые облака

березовые облака

еловые тучи

тучи  
растут

\* \* \*

да (извините) нет  
(извините)

да или нет

а зазеленел  
ветер

(ты вот теперь)

(да нет)

и да и нет

а

надо это

(иногда кажется)

(что да )

(иногда кажется)

(что нет )

(иногда кажется)

(что нет )

(иногда кажется)

(что да )

а иногда

и надоедает

это

и не да

и не нет

(что-то )

\* \* \*

а елок-то  
не то Блок  
но не только

всяко  
и высоко и  
далеко  
не так высоко  
все-таки  
как высоко  
взято

колесо да колесо  
поехало  
и как поднялось все  
так и приподняло  
все это

и поле \*  
и лес  
близкий  
неблизкий свет  
для кого как  
облака  
окна  
под божом  
и слава тебе  
север  
юг  
запад  
восток  
просто накрепко  
Борис  
Глеб

наиболее  
и от небес близко  
как бы  
и как нигде

здесь были

---

\* и не лепо ли ны  
ни ни ни  
не нелепо

\* \* \*

и совершенно прав  
Мишка  
конечно Кинешма  
даже что-то весьма  
Кинешма  
и где ж тут это  
именно что  
ничего неизвестно  
электричество  
и чистое поле  
мы с тобой  
мост  
прости Господи  
лес  
во тьме стоит  
и луч света  
думает что ли он  
лучше всех  
дневной  
но до того  
темноватый  
свет свет  
а вот и свету конец  
полупароход  
полупаровоз  
голосок  
у Волги  
у кого у кого  
холодно  
и несудоходно  
зато вон  
иди куда хопь  
город  
огород двор  
забор забыл был  
завод  
затон  
смотри ты  
и то запомнил  
через сколько  
через сто лет  
и на это самое место  
детство это где  
студенчество  
вместо детства



конечно  
оно немножко кромешно  
чья лет куча  
молодой человек  
вместе взято  
и ни с чем несовместно  
уютно  
люто  
отец  
да это  
до детства  
куда ни шло  
лишь бы только на пользу  
нет и наконец-таки

цыганисто наконец

\* \* \*

просто  
кто во что  
кто во что  
кому что нужно  
сколько  
душе угодно  
Кришну Вишну  
уже все можно  
все можно  
ну  
лишь бы только  
не то \1

\* \* \*

когда мы ездили на юг  
в бинокль увидели  
корабль "Люберцы"  
удивительно  
как повезло кораблю

\* \* \*

И ё моё  
и Первое Мая

\* \* \*

что

да только то  
что зашло  
солнце  
то и произошло  
зашло  
все-таки  
и сразу загло все  
что только могло  
все что надо  
все тебе небо  
чего еще тебе  
ничего себе хорошо  
прошло проехало  
и ну и правильно  
плохо мне  
но есть Бог на небе  
какой хороший конец  
света  
лета дня  
для тебя для меня  
да  
и навсегда  
и достаточно  
того что зашло  
солнце  
и захотелось сказать  
всё но сказалось только что  
вот  
сказалось  
только то что сказалось  
сухо  
в лесу  
тихо  
хорошо ходить  
отдохнуть  
искать идти  
с какой стати  
прости Господи  
спасибо за все  
скажи лучше  
и не проси больше

\* \* \*

такой закат  
ну как тут  
отказаться  
не оказаться тут  
морской вокзал  
заиграл  
самый самый  
разгар  
морской вокзал Кавка:

через эти реки  
ехали и греки  
и не одни  
греки

сколько  
таких закатов назад

сумерки  
и всё  
и в сумме  
Сухуми

там и темнота  
и темнота  
вот такой вышины

а там  
там темнота  
еще выше

огни

мало ли

а луна  
одна 12

\* \* \*

и вдруг бабах  
БОГ

ах ты Господи

\* \* \*

что такое хорошо

хорошо  
если кто-то  
где-то  
что-то  
делает хорошо

то и нам приятно

\* \* \*

даны стихи

надо

надо доказать

    Это не стихи  
    Вы же понимаете.

как  
врать будем,  
мадам \*

по Кожинovu  
по Лакшину

по-видимому  
по-прежнему  
по-пустому?

---

\* мадам  
мадам там  
редактором

\* \* \*

Дранды

и опять эти  
Дранды Дранды

да Гудауты  
фу ты ну ты

фу ты ну ты  
да ну

нам бы ваши заботы  
1981 12

\* \* \*

всяческий

в том числе  
и такой

и такой  
и сякой

первый встречный  
прочий  
иной  
простой  
не очень простой

как и всякий  
смелый нет  
честный  
хитрый смертный

\* \* \*

похоже

и похоже  
Бог жив

вот

а черт  
черт

тот  
точно не мертв

\* \* \*

и что будет

ну  
живу  
жду

чего  
что

я говорю  
что я думаю что  
я хочу сказать

я молчу

\* \* \*

то  
что слышали

Хороший был  
мир

И хороши  
и мы были

именно \ 3

-----  
1/какую кришну  
вишну  
что вы  
кто вы  
чтобы жить  
и жить кому-то давать  
от ставить  
отсвистать  
всех обратно

и вся-то наша жизнь  
есть борьба  
бой  
баталия  
битва воров  
с холуями

1983

/\* да не дай Бог

1992

(Поздней приписанное )

/ 2

\* \* \*

далеко  
высоко  
глубоко  
в бинокле

на горе мороз  
холод  
и елок  
елок и снежок

красота

скоро-то как  
а

стук  
и новый год  
и не за горами уже

ниже

за горой

незамороженное  
Черное море

/загорженное море  
с замороженной жарой/

\* \* \*

день  
да не любой

не какой-нибудь  
а вот побудь  
побудь  
какой был

полуголубой<sup>\*</sup>  
наполненный  
и видно  
и долго

пусть будет так  
до половины  
зеленый

/ 3  
\* \* \*

Снегушки  
всей этой земле

смотри-ка

а мы  
поехали  
к Олегу себе

Побегали хоть  
по земле как по небу

(Под сносками 2,3 стихи из тех же циклов, но в МАНИ не попавшие (подборка 83 года)).

---

\* Нигде в моих стихах слово “голубой” ничего кроме цвета не значит (Примечание на любителей).



## КАК СМОТРИМ...

Симпозиум в только что открытом тогда Центре Технической Эстетики (где норы с витринами под зданием "Известий") – событие было действительно масштабное. Было фото и кино – больше прибалтийское, но не только. Были Куприянов Володя и Макаревич (Макаревич был и с картиной). Инфантэ и Янкилевский со слайдами, кажется, Колейчук, и точно Булатов и Васильев с работами, которые как бы можно было считать ответвлением фотореализма. Как отчасти и Гороховского. Чуйкова, Кабакова уже вряд ли, но работы у них были хорошие, естественно; симпозиум шел два или три дня, из гостей некоторые приходили с картинами под мышкой, прислоняли их к чему-нибудь, и к концу получилось уже что-то вроде выставки-продажи, только без самой продажи. При этом на этой выставке модификаций фотоискусства Штейнберг с треугольниками был, а Шаблавина с пейзажами, помню, не было.

Хозяйка была Черневич. Выступали Раппопорт, Гройс, и просто кто хотел – как мне показалось – и я завелся, написал текст за ночь, и предложил завтра в программу. И наблюдал, как профессионально, приветливо нахваливая, его отпихнули. Так кончилась первая попытка публикации. Текст пошел в МАНИ. Как и "Концепт" "Симпозиум" погулял и по перестроечным редакциям (иногда даже в связке), но меньше: в 89 его напечатало-таки рижское "Кино" в № 9 – за кино-фото-тематику. Правда, в сокращенном виде. Здесь печатаю что осталось, смешанное. Журнал же дал и название. Но задого до того, весной-летом 82 уже тогда связанный с Европой (как, впрочем, и со всем остальным) Леня Бажанов взял эту статью для какого-то совместно-эстонского тогдашнего издания. Леня уже тогда курировал такие издания. Леня всегда курировал всякие издания. Стоять старался на раздаче слонов и весь держаться в струе, всячески ловил и по мере сил пускал сам ветры перемен – переменчивые ветры бывали. Что, как видим, и принесло свою пользу. Пользу Лене. Удовольствие же приносило и раньше. Опять же Лене. Мы больше от ветров уклонялись.

Однако вот берет сам твою статью из МАНИ – чего же не дать. 82, 83 год, публикации для нас – диковина, берет к эстонцам и в статье есть про эстонцев. Вроде все нормально. Идет время. Идет и идет. Вдруг узнаю – издание-то издано. Никакой моей статьи в нем нет. На Кропоткинской, у Академии Художеств, после какой-то выставки, встречаю Леню нос к носу: – Так в чем там дело-то, Леня? – Где "там"? – Ну как "где" Леня – в эстонском этом издании? – Ну и что? – Что значит "что", Леня – статью мою про эстонцев ты куда брал?..

Леня повернулся ко мне весь, зафиксировался, и очень членораздельно, подчеркивая всю нелепость предположения, спросил: – Так я. что. должен. был. печатать. твою статью?!

При этом еще тужась придавить глазками, поставить на место, как должно уметь начальство – вот Леня когда готовил уже себя в замминистры. Не помню, что я Лене сказал, но глазки Леня на меня больше не уставлял никогда. Глазки Леня прятал.

Но статью запомнить, уж конечно, запомнил. И когда дали Лене покуривать "Другое Искусство" в которое сперва с ходу Алпатова забрала вообще чуть не все, что у меня было, первоначальная рецензия была: – все хорошо, но мы тут с Ленией посмотрели – одна статья только очень слабая. Очень слабая. – Это какая? – А там про фотографию. – Какой Леня, – Талочкин, что ли? – Леня Бажанов. – Ах, Б...

Не знаю, вроде бы статья как статья. Тогда интересовала. С тех пор, правда, как бы ни слуху ни духу – так это, ведь, вон – "Как было дело..." "Литературка" напечатала еще тем тиражом, в сотни тысяч – и с тем же результатом. Как не было. И не было. А кому это надо? Чтоб не не было? Или что, лён у нас – один Лёня? Не подумайте только, что Лёня у нас – хуже всех.

У фотографии нет сакрального прошлого, ибо прошлого у нее вообще-то чуть-чуть: 1,5 века. Интересно, но, кажется, нуждается в уточнении. Вероятно, можно спорить, что больше определяет фотографию – фотохимия или готовое изображение, а камера-обскура, как известно, много старше, а по непроверенным данным известна чуть не в Египте, где (если верить, конечно, непроверенным данным) уж наверняка должна была замешаться во во что-нибудь такое – сакральное. Но дело не в этом. О чем, собственно, "Мгновения"<sup>1</sup> Тооминга, если не о недавнем сакральном прошлом фотографии – вот этой, той, какую мы все знаем? Не зря там первые снимки – под органную музыку. Камера понималась, ощущалась тогда этими людьми, чьи изображения нам показывают, почти как машина индивидуального бессмертия. – вот в чем дело... То есть, если угодно, – сакральная машина... Но, понятно, что сакральная машина что-то вроде жареного льда. с самого начала в термине заложено противоречие. Во всяком случае – двойственность.

Человек с бородой, глядя в камеру, старается изо всех сил. Будешь стараться, если обещано бессмертие. Вполне можно сказать, что человек в экстазе (словами Маяковского). Будешь в экстазе, если заставляют просидеть чуть не полчаса, остолбенева и глядя в стекляшку. Без доли экстаза и самогипноза во всяком случае тут не обойдется. "Этика есть преодоленный экстаз" – великолепно, кстати, сказано, так великолепно, что поневоле тянет подражать, продолжать в том же духе, например: все наше существование есть некоторым образом преодоленный экстаз. Или: произведение есть воплощенный экстаз, искусство есть тело, панцирь, способ реализации экстаза. А может быть – сохранения экстаза. И тоже, кажется, получается недурно. Во всяком случае, экстаз, момент пик человеческого существования – без этого действительно ведь нельзя говорить об искусстве, и о сакральности, и о сакральном в искусстве.

Мне кажется, Раппопорт имел в виду именно это – либо, прошу прощения, я его просто не так понял. Так вот, у Маяковского сказано про ма-

---

<sup>1</sup> Фильм Пээтера Тооминга, эстонского кинорежиссера-оператора и фотографа.

шины: "Понимают умницы, человек в экстазе" Умница ли камера? понимает ли она? Как сказать. Вот художник – скажем, художник Веласкес – умница, это точно. Человек силится воплотиться, остаться, и художник помогает ему встречным усилием – несомненно, художник именно понимает – и миг длится, идет и идет разряд, рикошет взглядов, ось Веласкес – карлик Дон и т.д. – зритель. Все состоялось, получилось нечто адекватное экстазу, пику, сакральному моменту – произведение.

Но камера все-таки не Веласкес. Камера даже не Илья Глазунов, у нее нет намерения, она либо слишком умница, либо – полная идиотка, либо (что верней) то и то вместе, т.е. камера и есть камера. Человек перед ней в экстазе, но ведь он не только в экстазе – он и в натуре, он и в смущении, и камера чаще всего просто микширует все эти состояния за секунды, а то и минуты старинной экспозиции. Прошу прощения, но по-моему, любя старинные фото, мы на добрую долю просто сами – уже как бы за камеру, вместо нее понимаем, принимаем к сердцу намерение и устремление модели. И мы хорошо, похвально, наверное, поступаем. Так и надо. К сожалению, однако, вчера мы не были к этому так склонны, насколько помнится. А что будет завтра?.. И вообще, в чем тут дело – то ли в том, что люди в старину были лучше, то ли в том, что техника хуже? Взгляд этих людей и впрямь, кажется, не нашему суетливому глядению чета. И вправду они впечатляют в своем фотобессмертии, на которое у них, во всяком случае, больше прав, чем у нас. Но почему-то иные дофотографические портреты (Гойи, например), воля ваша, а мне кажутся опять больше похожими на современное человечество, чем фото сто или восьмидесятилетней давности... Словом, хотелось бы все-таки замолвить словечко перед Тоомином-антикваром и за Тоомига-художника – практика сегодняшней фотографии, работающего хоть и с тем же антиквариатом...

Чем таким заняты, в конце концов, всякое искусство и литература, как не выяснением – ч е г о ж е нам все-таки и а д о? Не сразу, конечно. Сразу это хочет выяснить – ну, хотя бы этика. Искусство, как мы знаем, много хитрей (и гораздо проще). И пусть не враз, как угодно, но где-то там, как-то и в чем-то, в общем итоге, в конечном счете и в каком-то определенном смысле разве может не иметься в виду этот самый вопрос?

И вот там-то этика с эстетикой, наверное, сходятся – конечно, в самом широком смысле как та, так и другая. И, по-моему, у нас это особенно видно. А что делать – уж лет двести, как здесь бедное литература-искусство бьется над этим вопросом чуть ли не в одиночестве. Не потому, что оно, художество, у нас всегда столь великое, а потому что все другое у нас обычно оказывается еще хилей или попросту хуже. И, похоже, опыт учит, что хуже всего получалось и хуже всего бывало той же литературе, когда она либо пробовала валять дурака, отвивльнув от вопроса в сторону (называется "эстетство"), либо, утомясь, вдруг пробовала разом, одним усилием, поперед всякой этики ухватить вопрос за жабры (называется

"учительство" "пророчество" "служение" и т.п.) – т.е. теряла себя как профессию, как дело.

Признаемся, что есть у нас основания не доверять уж слишком резким и натужным усилиям. Без усилия ничего не бывает, но усилие и только усилие – судорога и каталепсия. Усилие – это начало, основа, а умение (культура) – это умение снимать усилие и управлять им...

Человек в экстазе. Человек и сакральное. Проще говоря – человек и как ему быть с этим его экстазом, пиковым переживанием – сомневаюсь все-таки, чтобы эти проблемы и впрямь решала фотомашина на заре фотографии. Пусть в самом процессе фотографирования и был сколь угодно силен момент осознанной, преднамеренной сакральности – эстетическое. или, может быть, проще сказать лирическое усилие, переживание. Сакральной (лирической) машины не бывает. Решала бы в том смысле, в каком решает эти проблемы художник. Это может нам сейчас так показаться, а машина, как и положено машине. эти проблемы, эти человеческие состояния хорошо фиксировала и передала в сегодняшний день – за что ей и спасибо. И хочешь не хочешь, а сегодняшней нашей скачущей, мелькающей девальвированной фотографии приходится в конечном счете иметь дело с этими же проблемами – проблемы все те же, людские, и если фото – все-таки искусство, как и любому другому искусству, деваться ей от этих проблем заведомо некуда.

Мы обратились, возвратились к прошлому, к той же старой фотографии, ощущая некоторую вину перед ней, – ведь мы в суете скоростей всякой моментальной автоматике чуть не забыли это прошлое, чуть было не потеряли. И вот оно как будто с нами, насколько оно может быть с нами – и мы вглядываемся в эти старинные снимки, стараемся глядеть в них так же серьезно и истово, как и они глядят в нас, насколько умеем – так же напряженно, с отдачей, так же, если угодно, сакрально – уже почти что совершая обряд. Однако, можно обратиться к прошлому, но невозможно возвратиться в прошлое. И если перестареемся в своих усилиях, прошлого не обретем, а настоящее утратим, предадим, чего доброго. Собственное это вот, наше, свое. И если мы пережили культ легкости, естественности и несколько разочаровались в нем, в культе, не будем переносить, распространять наше разочарование и на само качество естественности. И стоит ли теперь склоняться к культу сосредоточенности? Видимо, сосредоточенность просто должна быть естественной – хотя понятно, что это легче сказать, чем этого добиться, йоги, как говорят, тратят основные усилия именно на эту задачу...

Перед нами, очевидно, все та же проблема культа, пытающегося подменить культуру, присвоить само название, слово "культура" В самом деле, культуре не обязательно и знать, как она называется, ей можно о том и не думать, с легкостью обходиться и без самого слова "культура" иное дело – паразит на культуре. Вот для него-то это слово культура, высокая культура, истинная культура, Культура с большой буквы или лучше БОЛЬШИМИ

БУКВАМИ – очевидная необходимость, один из первых признаков и просто профессиональный его. паразита, инструмент, орган – хоботок и жвалы.

Вообще есть культура и культура, и это два разных слова, в чем-то между собой прямо враждующих. Есть культура та, что в музее, и культура та, что в творчестве. Та, что в сумме сведений, и та, что в умении.

И музей бывает творческим делом, кто же против музеев. Вопрос не в этом, а в том, чтобы не упускать разницу. Музей можно захватить, продать, купить, присвоить. И сумма сведений будет в вашем распоряжении. Оперировать и манипулировать ею дальше – это будет вопрос силы, вопрос власти, организации, средств, вопрос времени, наконец. С умением же не совсем так. У него свой нрав. Оно может и возразить, воспротивиться, как материал художнику. И в некотором смысле культура и есть именно то, что невозможно присвоить. Освоить – пожалуйста, но тут уж посмотрим, кто кого будет осваивать. Тут уже другой разговор. И признаюсь, что именно этот, некоторый смысл слова "культура" все-таки кажется мне основным, во всяком случае он интересней и актуальней. Да и острее. Это именно та культура, которой не до того, чтобы вставать на специальные цыпочки. И понятно, что большие специалисты по цыпочкам и котурнам, по какой-то специальной, отдельной культуре стиха, мазка и т.п. с таким "некоторым" пониманием культуры должны воевать насмерть. Тут для них вопрос жизни, вопрос шкуры, вопрос куска. Нет, все-таки не в ямбе дело, а в жизни ямба, не в живописи, а в жизни живописи. Без ямба еще можно, а без жизни – никак. На этом и стоит то понимание культуры, которое нераздельно связано с пониманием культуры повседневного, умеет, вернее, готово в нашем нажитом повседневном видеть тоже культуру и считаться с ее авторитетом. Просто – интересуется повседневностью. Но где же в повседневности пик, то самое качество, то самое сакральное начало? А это уже смотреть в каком смысле хотим мы понимать повседневное. В той нашей повседневности, которая питает нашу речь, в той нашей повседневности, которая в конечном итоге может быть названа тем самым временем, которое отбирает, которое одно только и знает, – т.е. в этой нашей повседневности должно быть наше все. Сакральное так сакральное. Как ему не быть, если мы думаем, что оно должно быть в нас? Если нет и в нас, тогда другое дело, но тогда едва ли мы его вызовем каким угодно способом. А если вызовем, то вызовем, пожалуй, черт знает что.

Словом, я бы хотел иметь в виду ту повседневность в самом широком смысле, в которой заведомо сплавлены и сакральность, и рутина, и смех, и пафос. Которая и есть... это уже кто как скажет – и есть сам Господь Бог или и есть наш Общий Опыт.

И если бы соборность звучало бы по-русски не так преднамеренно, с таким усилием, а звучало бы как английское *common sense* – то другого бы, наверное, и не понадобилось бы. А в общем, хотел бы иметь в виду именно то, что меньше всего требует определений и объяснений – такое, что боль-

ше всего каждому из нас знакомо, узнаваемо и понятно... Что-то наиболее очевидное, не требующее специальных усилий, даровое как бы и имевшее (еще недавно) в силу этого минимум ценности с точки зрения специально художественной... – и обратите внимание, пожалуйста, – имеющее, оказывается, свойство увертываться от определений не хуже самого тончайшего нюанса...

И вот так же, оказывается, умеет это наше оно избегать уловления и когда с ним работает практик: фотограф ли, художник, литератор. Предполагалось ведь, что это фон, сырье, помеха, то, что под ногами, и художественное достижение постольку и достижение поскольку оно удаляется от этого фона...

Больше того, нечто по-настоящему "никакое" как раз и оказывается особенно трудно уловимо. То, что само собой разумеется. То, что легче всего "проходит" – оно же и трудней всего достигается. "Проходит" не в какой-то инстанции. Речь не о конъюнктуре, не о конформности. Нет, проходит во всех инстанциях сразу, "как внешних, так и внутренних", проглатывается нами незаметнее всего. А незаметное и неуловимое естественно, по природе незаметно и неуловимо... И не оказываемся ли мы именно здесь ближе всего к середке, к пружинке механизма, к секрету "времени" которое есть всего-навсего мы и которое одно отбирает (отбираем) то, что годится, и сами не знаем (не знает) как? Как, собственно, это происходит? Как получается, что в нашем же сознании, в нашей памяти выживает, уцелевает одно и не уцелевает, оказывается со временем неинтересным другое – сплошь и рядом именно такое "другое" которое когда-то казалось ярче, интересней, достоверней остального? Не стоит только пытаться относиться свысока к такому выживанию как к чему-то внешнему, грубому, низкому и т.п.

Повторяю, тут не в конъюнктурности дело, тут случай другой. Тут понимание той истины, что внутренние свойства лучше раскрываются не через что иное, как через изучение внешних проявлений. Именно в таком конечном интересе к внутреннему, на мой взгляд, – серьезная подоплека, резон нынешнего интереса, уважения к повседневному, "массовому" искусству. В конце концов, мы опять следим здесь сами за собой, опять надеемся поймать здесь себя за хвост. Да в чем-то и ловим же, наверное. Это вот – что само собой разумеется. Поди, поймай его – то, что "само собой"

Фотоизображение для нас вроде бы разумеется, воспринимается "само", автоматически. Но если бы качество картины по фотоизображению гарантировалось так же автоматически... (если бы это могло быть, кстати, случился бы немедленный конец искусства – по крайней мере искусства "фотореализма"). Однако тот же фотореализм, как видим, все еще существует, шевелится, куда-то порывается – стало быть еще нет того, чтобы нажать кнопку, и все сразу получилось бы само собой и автоматически. Нет, это "само собой" – самое, может быть, неавтоматическое, хитрое дело.

И наивные все-таки люди – те, кто объявляет (и как безапелляционно) фотореалистом Булатова. Да нет, не может быть у нас того фотореализма, что на Западе уже потому, что фото у нас не то. Другие привычки, навыки. Оно не так у нас "само собой разумеется" как там, иначе и не в такой степени. Облик, образ, модус и фактура жизни на вид, на вкус у нас заведомо разнятся. Их "само собой" и наше "само собой" – т.е. понятия о норме, о самом привычном у нас наверняка в чем-то не совпадут. Во всяком случае, если речь о фото. Да хотя бы потому, что у нас фотодело – дело все еще не такое массовое. В Прибалтике – да, очень может быть, там, говорят, поближе... А у нас "фотореализм" – или отчетливо ощущаемая стилизация "под Запад", или все-таки не фотореализм. И если для западного художника нямрек "фотореализм" и есть "новый реализм", то для Булатова фото, картина, похожая на слайд все-таки частность. А другая картина ("Улица Кра-сикова") похожа и на слайд, и на живопись. А третья ("Синева" скажем) – скорей на плакат. А четвертая ("Живу – вижу") – опять на цитату из живописи, причем какую-то – неизвестно какую, но какую-то очень узнаваемую и словно бы изначально привычной, ближе к Третьяковке, чем к живописи острого фокуса. А пятая – пара в комнате на пленэре – и вовсе на экран цветного телевизора... А шестая, седьмая, восьмая...

А главное – при всем этом они ближе между собой, больше "похожи" друг на друга, чем порознь похожи и на первое, и на второе, на третье, четвертое, пятое и т.д. И объединяет их прежде всего вот это ощущение чего-то само собой разумеющегося, – з д е ш н е г о – как говорит сам Булатов. Собственно, для меня эта сторона, это вот "само собой разумеется" в работах Булатова как-то настолько выражено, что мне уже просто трудно говорить о них, говорить как о чем-то внешнем, отдельном от меня самого...

И не в похожести дело, а в парадоксальной неуловимости, в том, что так похоже оказывается все-таки неизвестно на что. Вроде неизвестно, зато понятно.

Это верно, что выражение лица у времени – не из приятных. Хотя опять же, как кому с какой стороны смотреть. Ты будешь на него таращиться, оно будет на тебя скалиться. Все взаимно, поскольку кто тут на кого глядит – не очень понятно. Тем объектив интересен, что доступен и распространен, и не разберешь, кто объект, кто фотограф. Мы все, иначе говоря, – то самое время. Уж как мы выглядим, так выглядим, как смотрим – так смотрим. И работа фотографа все-таки, думается, скорей с тем, как смотрим. Слишком быстро, слишком суматошно? Может быть, может быть. Куда ушло сакральное, специальное, сокровенное? Тогда встречный вопрос: 1. А там ли оно было? 2. А если было где – куда ему оттуда деваться? Где-нибудь авось да отыщется. Вернее, надо ли искать-то? Разве оно для этого – сокровенное – чтобы его отыскивали и раскрывали? Не отыщется, а скажется, надо полагать, так или иначе. Нет, это только на экране, это нарочно – такое отчаянное мелькание, 26 разных снимков в секунду. Такое якобы

бессмысленное – все снимают всех и всё во всём тонет. Тонет, так давно бы и потонуло, потонули бы и мы с Тоомигом и такое интересное кино снимать, да и смотреть было бы некому. Да нет же, это не бессмыслица – это, может быть, самая работа и есть. Самая качественная и существенная. И тем качественней, чем больше снято здесь специальное натужное усилие, напряжение. Не обязательно тарашиться – знай взглядывай да щелкай затвором. А зоркость не отменяется – уходит только скованность и излишки нарочитой торжественности.

А главное, идет же отбор. Тем более естественный и справедливый, чем более общий, массовый. Нынешнее фото с его массовостью в изобразительной, визуальной сфере ближе всего стоит к речи. Именно по легкости, доступности, автоматизму. В том-то и дело или, по крайней мере, мне так кажется. Поэзия и литература не погибли покуда, слава Тебе, Господи, оттого, что речь общедоступна и грамота общедоступна. Самые оголтелые эстеты и элитаристы скажут, возможно, что они – литература и поэзия – многое от такой доступности утратили. Но и приобрели же кое-что, с этим и эстет не поспорит.

Грамотность – массовое дело. Искусство – массово (в чисто техническом смысле). Такова реальность современного мира. И деятели современного искусства и литературы, кто как-то работает в этой реальности, с этой реальностью, – на самом деле прекрасно знают, как они это делают. Не обязательно словами знают, не теоретически, а на практике.

Понятно, что с явлением импрессионизма не только мир, но и искусство все-таки не сделалось сплошным наслаждением. Как не сделалось оно, скажем, сплошным конструированием с явлением кубистов и т.д. Пытаться понимать слишком буквально цели и задачи, провозглашаемые (или подразумеваемые) каким-то направлением искусства – наивно. А гораздо чаще, к сожалению, и недобросовестно. Иначе говоря, не понимать относительно всех манифестов в наши дни и опасно и просто смешно. Но нет же и манифестов без резонансов. И любая программа серьезна, если она работает и покамест она работает, т.е. глядя изнутри, а не снаружи. И пока я чувствую себя именно внутри, хочу все-таки поделиться ощущением: кому как, а мне годится. Мне, например, подходит, нравится искусство, которое есть как бы искусство уживаться. И выживать – но не за счет другого. Держась, взаимно не подтапливая, а поддерживая – хоть самую малость. И даже если общий итог усилий и не меняется, похоже, все-таки мы в чем-то выигрываем – что, нет разве?

И дело не в подвиге каком, героизме, сохрани Боже. Дело в конструкции, самой начальной направленности, естественной постановке вопроса. В принципиальной открытости и всеобщности.

Искусство, где без специальной добродетельности и напряжения, усилий и громких слов глядишь – а каждый что-нибудь дает каждому – пома-



леньку, – или наоборот: обтесывая слегка, помогая выявляться – как галька на берегу.

Искусство, которое, собственно, просто оборачивает несколько иной гранью старый фокус, на котором спокон веку стоит лирика: чем ты ближе к себе, тем ты ближе к другому. ко всем другим. Ну, ко всем-то вряд ли, а скажем так: ко всем, к кому можно

## КОНЦЕПТ КАК АВАНГАРД АВАНГАРДА

"Концепт как авангард..." статья с самой богатой, наверно, биографией. Написана она в 81-82 и в начале 81 дана в МАНИ – Московский Архив Нового Искусства. Заодно, кажется, со статьей про фотосимпозиум – во всяком случае в двух или трех выпусках "архивов" 82 – 85 годов, не считая стихов, визуальной продукции и кое-каких объектов было всего шесть моих текстов, выражаясь грубо, искусствоведческих: кроме двух упомянутых "Объяснительная записка", две заметки про Инфантэ и что-то наподобие репортажа с одного из "Коллективных действий". Последний я считал потеряннным, но недавно он обнаружился в эссенском журнале "Schreibheft" (см. первое письмо в Германию). Русского текста у меня, однако, нет. И если МАНИ 82 года считать публикацией (а для сомнений – все основания: никаких следов, никаких упоминаний об этой статье, достаточно оживленно обсуждавшейся тогда по меньшей мере ее героями – т.е. Кабаковым и всей будущей КЛАВой и т.д. в н а у ч н о м обороте да и нигде за эти годы не обнаруживается; за ТЕ – и подавно), то эта публикация остается единственной. Хоть попыток было много, я сейчас уже не все помню – в основном предпринимал их не я. Хотели – кажется, и не раз – куда-то эту статью взять у Кулакова. Видимо, расхотели. Помню, как милейший Олег Владимирович Назанский из Новосибирской Картинной галереи, где в 90-м я делал такую же выставку, что через пару лет поехала в Бохум и Бремен, говорил, что статья появится в каком-то австрийском сборнике на следующий день после выхода Закона о Печати. Закон вышел. Статья, судя по всему, нет.

Одно из ярких воспоминаний – эстонский "Виккеркаар" ("Радуга") в 89 дважды приглашает через Михаила Сухотина дать что-нибудь о концептуализме. Даю эту статью в сопровождении еще более длинной, отчасти мемуарного, отчасти теоретического, отчасти склочного толка – поскольку с 82 воды утекло много и "московский концептуализм" в виде оравы-КЛАВЫ как раз здесь и развернулся. Но еще не разразилось "РУССКОЕ ИСКУССТВО ОКОЛО 90 ГОДА", и я еще пытаюсь разговаривать корректно. Через какое-то время Сухотину звонит растерянный Кайяр Пруул из "Виккеркаара": он не знает, как быть – русский редактор Михаил Веллер сказал, что по его мнению концептуализм вообще чужд русскому стиху и русскому языку... (Стихов я не посылал...)

Не сказать, чтоб сильно занимали меня жизнь и мнения Михаила Веллера, а все-таки любопытно: зацепился Михаил Веллер, или Михаила Веллера турнули-таки? Турнули если, тогда кого курирует, кого купирует, кого оккупирует Михаил Веллер? (Зато из второй статьи после выпаривания, ушушки и перекройки вышло "Как было дело с концептуализмом". И хорошо сделал.) Была статья принята в "Другое искусство". И была мигом выкинута заодно с "Симпозиумом" и "Как было дело..." когда мне не понравилось спокойное и уверенное влезание в тексты других статей, и я об этом вслух заикнулся. Побывала статья в "Прометее"(издательстве), побывала в "Постфактуме"

"Прометей" – единственное, кажется, место, куда я сунулся со статьей сам, поскольку там же печатался мой первый сборник "Стихи из журнала"

Редактор Юрий Дмитрич с рыжей бородой, отдавая статью назад, сказать ничего не сказал, но ухмыльнулся до того хитро, до того хитро – кажется, чуть подмигнул даже, что мне страшно стало любопытно: что, собственно, он имеет в виду? Но спросить я постеснялся.

Да и что особенно за вопросы – стихи я печатал "за свой счет" (не за свой), а прометейский их авангардный сборник, куда предполагалась предлагаться статья, издавался нормально. "Шалишь" – вот что имел в виду сказать Юрий Дмитрич. Правильно: а не носи статей сам. Ты кто? Эпштейн? (– Вы понимаете, что он сам пришел? Пришел сам! Просто сам к нам сюда пришел с улицы и принес свою статью! – горячилась ужасно редактор Нина Константиновна, выпроваживая меня из "Октября" с моей врезочкой насчет Эпштейна. Как будто не верила сама, что можно так вот просто поверить в Эпштейна, который так вот просто и пришел сам. Да и правда... Хотя сам я, ей-богу же, не касался тем – сам пришел Эпштейн, привели, принесли Эпштейна. (см. стр. ) Речь о том, что он напечатал). "Постфактум" же даже заплатил авансом кое-какие деньги, взяв эту статью и кое-какие стихи. Разговаривал я с Гнатуком и двумя-тремя Светами, одна из которых стихи-статьи и взяла. Потом позвали прийти в редакцию (90 или 91-й), и все было мило, но еще потом они передумали, а мне не сказали. Так что год-два я, позванивая, изображал дурака без всякого основания. Думаю, передумал начальник Волчек, Дмитрий Волчек, как раз в этот период пораженный "Мулетой" И уже водивший компанию с персонажами вроде Дудинского. "Мулета" сразу прославленная гебистом, наседавшим на кого-то из "А-Я"-шников, размахивая этой мулетой, как на корриде: "–Вот! Пожалуйста! Журнал! Искусство! Мы же про него ничего не говорим плохого!" сперва как-то не очень нравилась, потом стала не нравиться очень.

И там бывало, и не так мало, но если не зря говорится про каплю дегтя, что сказать про порцию говна? Еще порцию, еще и еще. Чего стоил один тошнотнейший Лимонов с пасквильным и паскудным как бы мемуаром про своих друзей, знакомых и любимых, а когда тиснули хамскую и до курьеза тупую брань на Булатова, прояснилось все окончательно.

И в общем-то, можно считать, повезло – еще там с кем, с чем вклеили бы под одну обложку. И редкостная же статья – дважды оплаченная, ни разу не напечатанная (про второй случай с оплатой см.) "А вот еще" Но дурака изображать с какой стати.

"А Мальчик Митя наигрался с говном, и пошел домой."

/Даниил Хармс/

(А все дело в том,  
что наигрался с говном  
другой мальчик,  
не Митя Волчек).

Концепт как авангард авангарда, авангард по преимуществу. Критика, не принимающая новизны в искусстве, – как собака, которая облаивает хозяина в новом картузе (Белинский, между прочим). Концепт и занят как

бы этой притчей – только тут хозяин не то вовсе раздет, не то одет во все сразу, – весь фокус в демонстративном отрицании всякого картуза.

Можно сказать – что же это за хозяин, до того дошел, уже одной собакой и занят – скоро сам в конуру залезет. Весь от собаки зависит, от ее лая.

Так в том-то и дело. В том и беда, что зависит, уже давно все только и зависим. Правильно, хоть в конуру полезай. Собака-то давно из конуры вылезла, собака давно за хозяина, и авангард он и есть авангард не чего-нибудь, а этой драки с собакой, важней которой уже, может, и нет ничего, и жизнь – не жизнь – от нее все зависит. Либо собаку, либо собака. Собака-то взбесилась, миряне.

Чем плоха и опасна традиция почитать за высочайшую поэзию Вяч.Иванова – Брюсова и пр.? Да тем, что поэзия тут подменяется фактически организацией, тем, что выучить те знаменитые 500 слов – "словарь полинезийца" по сути – недолго любому грамотному человеку, а затем уже вотрется-не вотрется он в касту жрецов Высочайшего, – будет зависеть от чисто орг моментов. Блатное дело. Большой прохиндей – лучше по сути вотрется. Тем и плох "язык" – "язык" выучить можно. Речью надо овладеть. Язык стерпит произвол там, где речь потребует скорректировать. Речь – шире, живей, всеобщей и опытной. У Мандельштама – людская речь, у Иванова – язык, язык, видите ли, мистагога. Якобы высочайший, на деле доступный задешево, без работы, без именно что культуры – и потому опасный. (Просто речь осрамилась, идеологизировалась, но изживать это должна сама – что и делает помаленьку тот же Мандельштам.)

Сумнин считает, что речь кончилась. Ну, это он хватил, но хоть бы и так – представим себе на минуточку. Речи, стало быть, каюк, поэтам крышка, остается группа "коллективные действия" и интенсивно и коллективно действует. Дай ей всякой удачи, только ведь действует-то он тоже в речи и речью, даже, если обходится вполне без слов (реально, кстати, она без них не обходится – "поле неразличения", "приманочная арка" и т.п.). Просто эта речь, бери грубо, так же шире "языка" А так наша всем понятная речь в общем корректирует и генерирует действия (коллективные в данном случае) таким же образом, как речь словесная – слова (индивидуальные, обычно). Да просто дает им смысл и значение. Да просто делает их возможными. Назовите эту "речь" – контекст, социум, назовите – культура, опыт, поведенческий язык, сумма знаковых систем, – понятно, о чем речь. Речь о речи. И речью. И как иначе? Иначе только экстрасенсы могут.

Итак, если Маяковский или Мандельштам узкому жреческому и блатному (что то же самое) "поэтическому языку" противопоставляют общую, живую и творчески трудноуловимую поэтическую речь, то концепт, можно считать, идет дальше, в общем с теми же задачами – демократизируя искусство, освобождая его от искусственности, требуя непрерывной проверки на самую широкую, самую живую реакцию, – чтобы не образовались авторитетные "формы" и стили, и привилегированные касты, чтобы не было

блата, чтоб искусство было нашим, общим, живым, постоянно творческим делом. И пока искусство в речи, в опыте, в общении – т.е. в реальности, ею живет и ею корректируется, не стоит тревожиться, что искусства де слишком много, что искусство хочет быть всем, что все хочет быть искусством и т.д. Раз хочет, значит, так ему надо. Мало ли что хочет – а может или нет? Ну-ка? Смогло – вот тут, как вы считаете? Мейл какой-нибудь еще один арт – так арт он, или нет, не арт? Искусство, нет? Если смогло – стало быть и доказало, что оно тут есть, что оно – да, искусство. И не нужно никому беспокоиться решать лично – правомерно ли такое искусство и доколе ему расширяться. Тут пусть эта самая речь и решает – т.е. всем мы пусть и решаем. Речь-то ведь и есть все мы, наш общий опыт, почему она и знает о нас больше любого из нас. Если ощутимы смысл и место, отношение и интонации, жест и мимика какого-то факта – что еще надо? Ощутим, стало быть, значим. Стало быть, факт – факт речи, он есть и запомнился, состоялся. И годится ему быть и искусством – почему нет? Значит, искусство здесь расширилось органично, расширилось, не утратив себя, в речи расширилось, в контакте с ней.

И кто может положить конкретную границу искусству – до сих пор и не дальше?

Это может сделать художник в своей практике – например, Булатов – плакат ему, скажем, годился в свое время как искусство, а письмо уже именно ему не годится. Т.е. граница кладется практически, делом, для себя и для любого из нас, потому что мы можем, сумеем посмотреть с реальной точки зрения Булатова, изнутри созданного им мира с его закономерностями. Но как может положить такую границу теоретик (например, Гройс), положить вообще, теоретически, однако конкретно – это ему – арт, а то уж нет..? И может ли?

На мой-то взгляд письмо – как раз одна из таких вещей, вкус, характер и качество которых мы в нашей культуре, в нашем обществе, в нашей этой речи всегда, в общем, готовы и в состоянии оценить и воспринять скорей и полней многого другого.

И если бы не был мейл-арт и стал вдруг мейл-арт – то это не потому, что кто-то попытался назначить его искусством по своему хотению, позволению, а потому, что догадались – а ведь письмо тоже бывает искусством. Вполне искусством. Давно искусство – чем не оно? Поймали себя на искусстве. И более органичного способа экспансии искусства не придумаешь.

Итак, искусство, которое расширяется, изменяется, не теряя контакта со всем тем, что мы назвали речь, остается искусством. И расширяется именно, чтобы оставаться искусством – уйти от чьего-то произвола и диктата, от доктрины.

Т.е. тут качество явления, в точности обратное тому, в чем часто подозревают искусство концепта (или, может быть, лучше выразиться по Вадиму Захарову – искусство действия). А подозревают, инкриминируют

действию, как мы все знаем, утрату, отмену критериев, дезорганизацию и хаос и, как следствие этого, – именно произвол.

Так же, в общем, как обучившиеся не без успеха выполнять упражнения на метр и рифму и выучившие специально поэтический словарь в 500, а то и во все 1000 слов воспринимали в свое время (и продолжают воспринимать) стих речевой именно как крушение критериев, гибель культуры и дезорганизацию: позвольте, это что же, теперь, значит, любой, да – тоже стихи писать может? Даже не проверенное и недоверенное лицо? Непосвященные и неприглашенные...

Всякий, понимаете, профан, на профаническом уровне... Сплошной развал и дезорганизация. В действительности же, конечно, организация (т.е. организованность без организации) на более высоком уровне, доступном профессионалу, и не доступном всякому блатному от культуры, пристроившемуся к престижной профессии. Естественно, такой блатной товарищ зубами и когтями держится за свое.

Но дело не только в этом. Это все довольно просто и ясно, если глядеть изнутри – а как глядеть снаружи? Вопросы бы не было, будь поэзия та же и впрямь только частное, личное дело. Интересно тебе – бери. смотри, разбирайся, что плохо, что хорошо, что получилось, что нет. Врубись – все сам поймешь понемножку, когда опыт придет. Не идет дело, не врубаешься, лень тебе – и отойди, отстань, никого не путай. Это идеальный случай, а в реальности, мало ли – да хоть одно то, что поэзия – профессия, за стихи деньги платят. За стихи одни деньги, за прозу – другие. Причем за стихи – больше. Так вот как, спрашивается, прикажете быть на месте бухгалтерии? Скажите, что там, где качество речи дает возможность разнести текст по строчкам, там и стихи? Так, что ли? Если и так, то не для бухгалтера, не для ответственного лица. Качество речи – никак не его дело, не его профессия. Раньше просто было: складно – стихи; рифма – строка. Строка – один р. сорок к. А если нет этого, то, что мешает, действительно, любому делегу любой свой мало-мальски приемлемый текст растаскать на строчки и слупить как за поэму-эпоею, сразу выбрав все лимиты.

Это соображение, между прочим, кажется, главный камень, в который утыкается авангард советской поэзии, или, по крайней мере, его часть во главе с товарищем Куприяновым. Идет битва, идут дискуссии, идут уже лет двадцать, и все без толку. За перевод верлибром им платят, а за ихнее творчество – такое же, несколько не хуже и таким же верлибром, как перевод – тоже платят, но туго. Не признают, понимаете. Мало печатают такое куприяновское творчество, и Куприянов уж сколько лет колыхает общественность, чтобы печатали больше. Авангард отчаянный – хотят, чтоб с виду был бы стих не как стих, а как у них. У них, ТАМ. Безрифменный и безразмерный, согласно мировым стандартам. С точки зрения нормального бюрократизма – т.е. извне – вопрос ведь и впрямь какой-то неразрешимый. Со стороны чисто, так сказать, формальной – ведь "форма" "содержание" в

стихах – чистая фикция бюрократического мышления. Т.е. тут случай из таких, когда бюрократизм упирается сам в себя.

Остается только наделить соответствующими полномочиями ответственного товарища, и пусть лично определяет, где стихи, а где так. Кому платить, а кто обойдется.

А в общем, как разграничить стихи и не стихи, искусство и не искусство – вопрос, конечно, достаточно острый и норовит он обернуться тем драматичней, чем искусство авангардней – т.е. чем само искусство сильней отрицает эти свои "границы" – столь, как мы видели, доступные для разных злоупотреблений со стороны. Драма в том, что отсутствие таких границ не меньше располагает к злоупотреблениям – как мы опять-таки только что видели.

Там – там, прежде, в искусстве традиционном – были хоть минимальные гарантии, на жреца требовалось по крайней мере сдать некоторый техминимум: как ни мало это – 500 слов, а все-таки больше, чем ничего, согласитесь. – Как же ты – не умеешь играть на той дудке, а берешься играть на моей душе: неужели думаешь, что моя душа проще устроена, чем дудка (Гамлет). Так вот, когда искусство из жанра, рода занятий вообще словно бы норовит стать качеством, желает быть извне неопределимо и неуловимо, когда граница между искусством и неискусством принципиально условная и спорная и даже словно бы оспаривается непрерывно и сама граница, не всегда поймешь – в каком смысле оспаривается? Насколько буквально? и "не поймешь" тоже как бы входит в условия игры – короче, когда искусство – в искусстве истончения грани между искусством и чем-то еще, искусство в попытках отринуть искусство – тут как не задуматься: а ну как впрямь удастся и отринуть – тогда что? Грань и грань грани, и грань в степени уже... сколько можно? А за гранью что будет? Верней, не то чтобы и впрямь "будет" – будет-то, небось, все то же, а верней бы просить: как это мыслится и что здесь может случиться? Пусть хаосом кажется все только со стороны, не говоря, что к искусству подходят всякие облокоотиться. И мало ли кому захочется подудеть на дудке без дудки именно по полному неумению и своей посторонности, поиграть не на душах, так на нервах – да мало ли. Мало ли жанр действий открывает возможностей для манипуляций – не будут ли это опять манипуляции хоть бы и с нашим братом? Так и кажется, что "неодолимая сила слова" Пригова писалась не без впечатлений от "поездок за город" – ведь и автор, Пригов, тоже ездил. Так как же, все-таки? Искусство знает всякие кувыркания. И если запахнет впрямь новыми факельными шествиями или агиткарнавалами, не выйдет ли, что какие-нибудь наследники Юрия Кузнецова по боковой (хоть им и ближе) линии ткнут в нас пальцем, как в своих предков по прямой (хоть нам и дальше) линии? У них действия, и у нас, скажут, действия. Вот бы уж чего не хотелось... Не угодно ли, скажут, выпить из черепа отца, миряне? Или там подтолкнут от души уходящую-проходящую-подходящую женщину, братья?

Рецептов не предлагаю, исследований не провожу. Хочу только кое-что предположить. Все-таки верю в речь – и на уровне не только словесном. Чтоб не шарахнуть от произвола да в произвол еще хуже – давайте ближе к речи, нашему общему, повседневному опыту общения.

Я пил из черепа отца  
(За верный путь во мгле).  
За сказку русского лица.  
За правду на земле

– это стих от стиха, кость от кости мертвое дело, искусственное изуверское эстетство. Речи это не выдерживает, в речи, интонации – это просто никак не существует, беспомощно до смешного: "За сказку русского лица" – самым поспешным образом впихнутые в одну строчку словеса. Это проходит только среди своих, по соглашению, по согласию на сдвиг, на подогрев, поддавши. На людях, на свету рассыпается прахом. Поперек всему нашему опыту, здравому чувству и смыслу, тому, что по-английски *common sense*, по-русски пускай хоть соборность. В общем, все то, что держит, корректирует, не дает нам слишком завираться по произволу – кладет, по выражению Пушкина, "предел нашим выдумкам" Предел кладет и словами и не только словами – важно не терять контакта, обратной связи, чтоб отдавало: то говорю – нет, стоп, уже не то говорю; то делаю – стоп, тут уже не то делаю. Важна рефлексия. О том, что рефлексия неотделима от самого непосредственного и посему первичного импульса творчества и как именно, каким образом это происходит – об этом всем толковать тут не стоит – это тема неисчерпаемая. Достаточно просто сослаться на опыт той же поэзии, или, если угодно, шире опыт литературы. Желающие пусть обратятся. Но, кажется, и так все понятно, в общем. Так обстоит дело с речью просто – речью словесной.

Ну, а с речью в нашем широком понимании – с ней разве не так? И словесная рефлексия – разве не частный случай чего-то более общего и едва ли не обязательного для всех нас? Кому как, а мне "прогулки за город" и те из "прогулок", в которые брали меня, нравятся, как я теперь думаю, еще и тем, что делалось это как-то с оглядкой и вдумчивостью, иной раз вроде бы и смешной. Я думал и сейчас думаю, что сложный громоздкий аппарат анализа и объяснений, скажем, к "Месту действия" реально мог иметь значение только как еще один концепт, "действие" в дополнение к первому, верней, – в расширение первого. (Текст-концепт, на мой взгляд, может и не требовать прочтения: это текст как предмет или ситуация, а ситуацию не прочтывают – в нее входят, схватывают – либо нет.) Затруднения (а они были, помнится) ощущались постольку, поскольку устроители проявили тенденцию буквально донести до участников, растолковать им достаточно сложную и неудобоваримую систему объяснений и обоснований проведенной акции. Вразумить: что именно, оказывается, они – участники – делали. Не очень настойчиво, но, помнится, вполне положительно вразумить все же



попытались. Естественно, стало раздаваться поскрипывание. Помню, как обычно, лучше всех выступил Кабаков:

—Господи, я опять что-то должен понимать!..

В общем, дело с развертыванием обоснований не очень пошло, помнится, авторы не стали особенно настаивать, и в итоге, можно сказать, обсуждение акции вкупе с обсуждением именно попытки ее обосновать стало еще одним естественным комментарием, расширением ситуации, расширением действия, концепта. Просто, на мой взгляд, как это ни странно, авторы – заслуженные концептмейстеры – где-то в этом месте почему-то утратили вдруг ощущение природы своего искусства – концепта – именно как искусства. Ведь любой факт искусства – будь то стихотворение или рисунок, можно при желании объяснить и комментировать бесконечно, как известно – поскольку он способен бесконечно на нас воздействовать (если, разумеется, он действительно состоит именно как факт искусства). И именно по причине бесконечности таких возможностей невозможно всерьез прилагать какой-то обязательный анализ к рисунку или стихотворению на манер технической характеристики изделия. Короче, если действие – все-таки факт искусства, то как всякий факт искусства оно будет заведомо неисчерпаемо.

Искусство – факт сознания, а сознание себя исчерпать не может. Однако, искусствоведение существует, у анализа в искусстве свое место и значение, и такой вот громоздкий аппарат и комментарий при одной на вид не столь сложной акции (человек переходит поле, подходит к занавеске, открывает ее, там яма, в ней лежит другой участник, они меняются местами, лежавший доходит до конца поля, до опушки, пришедший дожидается следующего) аппарат одновременно и чрезмерный и недостаточный, во всяком случае неопровержимо свидетельствует о высокой степени зарефлектированности, проще говоря, высокой организации мышления или еще проще говоря "нет, тут не мало думано" – как выражается один из персонажей Островского. Тем более, что комментарии составлялись сегодня, и мудреные тексты поджидали участников на опушке. Рефлексии мышления не обязательно и не надо явным образом материализовываться в такой комментарий, но самому аппарату-комментарию без рефлексов взяться неоткуда.

В общем, не столь важно, что качество, разработанность этой "прогулки" обнаружили не очень удачным образом, проявились в некотором побочном результате. Важно, что налицо само качество, сама эта разработанность, сама укорененность в контексте "социальной речи", которая – как и укорененность строки и обычной речи (например, интонационное качество) предохраняет от куда более крупных неприятностей – скажем, от изувержства, от произвола. В общем, я и сам мямля и хорошо понимаю того, кто мямлит. Информативность речи (словесной и несловесной) – качество непростое. Хитрое, ускользающее. Бери больше, кидай дальше тут не про-

ходит. И если перестараться, чересчур добросовестно нагружая речь смыслами и сообщениями, речь наша, глядишь, и обернет смысл глупостью. Словом, я сам скорей поверю интонации без речи, чем речи без интонации.

В то же время яркости, силе, энергии, конечно, нельзя не позавидовать. Без них – какое искусство. И искусство действия вряд ли тут исключение. По-моему, трудно не выразиться, не поддаться остроте ощущения жигаловских акций ("действий"). Сам я ни в одной не участвовал, но думаю, что акция живет и в описании – иначе зачем автору и выступать с описанием? И описания акций Жигалова в третьем архиве оставляют ощущение удивительной полнокровности и силы. Снег, стекло, горелая бумага. "Снег" на снегу. Темнота и свет, освещенный дым, который замуровывают, забинтовывают и загипсовывают в кубе с электрической лампочкой – все это, по-моему, на редкость как-то вкусно и крепко. И драматично. Чувственное замыкание на предмет – самое короткое, какое может быть. Непосредственной некуда. Действительно, как бы уж и вовсе без речи, помимо всего, напрямик. Та эмоциональность – да попросту сказать, поэзия ощущения, которой, что греха таить, обычно недостает концепту – искусству по природе несколько словно бы отвлеченному.

Там бывает, что словно бы и нет сообщения. "содержания" – речь вроде бы ни о чем. О самой речи, по-видимому. А тут – извините. Тут все наоборот. Тут такая густота этих сообщений, эмоциональных импульсов, что речь – если считать, что речь вообще еще остается – только успевай их обслуживать. И впрямь – а не пора ли напомнить речи ее место, ее дело – служебное и подчиненное, второстепенное? Может, хватит уже с ней столько возиться?

Судя по некоторым другим акциям того же Жигалова в том же третьем архиве – видимо, все-таки нет. Не пора. И рукоятка все еще важнее топора (как у Голдинга сказано). И может ли рефлексия помешать импульсу, подлинности эмоции – об этом, как мы уже говорили, можно спорить, но что рефлексия мешает импульсу стать идолом, мешает взбеситься эмоции – это несомненно. Это, собственно, и есть ее, рефлексии, задача.

Самый образ акции для Жигалова – отнюдь не проблема, не что-то, что еще предстоит найти, выявить, доказать и т.п. Наоборот, – образ совершенно несомненен, с него-то все и начинается. Полная определенность и уверенность.

Проблемы могут начинаться, на наш взгляд, тогда, когда такая определенность, если и ощутима, то в основном, очевидно, для автора. Определенность пошатывается, – однако, уверенность остается. На мой взгляд, что-то в этом роде получается, например, с описанием действия со свечами или акции, во время которой участники должны были перекачиваться друг через друга по ступенькам лестницы. Если это был веселый экспромт, если главное тут – непосредственность, то эту непосредственность и веселье, по-моему, на сей раз в описании передать не удалось. А если это было

"поставлено" по замыслу, то самый замысел, что ни говорить, явно уступает тому же кубу со световым дымом именно в том, что определенности образа и ощущения здесь куда меньше. Можно сказать, что отчасти так и задумано: то была работа с предметами и явлениями и добиваться там определенности должны сами участники, а здесь – с людьми.

В том-то и дело. Если я весело кувыркаюсь вниз по лестнице оттого, что во мне детство вдруг заиграло – это одно. А если меня приглашают проделать такое по программе – это совсем другое, и я, например, скорей всего откажусь от приглашения. И потому, что недолго и синяков наставить. и. главное, что это странно, неловко. А самое главное, потому что на эту странность и риск (хотя бы символический) я должен пойти по плану и по чужой команде. – хотя бы и такого симпатичного командира, как Толя Жигалов. В описании акции сказано, что ощущение при таком перекатывании друг через дружку оказалось радостное, "дионисийское" Вот и дионисийство вспомнили... А то давненько уже не слышать было... Готов поверить, что кому-то удалось испытать и радость, но, во-первых, как уже говорилось, верить приходится на слово, что в искусстве обычно не плюс, а вторых, эта радость как-то не радует. Понятно, что, если развеселившись, я улыбаюсь, то, наоборот, улыбнувшись, могу повеселеть – хоть и не обязательно. Если я могу закувыркаться, взиграй во мне детство, то закувыркавшись, получаю шанс ощутить детскую радость. Собственно, такого рода упражнения от обратного, как известно, одна из основ техники йоги. Но ведь это именно техника – огромная, тончайшим образом разработанная. У йоги тысячелетний (по крайней мере) опыт и первая заповедь – осторожность и постепенность. В каком-то смысле йога может рассматриваться как культура такого рода приемов, как религия вся – культура нашего чувства веры. И не зря ведь "Нам писанием велено строго /Признавать лишь небесного Бога..." И весь, в конце концов, смысл и значение той и этой культуры именно в том, что вне ее, культуры (йоги – в одном, религии – в другом случае) эта вот благодать (вера – в одном, радость – в другом случае) просто очень, очень опасны...

Получается уже радование, радение... Нет, такие игры с волей и личностью напоминают, как хотите, не столько йогу, сколько упражнения на коллективную экзальтацию в сектах, или на коллективное подчинение – в армии, например. Можно сказать – но здесь же искусство... В том-то и дело, искусство – это тоже культура, система с громадным опытом – в том числе, между прочим, предохранительным опытом. Когда говорят, что концепт – это освобождение творчества от искусства, в виду имеется искусство как выгучка, искусное обращение с материалом, будь то слова, краски и т.д. Материал концепта не ограничен – в идеале это весь наш опыт, все окружающее, и материал этот так же способен скорректировать неопытного, обучить неумелого и признать мастера, как и всякий другой. Но в более широком значении слово искусство все-таки, очевидно, остается неотме-

няемо и для концепта. В значении особого, специального выделяемого рода деятельности (вот рамка, вот что в ней – это произведение. Вот акция еще не началась. Внимание! А вот уже идет акция), между прочим, совершенно бескорыстного. Предметом, темой, сюжетом искусства воздействие на человека становится сплошь и рядом, но целиком, буквально искусство и прямое воздействие никогда не отождествляются – это разные вещи по определению. Именно потому, что имеется рамка и внутри искусства, включенное в его контекст воздействие просто обезвреживается.

В том и специфика, и интерес концепта, что раз его материал – действительность, кусок действительности, из действительности выделенный, то рамка становится невидима. – налицо тенденция к бесконечному размыванию и постоянной экспансии. Рамка словно и впрямь хочет захватывать в свое поле все окружающее. Но исчезать на самом деле – никогда. И вполне буквально понимать концепт как искусство, сливающееся с жизнью, искусство жизни – либо наивность, либо типичная утопическая идеологема.

Для тех, кто считает, что это очень красиво – искусство жизни – можно сказать, хотя бы, если в будущем и произойдет такое слияние, дионисийство, то в нашей действительности ему явно препятствует именно бескорыстие искусства. Искусство принципиально бескорыстно, тогда как действительная жизнь отнюдь не бескорыстна. Граница совершенно отчетливая. И как только запахнет чьим-то на нас прямым и реальным воздействием вне всяких рамок, контекстов и условностей – наше дело немедленно настроиться. Мы и настораживаемся, хоть и не всегда вовремя.

"Коллективные действия" начинаются как бы снаружи, именно с этой рамки, с границы акции, которую словно нащупывают. Вот поехали все за город. Пока вроде бы ничего особо странного. Приехали. Сели на автобус, взяли билеты. Все нормально. Приехали, вошли в рошу, пришли на поле. Как люди. Перейти на ту сторону поля к опушке леса тоже естественно, правда, переходить будем в особом порядке – вот тут некоторая трудность, неловкость – словом, момент искусственности (возможен и промах – как, например, был случай с произвольным выделением ограниченного числа участников, – момент, видимо, неизбежный, но "обезвреженный", насколько было возможно). Дальше – освобождение от неловкости и опять естественность – только усиленная, активно переживаемая, т.е. действительность той же природы, что и перед акцией, за ее "рамкой" Без особой экзотики. Обычная, хоть и иная. Гуше.

Во всяком случае, видишь, что авторы сами видят все щекотливые стороны дела и весьма сосредоточены на ее границах, ее, так сказать, юрисдикции и обыденном, именно на "рамке" на вводе в акцию – и именно такая, можно сказать, интеллигентность парадоксальным образом делает "рамку" явственной и, следовательно, отчетливой относит выделенное "рамкой" к искусству – по крайней мере, по жанру, по намерению.

Жигаловский "куб" как мне представляется, строится, словно бы из самой середины, с главного, с ядра, со своей световой субстанции, яркой эмоции, "начинки" Автор прямо заявляет: сейчас получится, "вот искусство" без тени сомнений и неуверенности, – мы соглашаемся – вот это искусство. (Если, кстати, и впрямь есть у кого-то "романтический концептуализм" то, наверное, именно у Жигалова.)

Но если автор заявляет, а мы не соглашаемся? (Не будем сейчас говорить, кто прав – мы, или он, автор. бывает, что и тот, и другие. Но "мы"-то ведь здесь – особое – через "нас" – это искусство – искусство действия – и осуществляется через непосредственных участников или того, кто, знакомясь с описанием, подставляет себя на их место.) Во всяком случае, и автор – человек, и у автора может не все получиться. Не будем забывать, что искусство двуедино. на двух китах – оно и жанр, и качество. Его выделяем "рамкой" и оно само выделяет себя как достигаемая удача, нечто интересное, значимое – если действительно удача достигается. По-моему, с вождением Никиты Алексева по городу в тесной обуви у Монастырского и Паниткова мало что вышло – об этом красноречиво говорит описание акции, данное самим Алексевым. Получилось действительно упражнение на повиновение (момент, который так лихо спародировали Мухоморы: "Андрей Сумнин, следуй по веревке..."). Но, между прочим, обезноженный Алексеев мог в любой момент, легче легкого и без осложнений выйти из игры: ведущий и ведомый шли по самому, можно сказать, краю "рамки" таща ее с собой, и все время "натягивая" но не разрывая, по краешку "поля неразличения" акции и действительности. Получился как бы классический эффект слабого воздействия, которое действует сильнее сильного. Именно потому, что порвать связь ничего не стоило в любой момент, Алексеев и не рвал ее и активизировался, длил и длил акцию. Так что и здесь не просто подчинение, но сложная и встречная инициатива, хотя в итоге все это, по-моему, все-таки не очень приятно – неприятен хотя бы монотонный дискомфорт. Не без риска, на мой взгляд, и акция, где каждый разматывал катушку, уходя по глубокому снегу от центра на край поля – тут тоже присутствует и дискомфорт, и подчинение. Но дискомфорт "выходной" недолгий, снежный, а главное, подчинение и инициатива, воля авторов и доля участников "задействованы" очень интересным образом: по красивой конструкции, как-то естественно, как в природе – почти по формуле R2, – вроде воздействия какого-нибудь источника света или поля тяготения и т.п. Каждый по мере удаления все более становится волен придти назад или пойти куда угодно (как, кстати, и сделали мы с Жигаловым). Понимать задачу так или иначе, или не понимать задачу вовсе...

А что всего важнее, как мне кажется, – это, что сама интонационная, речевая природа этих акций, обычность, обиходность материала естественно предохраняют от иных опасностей. Здесь если и окажется просчет, то зато минимум притязаний: дискомфорт, так самый простой, а не эмоцио-

нальный. Если не получилось (по чьему-то мнению), так значит просто ничего не получилось, а не что-то невероятное. Ничего особенного за рамкой, как и перед рамкой и сама рамка – ну, просто легкая неудачная попытка неизвестно чего, прогулялись за город. Образ и эмоции минимальны, они никак не навязываются – и, стало быть, момент воздействия (для того, кто не пожелал или не сумел войти в "рамку") – воздействия именно вне рамок искусства, прямого, непосредственного и, стало быть, небескорыстного – практически снимается. Разумеется, эмоции не исключены, наоборот: нет эмоций – в конечном счете ничего нет – как и во всяком искусстве. Только они не определены, окраска действия минимальна, – определена конструкция, которая и позволяет и предлагает продуцировать эмоции самим участникам. В общем, на случай неудачи взяты все меры – и, может быть, более основательные, чем в любом другом виде искусства.

Боюсь, как раз наоборот должно обстоять дело в таком эмоциональном, поистине "романтическом" концепте, как иные из акций Жигалова. Понятно, что один "кит", на котором стоит искусство – кит удачи – готов бывает из-под него вывернуться так же живо, как из-под любого другого – и даже живей, как живей готов и возникнуть, именно потому, что искусство Жигалова более эмоционально и менее уравновешено. А как с другим китом – китом жанра, рамками акций и всеми их проблемами? Как угодно, по-моему, тут Жигалов бывает больно крут.

– Акция, – говорит он, – это значит: вот будет искусство. И приглашает присутствующих скатиться по ступенькам. Выше мы говорили о детской непосредственности, радости. Заметьте, как трудно бывает уговорить ребенка, когда он в "ударе", повторить или исполнить на заказ какое-то удачное словцо или движение. Ребенок здесь что-то знает. Ребенок все знает про непосредственность – знает, что момент неповторим. А если уговорите, то это будет уже не то, не самое интересное движение. Чему-то вы повредите. Собственно искусство все и занято уловлением неповторимого и неуловимого – но ведь именно за счет того, что оно искусство, за счет своей специфики – т.е. за счет все тех же рамок.

А о каких рамках можно говорить, если и человек, в сильном подпитии погибший в горящем доме, пытаясь вынести какой-то предмет, вроде люльки Тарса Бульбы и он тоже, оказывается, совершает акцию, и что жена автора родила – тоже акция. Совместная акция автора и его жены. От души хочется поздравить Наташу и Толю с таким событием, и при этом прибавить, что ребенок-то ведь лучше искусства. Искусство условно, а ребенок у Наташи и Толи, горячо надеемся, вполне безусловный. Ребенок живой, слава Те, Господи, жизнь заведомо больше акции, но жизнь это все-таки немножко другое... Или Толя Жигалов шутит? Здесь – очень может быть, но тогда, значит, эта шутка из тех шуток, с которых все начинается... Если тут и шутка, то человек сгорел – уж какие шуточки. И если, наконец, и кувыркания, и свечки подле сена – шутка все, что было, то скажу честно:

шутка Скерсиса мне нравится, например, больше. Взять добровольцев, выстроить в ряд, завязать глаза и стукнуть всем под колени. Классическая, между прочим, акция непревзойденной чистоты, – за счет, конечно, специфичности, одноразовости – а потом ищи дураков... С известной точки зрения концепт и осуществляется тем, что непрерывно шутит над собой и отрицает себя, весь на острие. Но концепт Жигалова как раз менее шутейный. И шутка шутке рознь – не зря говорится.

В общем, почему я должен слушаться автора и соглашаться, как только он назовет нечто – акция? Да еще, если я вижу тут тенденцию называть акцией именно все, что вздумается... Эдак он и меня обзовет акцией – нет, тут надо крепко подумать. А хоть и не меня – он говорит: сейчас у нас акция, искусство, а по-моему, тут искусство не получилось, и от участия в такой акции (пусть мысленного) мне как-то не совсем ловко... Или соглашаться надо наперед, как только завидишь тьму, свет, дым, лед и пламя, огонь свечи – независимо от результата? Ну, Жигалов, человек искушенный, концептуалист как-никак – вряд ли он на это может рассчитывать. Это, извините, наивно. И опасно. Т.е. опять, выходит, пришли к специальному, избранному словарю, языку. Шутки шутками, но не в полинезийце же дело. Тут уже не тот романтизм. Считать, что специальные поэтические предметы, аксессуары – скажем, та же свеча, могила, крест, гроб, череп, нож и т.д. автоматически приводят к поэзии и искусству – это, может, при Жуковском было да с Пушкиным и кончилось.

А сейчас, если и попадется такая атрибутика, так ведь именно что у Юрия Кузнецова. Ну, у Оли Седаковой иной раз. На то он и социалистический оккультизм. Автоматически к поэзии, к искусству ничто не приводит – ни реквизит, ни темы, ни воззрения, ни намерения сами по себе, ни та или иная "форма" – на то оно и искусство. Что не значит, конечно, что подобные предметы (вроде свечи) воспрещаются – но они опасны по своей активной эмоциональности, обоюдоостры – тут либо пан, либо пропал. Вот куб со светом и дымом – по-моему, пан так пан. Пан в кубе. А свечка в зеркале против сена – нет, какой-то не пан. Просто проект фотографии, и все зависит от того, как она – фотография – получится. Иначе говоря, необыденная, торжественная, приподнятая интонация не помогает сама по себе сделать искусство. Она – дополнительный риск, заявка на искусство, которую надо оправдать. Короче говоря, не вижу гарантии, что в иных акциях Жигалова из-под нас не уйдут все киты разом, и искусство, – когда пройдет фаза экспансии, тотального обалдения, – не удержится, не останутся люди в странной ситуации, сразу чреватой, открытой разным небескорыстиям и злоупотреблениям. Вне контекста искусства, в контексте обыкновенном, житейском. Как Анита Экберг и Марчелло Мastroяни, насквозь мокрые под внезапно переставшим бить фонтаном. Неуютно.

Или у нас спор о терминах, и концепт должен именно обозначать утопию "слияния с жизнью" – безусловно враждебную искусству, каким оно

было тысячи лет? Что ж – тогда дело искусства – защищаться от уничтожения утопией, как бы ее ни звали. Или, наоборот, о том, что концепт сам по себе вполне способен нести все те же ветхие беды и несчастья, что и прежние формы искусства, все тенденции злоупотребления искусством, включая всякие утопические идеологемы? И никакой он, концепт, не обостренно аналитический, не критичный, не рефлексивный, сам по себе – искусство как искусство, а просто уже проходит момент, когда концепт был авангардом. Уже не надо каждую секунду доказывать право на собственное существование, уже не надо так напряженно фиксироваться на проблемах самой формы этого существования. Вот тут есть – а тут – осторожней. Уже может не быть. Уже нет надобности держать ухо востро, уже известно, что такой жанр – есть. В принципе. Стало быть, всегда возможен. И идет народ поспокойней. А это что? А это у меня акция. А, акция... понятно. И никто не усумнится – акция ли? Потому что никто уже не спросит: а что это такое?

Говорят, в каких-то школах японской борьбы за объяснение словами просто бьют палкой. Имеется в виду, что слова не объясняют, а затемняют, путают, препятствуют пониманию. Что-то в этом роде провозглашают и йоги, если не ошибаюсь.

Понять такую позицию можно и очень можно, но принять буквально для нас, конечно, нереально, не получится, даже при желании. Это наша вся жизнь, культура, цивилизация, как известно, насквозь словесная и речевая, вербальная – во всяком случае по преимуществу. И слишком все мы в ней далеко проехали и глубоко сидим – мы все, что там ни говори или как ни немотсуй.

С хиппи ничего не вышло, да говоря без дураков, кто ждал, чтобы вышло что-то. По-моему, это дело было насквозь искусственное, истощное, нарочитое. И идеоложеством, конформизмом и агрессивностью от них несло за добрую милу – хиппи удесятирили как раз те беды, против которых будто бы выступали. Классическая, оголтелая секта, сток для язв культуры без ее преимуществ. Если человечество и впрямь изживет, перерастет свою речь и все, что с ней связано, то сделается это, можно думать, не так быстро и само собой, вряд ли решительными выступлениями против речи. Это не значит, что у выступлений таких нет резонансов – резонансы ого какие. Конечно, речь нагала, осрамилась. Речь несет идеоложь, разные обманы, пагубы и болезни.

Но, как говорит анекдот, здоровых людей практически нет – есть только практически здоровые люди. Что же, что тела наши не годятся – других нам пока никто не выдаст. Придется жить сколько выйдет с этим, с этим нашим здоровьем, какое оно ни есть. И помаленьку как-то стараться изживать болезни, оздоравливать эти же самые бранные тела или, хотя бы, стараться знать и учитывать собственные хворости и недомогания.

Язык наш – и враг, и друг наш, и вырвать его – нам не выход в любом случае. Он нас доводит до жизни такой, ему же теперь и вытягивать нас



помаленьку, иных способов не видно. И речь, как и всякий организм, куда живет, не только несет болезни, но и вырабатывает антитела против них, защитные силы. И в конце концов, это едва ли не единственная реальная надежда. И не вижу способа, серьезно говоря, как лечить речь чем-то еще, кроме речи. Помогать ей изживать ее беды ею же. Наподобие, кстати, того, как идеи искусства действия – нематериального искусства – концептуальные идеи – на мой взгляд, все-таки особенно убедительно и плодотворно реализуют те авторы, которые естественно прошли весь путь с самого начала – от овладения материалом к изживанию материала. Хотя бы это и не было буквальным изживанием и отрицанием. Радикальность тут не в радикальности как таковой. И доказанная, нажитая идея в нашем деле бывает не менее ценна все-таки, чем воспринятая в готовом виде, хоть и более законченным. А решает все, конечно, практика – насколько кто хорошо с этой идеей работает.

И напоследок хотелось бы все-таки напомнить, что кто ни говори, а концепт – едва ли не первый виток искусства, который, в общем, уже имел время подготовиться и начать естественное движение самостоятельно в здешних условиях. Почти со всем остальным, предыдущим – сложней. Не будем вникать ни во что такое сложное, щекотливое для нас, а просто хочется порадоваться за это искусство, что оно такое какое-то – непереводаемое, как будто.

Наконец-то, слава Тебе. И кажется, что качество естественности и обиходная интонация еще и от этого, хоть оно, очевидно, и пристало концепту по самой его природе. Казалось бы, пафос этого нематериального, внеязыкового искусства именно в его универсальности – какой язык, зачем, какие там переводы? Акция – протокол, документ – автоматически переводима и воспроизводима и одинакова на любой почве, где угодно. Думаю, что так, да не так.

Воспроизводима – наверно, но не всегда, видимо, адекватно воспринимается – не всегда, небось, поймешь, почему. Тут и начнут сказываться невероятные скрытые сложности, без которых в искусстве не бывает ни одной простоты. Мы говорим: материал концепта – речь, действительность; его язык – речь этой действительности. Но ведь наша речь – словесная или нет – всегда куда тоньше и совершенней, выше организована, чем любая специально утончаемая и усложняемая поэтическая и всякая искусственная система, "язык". Понятно – ей приходится такой быть и непрерывно развиваться, совершенствоваться, она – функционирующий, работающий орган. Мы и знаем и не знаем ее, она в заговоре с нами и против нас, и инструмент и феномен, и с ней всегда только и жди неожиданностей, она – мы. Вот пожалуйста: года три назад такое же, несомненно, универсальное (изобразительное) искусство, и столь же приземленное и элементарное, как концепт (поп-арт), вдруг продемонстрировало нам самый настоящий языковой барьер на ровном месте: разве думали, глядя на репро-

дукции, что Уорхол и Лихтенштейн в натуре окажутся для нас так мало доходчивы? Сказывается иной зрительский опыт, иной весь обиход, действительность, иная интонация – иная вся самая речь. И мне теперь страшно интересно: правда, что Кабаков куда тоньше и хитрей Уорхола, или только мне так, а американцу – иначе?..

Но по-моему, вообще этот языковой барьер – двоякое какое-то дело. Барьер, он же – перила. Упираешься, но и опираешься. И не так важно, что реально концепт не мы выдумали и само слово все-таки вычитано тоже из какого-нибудь Flash-art. Мы сами честно подошли к нему, "вышли на него" – работая лет двенадцать с чем-нибудь... В смысле – с конкретикой, с анализом и рефлексией, и с изживанием – собственно, не с изживанием, а с непременным, непрерывным критическим осмыслением собственного материала – а изживали мы тем самым изживали эстетство. И когда узнали, как это называется, оказалось, что делаем вот это вот самое. И как хотите, а концепт, по-моему, не так плохо говорит по-русски.<sup>1</sup>

1982 г.

(Из "МАНИ" – Московского Архива Нового Искусства – выпуск 3)

---

<sup>1</sup> Концептуализм.

## ОБЪЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

"Объяснительная записка" послана Шелковскому в ответ на любезное приглашение в "А-Я" около 79 года, второй, дополненный вариант – примерно год спустя после первого. Напечатана в литературном "А – Я", 85 год. История описана в "Справке". В 81-м дана в МАНИ. Года с 88 мыкалась заодно с соседками, но осталась, как говорят, невостребованной. В 90 ее взяла было Алпатова, но каким-то ветром выдуло все мое, что не имело отношения к Лианозову, а из лианозовского – самое серьезное и существенное.–похоже, пускал ветры Бажанов. Вполне направленно.

В 91 на статью положила глаз Ирина Николаевна в "Октябре", но Нина Константиновна в "Октябре" же соответственно все сглазила. Об этом "Разговор с редактором" Естественный приют статья нашла в "Справке", моем втором сборнике стихов и всего, ТАМ изданного с 75 по 85 годы. Другой вопрос – а где нашла покой сама "Справка". Давно когда-то видели ее разик-другой в "25 Октября" – для 5000 тиража не разговор, не те времена. Хозяин заведения о ее судьбе вопросов не любит.

А еще года два-три назад ко мне обратился Сафранский, жестами профессионального дрессировщика собачек подманивая новеньким номером журнала ВОУМ. Во умники. Никак же не поймут: ну не иду я на это. Увидал в журнале уже новенькую-готовенькую статью (Тишкова, кажется) о визуальной поэзии, и в журнал к ним сразу не захотелось. Снова здорово – с какой стати становиться мне в хвост там, где я на самом деле давно явно был раньше? С какой стати и для какой радости. Для начала... Сафранскому, однако, втемяшилось. – Хорошо – вот опубликуйте мою старую статью о визуальной поэзии – а то у вас и ссылок на нее нет, и упоминания – тогда поговорим. И стихи дам, и что хотите. На том и условились, а через полгода – тот же разговор, да не просто тот же, а с таким видом, как будто ни условия, ни первого разговора и не было. Ну – ну первый раз слышит... Показывает мне мою фотографию в журнале... Я кто – Алла Пугачева? Что тут скажешь? Я так и сказал "всего доброго" и "будьте здоровы". Но в других выражениях. Нет – ну обидно: все-таки провести такого объема воспитательную работу, отучая от беспардонности издания другой раз и с миллионными тиражами, и пожалуйста: и здесь то же самое. Возможности скромненькие, а ухваточки те же и то же понятие: автор за публикацию все отдаст. Поскольку с руками и ногами зависит от издания. Обратной связи, зависимости ни знать, ни ощущать не желают. Никак. Ну-ну.

Поэзия не пророчество,  
а предчувствие.  
Осознанные предчувствия  
не-действи-тельны.  
Я.А. Сатуновский

В антологии русской поэзии (Белград, "Просвиг", 1977) сказано: "пытается подражать поэзии западной, конкретной и визуальной".<sup>1</sup>

Вот смысл самой, кажется, авторитетной характеристики, какую мне когда-либо выдавали. После этого что и оставалось, как не заняться визуальностью уже вплотную (нспринужденно отнеслись и к стихам – за свои стихи напечатанное там признать не могу). На деле же, как и большинство, с конкретистами я познакомился в 64 по статье Льва Гинзбурга в ЛГ (Особенно понравилось "Молчание" Гомрингера). Но к тому времени были у меня уже те же "Рост", "Вода", "Свобода", кое-что Броусек даже успел напечатать в чешском "Тваж". А у других было, пожалуй, и поавангардней. В общем, Сатуновский, Холин, Сапгир, мы с Соковниным про "группу 47" в свое время не знали. "Группа конкрет" – чистый вымысел. Были бы группы, их бы назвать "57", "59" До конкретности и до кому чего надо доходили больше порознь и никак не в подражание немцам, а в свой момент по схожим причинам. Этот приоритет каждый бы уступил, думаю.

Взять повтор – не немцы же его выдумали. Повтор древней языка, у всех свой (а у меня, к примеру, кажется, еще и от Окуджавы, его лирической настоятельности – сам гитарой не владею, как быть. Ну, и само собой – Хармс). Но многократный повтор неизбежно выводит в визуальность: его приходится решать на листе так или иначе. А патенты кто же оспаривает.

Действительно ведь, такого конфуза – и речевого конфуза – никакие футуристы не припомнят. "Кричать и разговаривать" нечем было не то что "улице", а хоть бы и мнс. А как хотелось: еще бы. При том, что шум, крик, Евтушенко, Вознесенский был устроен истошный – тоже симптом. И для таких всяких слов (их мода ретро нынче не носит – требование нового языка, например) – не знаю, были ли когда резоны серьезней. И новенького – да, конечно, но иного, главное, невиновного. Не сотворять – творцы вон чего натворили – открыть, понять, что на самом деле. Отрыть, отвалить – остался там еще кто живой, хоть из междометий. Где она, поэзия. И морока тоже. Опять ремонт этот, опять жмись, вникай до элементов. Зато без дури.

---

<sup>1</sup> Не от переводчиков ли ветер дует? Переводчики – они ведь в точности знают, что все сущее – перевод с какого-то, и оригинал написать невозможно. И не спорьте с ними: они сами пробовали и у них не вышло. А перевод у нас – престиж, клан. У кого же и перевода не вышло – усиливается в теории перевода – понятно, тут уже степень – выше некуда. Эткинд etc. и т.д. Культура и традиция – так это называется. Называется – то есть сами изо всех сил так себя называют. А что им еще остается?

Сколько сами успеем, пригодится кому, спасибо скажут – и такое было, помнится, чувство. Теперь нет. Чувств таких нету. Да и спасибо не слышать. Совсем не то слышно. Почему Лифшиц не модернист?<sup>2</sup> Будто "модернист" – вероисповедание какое. Будто Лифшиц правда может знать, кто бы он был, кабы и правда Лифшиц был кто-то. А тем и вовсе кузькина мать за богородицу. И стих звучит, звучит – проблем будто не было. Будто. Будто уже так и звучит сплошь, а не кажется. Будто взять, прикрыть ремонт на обед (как бы) – и лады, и хватит больше ремонту, надоед. Наконец-то мы без помех предадимся всему такому – истинному. Высокому и серьезному. Сразу главному. Духххвному, во. Это другим пойте. Дело хотя бы знать – тебе и истина. А так – липа. И еще одна, и все та же. От дела в веру льгаты. И вера – дело, да еще какое, только литература – не вера, а тогда уж – обращение в веру, и каждый раз сызнава. И духовное или как там его – в нашем этом деле не специальное ведомство, где распоряжаются ба, духовные все лица – бывш. романтики и романтички – не отдельный сюжет, всщ. птичка: хватъ – и в шляпе, а качество, а птичкин полет.

Вывернется речь, и разница не между жестом, мимикой (для глаза) и интонацией (для слуха), не между "авангардом" и остальными, а разница между "Иваном Денисовичем" и "Матрениным двором" Там что ни фраза – и проблема, и решение проблемы, и все доказывается здесь же, в тексте. А "Двор" – его опять уже изволь брать на веру. По-моему, простые пары двустийшей, скажем, могут выглядеть куда как выразительно: так и видишь, как слово рождается не из инерции стихового потока, а из молчания, паузы, того, что за речью<sup>3</sup> И все-таки, где начинается визуальность как принцип? Очевидно, там, где плоскость листа не просто привычный способ развертки текста – линии, а именно плоскость со всеми ее возможностями. Где текст ветвится, всплучивается под нагрузкой, выбрасывает побег И в ход идут такие сноски<sup>4</sup> (или такие скобки). Где возникает идея преодолеть косную временную последовательность, принудительность порядка в ряде – идея

---

<sup>2</sup> "Почему я не модернист" – "К понятию гения" 66-69, Москва, Лифшиц и сразу же Палиевский. Тут как тут. Толкуйте о второй культуре. Не угодно ли – о второй расправе (не "расправа" – расправочка по нашим понятиям. Зато какая красивая), о тесной сплоченности местной передовой общественности вокруг кормушки, да как Лакшин Володя Селянинович, Борис Абрамович, Давид Самойлович показывали дорогу начальству – наперегонки, при всей их солидности. В каких словах и выражениях удобней им трактовать, что будто нас – нету. Во всяком случае, что мы такие не в счет. И не успело стать совсем хорошо не-модернистам (апгиформалистам), вдруг на голову – Молодая Лейб-Гвардия. Откуда?

<sup>3</sup> См. об этом: Журавлева А.И. Стихотворение Тютчева "Silentium!" (К проблеме "Тютчев и Пушкин") в кн.. Замысел, труд, воплощение. – М., 1977.

<sup>4</sup> "Чем продолжительней молчанье, тем удивительнее речь" Но продолжительность линейна, и если это впрямь все так четко, по всем правилам математики выйдет, что чем молчанье обширней, тем речь должна быть удивительней в квадрате...

одновременности текста ("сказать все сразу") и множественности, плюралистичности. Здесь застаем сам момент перехода временного явления в пространственное, и есть надежда как-то выявить возможности того и другого во взаимодействии. И для меня, пожалуй, самое интересное – пока здесь, на этой грани. Слава смелому (смелому Д.А.Пригову, например), но сам побаиваюсь, двигаясь дальше, влететь с ходу с машинкой и шариком в собственно изобразительное искусство. Вообще избегаю форсировать метод, избегаю нажима. лучше понимаю усилие, нераздельное с расслаблением – такое уж воспитание. Ловить живое по молекуле – чуткость требовалась: тоже усилие, но не то, когда в ушах звон. Звездочку различить глядят чуть-чуть вбок. "Это не супрематизм, это при помощи супрематизма", сказал, помню, Вейсберг по какому-то случаю. Пусть будет даже не "при помощи", а "по поводу" той же визуальности или конкретизма, концептуализма. Что такое изм и кто его видел? Выяснить собственное отношение к методу и будет, собственно, метод.

В общем, когда пространственность образов нашей речи проявляется в графике текста функционально, работая на восприятие, – тогда, очевидно, и можно говорить о поэзии для глаза. А психолог скажет, что пространственно-предметные ощущения присущи речи никак не меньше, чем цветовые – вспомним знаменитую "азбуку цветов"<sup>5</sup> "Красное слово" не значит порусски "слово красного цвета" "Вставить слово" значит то, что значит. Т.е. визуальность текста понимаю прежде всего как выраженную пространственность речи. Характерное пространственное мышление у Мандельштама с теми же "тройчатками" А вообще отнюдь не мечтаю, чтобы вместо "хорошие стихи" говорилось "пространственные стихи" И как понимать пространственность? "Пространство, которое не есть расстояние" (Булатов) – так его в Есенине сокрыто не меньше, чем, скажем, Белым демонстрируется. Но поди, выйди в него, в такое сверхпространство. Обычно же, чем выраженной визуальный образ текста, тем скорей, очевидно, будет он и более частный, а то и внешний, случайный. Что, однако, не отменяет еще визуальности: не отменяет же косность слова вообще поэзию. Все равно

---

<sup>5</sup> Если по этому случаю попробовать немедленно составить "алфавит идеограмм" навряд ли кто поверит в такую наивность – сто лет все-таки недаром прошло. И все же одна идея заявляет о себе снова и снова, так что само собой складывается что-то вроде знака. Имею в виду простейшую фигуру удвоения, когда часть текста норовит отделиться и всплыть, стать рядом, наряду с другой частью – и ничего с этим не поделаешь. Вот так же, говорят, устроены и работают и две половины человеческого мозга. Иногда это двойственность, а иногда парность. Тут и начинается не текст-вещь, а текст-ситуация. И возникает пространство возможностей и отношений, диалога. Текст взвешен, поле решает. Уже давно дело было. Выступал поэт Т., читал свою первую и лучшую, по-моему, книжку. Кто-то давай разоблачать Т. как полагается: "думает сидеть между двух стульев" и т.д. "Хотел бы нормально стоять и передвигаться на обеих ногах" – ответил раненный в ногу Т., и целостный товарищ успокоился.

настоящий дом речи, дом стихов внутри нас: там они живут, они знают как. И работают. Бывает, что текст можно записать сноской, можно схемой, а можно так<sup>6</sup>, и это тоже будет комедийное новшество. Читайте Льва Рубинштейна (есть два Рубинштейна). Из современников лучше всего чувствую пространственность, пожалуй, в стихах Айги и Сатуновского. У Айги отношения текста с полем, речи с неречью драматические, наверное, как ни у кого. "Бог белеет вьюгой" – серьезное дело, нажитое. И идет текст, редколесье – Подмосковье, не то Поволжье. И что-то будет. Айги знает чисто словесные удачи, да еще какие: "...Что она была мама" Но белое поле – субстрат трех языков сразу – оспаривает слово с самого начала, вообще любое данное слово. А слово живет, напрягаясь, и не тем, что непременно заявляет о себе как удача. Сам-то я привык цепляться за удачи, как я их понимаю, по возможности из них исходить, но после Айги "удача" уже всегда под вопросом.

У Сатуновского же пространственность самая активная: текст не проходит перед глазами, поперек зрения, а, всплыв откуда-то, движется прямо на тебя пиком вперед, точкой. Ловится самый миг осознания, возникновения речи, сама его природа, и живой, подлинной такого дикого клочка просто не бывает – он сразу сам себе стих.

– Дорогой Матусовский!

– Дорогой Хелемский!

Дорогой Юшкин

Вак Флегетонович!

это было недавно,

это было давно...

Все встают –

Все поют.

Почему, откуда это так здорово? Спросите у меня чего-нибудь полегче. "...Нас толкает тихонько под локоть // И подумав, толкает опять" – хороши стихи бывают у Кушнера (я серьезно), и толчок прямо так и слышишь, но все-таки раз увидеть, как оно это делает – толкает – живьем, не обязательно анапестом – согласитесь, тоже чего-нибудь стоит: "Одна поэтесса сказала: "Были бы мысли, а рифмы найдутся" (с этим я никак не могу согласиться). Я говорю – нет – были бы рифмы, а мысли найдутся. (Вот это другое дело.) (Сноска) Ничего подобного. Это одно и то же" Оказывается, тут дверь. Открылась – и вот оно что я говорю на самом деле. Почти классическая конкретистская регистрация речевого события, явления (как, скажем, вывесок, заголовков и т.п.) – только реч ь внутренняя – и еще чуть глубже. Само событие как момент выхода в иномерность, точка нарушения. Не так кри-

---

<sup>6</sup> А если произнести можно – чего еще надо? Не забыть только.

сталл, как сучок. Не знаю, кто еще так умеет ловить себя на поэзии<sup>7</sup>. Помоему, мои все сноски от этой (год примерно 65). "Не откровение, а всего лишь наглядное пособие", сказал про глобус Кассиль, кажется. Что ж, сказал неплохо. Вопрос только – а точно ли, что пособие никак не может оказаться откровением? Откровение – это что, жанр? Особенно если пособие – да, наглядное.

1979 - 1980

---

<sup>7</sup> Так уж и говорил "одной прозой", так уж за всю жизнь и не вымолвил ничего человек из поэзии. Ох, а не надули ли опять г-на Журдена учителя? Народ такой, ненадежный. И наипаче – пророки



## ЛИАНОЗОВО – МОСКВА

*В январе-феврале этого года в Новосибирске с успехом прошла выставка московского авангарда эпохи "оттепели" из коллекции В.Н.Некрасова. Экспозиция носила название "Лианозово – Москва" Что за художники в ней представлены, какова их общая творческая латформа, что за предшественники были у шумного современного авангардного искусства?..*

*Об этом нам рассказал сам владелец коллекции, поэт, литературовед и теоретик современного искусства – Всеволод Николаевич Некрасов:*

"Весной 1963 года из Московского отделения Союза художников исключили 60-летнего Евгения Леонидовича Кропивницкого за "формализм и организацию лианозовской группы" Пришлось ему писать объяснение: "Лианозовская группа состоит: из моей жены Оли, моего сына Льва, моей дочки Вали, внучки Кати, внука Саши и моего зятя Оскара Рабина"...

На самом деле никакой "группы", тем более "организованной" конечно, не было. Около станции Лианозово под Москвой (теперь в черте города) жил художник Оскар Яковлевич Рабин с женою В.Е.Кропивницкой и двумя детьми, писал картины, которые не выставлялись, и завел обычай – каждое воскресенье показывать картины практически всем желающим, что по тем временам (58 год) было неслыханно: прямой риск, вызов начальству – не только "подпольный" художник, но и "подпольная" картинная галерея...

Располагалась эта воскресная "галерея" в небольшой комнате барака, где жила вся семья вчетвером, но посмотреть картины Рабина по выходным дням приезжали очень охотно, компания за компанией, с утра дотемна. И показывал Рабин не только свои работы, не только работы членов семейства, но и знакомых художников, кому было ближе, удобней доехать до Лианозово. Другое дело, что творчески более близкие – художники, естественно, и знакомились друг с другом охотней и ближе, тем более, что неофициальное искусство в Москве, по сути, только-только начиналось.

Кроме названных, сложившаяся сама собой "лианозовская группа" (до 63 года и знать не знавшая, что она – "группа") дополнялась еще Н.Е.Вечтомовым, Б.П.Свешниковым, тогда уже известным как иллюстратор, и четой Л.А.Мастеркова – В.Н.Немухин, жившей у Белорусского на удобном маршруте автобуса.

Не было и "лианозовской группы поэтов" – а позднее придумали еще название "группы конкрет" Сам Е.Л.Кропивницкий, поэт своеобразный и интересный, был в буквальном смысле слова учителем Г.В.Сапгира и И.С.Холина. Всех троих еще называют "барачные поэты" Я в Лианозово приехал в 59-м, привез меня известный человек А.Я.Гинзбург, как раз выпустивший рукописный журнал поэзии "Синтаксис" со стихами Холина, Сапгира и моими. Но картины Рабина меня захватили сильнее стихов, так

что я год полтора-два старался не пропускать ни одного показа, ни одной картины, которые уже начинали "уходить" – иногда и за рубеж. В 61 году в Лианозово появился Я.А. Сатуновский (см. "Новый мир" N 2, 1990, стихи) – и тоже "заболел" Рабиным. Всех нас, поэтов, изобразил В.Н. Немухин – в "Городе, в котором живут одни поэты" В 79-м году умер Е.Л. Кропивницкий, в возрасте за 80, еще в 71-м умерла его жена, О.А. Потапова, автор замечательных абстракций маслом и темперой. А в 81-м году умер и Я.А. Сатуновский.

Остальные живы. Многие получили широкую известность у нас и особенно на Западе. В конце 70-х Рабин поехал в Париж и там внезапно, без объяснения причин, был лишен гражданства – как полагают, за организацию знаменитой "бульдозерной" выставки в 1976 году. Уехали на Запад и Мастеркова, Немухин, Вечтомов – члены горкома графиков; Холин и Сапгир – члены профкома литераторов, я состою там же, но в секции критики. Все "лианозовцы" представлены на выставке, хоть и не равномерно. Это просто работы, подаренные мне, в основном тогда же, в 60-е годы. Выставка в Новосибирске в истории "лианозовской группы", пожалуй, пока что самое серьезное событие.

С представленными здесь же художниками Э.В. Булатовым, О.В. Васильевым, И.И. Кабаковым и Ф.Ф. Инфанте я познакомился позже – в 65-м и после.

Могу сказать, что от работ Булатова и Васильева осталось то же впечатление, что и от рабинских – при всех меж ними различиях. Только (беря очень грубо) поэзия Рабина – поэзия осени, зимы, ночи, вечера, электрического света, огня, поэзия города, а поэзия Булатова и Васильева – поэзия лета, дня, если вечера, то не позднее заката, а то и прямого солнечного света, поэзия природы. Но все трое, на мой взгляд, самые полнокровные, искренние лирики в нынешнем изобразительном искусстве: они никогда не стараются предаваться лирическому настроению во что бы то ни стало, только по собственному желанию, капризу, произволу. Художник понимает: его дело не предаваться. Предаваясь, недолго и предать кого-то или что-то, и прежде всего – собственное свое ремесло. Ремесло же и состоит в том, чтобы не закрывать глаза на препятствия, а исследовать их на совесть, выяснить как следует самую возможность переживания, доказать, показать его подлинность и честность, чтоб не оказалось переживание опять придумано, навязано кем-то.

Поэтому нет художника вне изобразительного языка – думает он об этом, не думает, но так или иначе "выпасть" из современного языка, всего контекста его истории, его развития, его проблем художнику – то же, что человеку "выпасть" из общечеловеческого опыта: язык-то и исследует реальные возможности.

Странное дело: чем больше вроде бы отходят от реальности булатовские пейзажи и деревья, чем становятся они обобщеннее, тем больше они

похожи на пейзажи и деревья. Изображаются, переживаются, может быть, сильнее самих елей и сосен, куски пространства, дыры между еловыми лапами, куски света и воздуха между деревьями. Разработав свой художественный язык, художник проделал не меньшую работу, чтобы отказаться от этого языка ради языка более общего – пожалуй, классически обобщенного.

Такое вот понимание относительности языка (при его необходимости), относительности, в конце концов, необязательности материала и самого произведения искусства – при обязательном сохранении самого искусства, как особого, специально выделяемого рода деятельности – получило название концептуализма. И получило, в сущности, случайно.

Художники не выдумывали мудреных концепций, не обзывали себя необыкновенными названиями. Они писали картины, рисовали графику – и старались делать это как можно лучше. Как Булатов, так и его ближайший друг и сосед в искусстве Олег Васильев. Как приобретающие сейчас все большую известность – ироничный Кабаков и очень яркий, эмоциональный Франциско Инфанте, хотя для настоящего знакомства с последним просто необходимо увидеть его необыкновенные слайд-фильмы.

Их называют концептуалистами. Они как будто не возражают."

*От редакции: Мы решили не ограничиваться коротким интервью, записанным непосредственно на выставке, и предлагаем нашим читателям статью Всеволода Некрасова о концептуализме, о его зарождении и его истинном, изначальном понимании самими художниками и поэтами.*

## ФИКЦИЯ КАК ИСКУССТВО (но не искусство как фикция)

### ИЛИ: КАК ДЕЛО БЫЛО С КОНЦЕПТУАЛИЗМОМ

Виноват, но священное слово языка, языки культуры в этом деле мало поможет. Как это ни грустно для жрецов науки семиотики, семасиологии, социолингвистики и прочая, и прочая, и прочая. Но концептуализм, о котором речь – не искусство коллекционировать эти самые языки и демонстрировать, тужась высунуть как можно длиннее. Не обезьянник, кривлянье в наказание, искусство орать кикиморой – во всяком случае, не обязательно такое искусство. Не волшебное слово – вроде как рок! – и пошли балдеть, вникать будем после. Не искусство для всех своих – не больше, чем любое другое. Меньше, чем любое другое. Не искусство для теоретиков, это уж точно.

Концептуализм – никак не искусство концепций, вот в чем дело. Не Кабаков 80-х, особенно второй половины. А это Кабаков "альбомов" и даже чуть пораньше, а еще (и в неменьшей мере) это Холин 60-х, да и другие. Концептуализм – не догма, как догма он смешон особенно, хоть первым

**BOT**

делом провоцирует догму. а тенденция, и тенденция остро антидогматическая. Потому этот концептуализм просто мало кого не затронул. Откуда я про него знаю, почему говорю так уверенно? Так я тоже – концептуализм. Смотреть хотя бы "Рост дальнейшего..."<sup>1</sup> А разве это не конкретизм? Да. Нет. То есть это просто стихи такие, из стенгазеты ист-филфака бывш. Потемкинского пединститута в свое время – осенью 59 (пятьдесят девятого) г., опубликованные в стенгазете "Зарница" и спешно из нее изъятые.

И уже сильно позже, в 73, 75, 77 стихи и эти и другие и других авторов – Холина, Сатуновского, Сапгира, Бахчаняна да еще Лена с Лимоновым – опубликовали на Западе, назвав конкретной поэзией. Можно и так. Верно, нам и хотелось конкретности. Фактичности стиха. Но характерная настоятельность повторов – холинских, моих (то же, что приговских в недавнее время), стойкий привкус выходки, акционности у Бахчаняна, сноски, паузы, разрывы между сгущениями, приоткрывающие природу затекстового пространства хоть у Сатуновского или Айги – также и концептуализм, поскольку все это явно норовит обернуть текст – ситуацией. (Не говоря о Рубинштейне, который так прямо и поступает. Правда, после нас.)

А у художников, с которыми делали одно дело рука об руку с 50-х, те же явления особенно выявились на волне "домашних" выставок 75, когда впервые был случай собраться по выбору, кому кто интересней, ближе.

Выставок таких тогда было много, но в трех местах – у Сокова, Одноралова и на Юго-Западе – собрался народ от Шаблавина до Герловиных, от Чуйкова до Скерсиса с Альбертом, Рошалем и Донским; и Рогинский, и Орлов с Приговым, и Шелковский, и Косолапов, и конечно, Комар и Меламид. Добавить сюда Кабакова, Инфанте, Булатова с Васильевым (а назвал я еще не всех) – и вот в основном те, кого причислят к концептуалистам.

Но никто концептуализм не придумывал, не шел в концептуалисты, не объявлял, не обзывал так себя – кроме, может быть, двух-трех случаев. Я, например, и словом-то этим не интересовался. Не люблю терминов.

Так что прославленный метаметаморфизм как наш ответ концептуализму (экстраэпитетизм... гипергиперболизм... чего уж там: суперхудожество) маневр все же был, конечно, поспешный. Хотя и небезуспешный по своему – такие именно успехи и празднуем уже сколько лет. Но это так, к слову.

Слово же само пошло в ход с легкой руки Гройса. В первом номере "А – Я" – первого, как стояло на обложке, "журнала русского неофициального искусства" (его стал издавать, уехав в Париж, Шелковский) – была статья Гройса о Чуйкове, Монастырском, Инфанте и Рубинштейне под названием "Московский романтический концептуализм". И обзови любой на месте

---

<sup>1</sup> рост дальнейшего скорейшего всемерного развертывания мероприятий по скорейшему дальнейшему всемерному развертыванию мероприятий, по всемерному скорейшему дальнейшему развертыванию мероприятий по дальнейшему скорейшему всемерному развертыванию мероприятий.

Гройса любых четверых из "А – Я" тогда этим – а, может, и любим – словом, думаю, результат был бы тот же. Термин сразу прилип ко всему направлению – направление явно обозначилось, специфичность его ощущалась и требовала названия. "Романтический" остается на совести Гройса, а "концептуализм" поменял – расширил во всяком случае – исходное западное значение и стал обозначать именно эту, существенную для нас, специфику.

"Художник мажет по холсту. Зритель смотрит. Художник начинает мазать не по холсту, а по зрителю" (Кабаков). Эту-то тенденцию и стали у нас называть концептуализмом – тенденцию к изживанию материала и произведения, видимым завершением которой представлялось искусство как бы уже изжившее, отказавшееся от материальности вовсе – искусство ситуации, акции. К этому времени оно как раз процвело – особенно "Коллективные действия"

Дадаизм, минимализм, конкретизм, поп-арт, визуальная поэзия, перформенс, хеппининг, соц-арт и кто скажет еще какие обозначения, включая, конечно, и собственно концептуализм, обобщились у нас в этом, последнем. Видимо, потому что отсюда особо явственно представлялась общая сторона этих явлений. И виделась она остро насущной, как бы итоговой. К тому же иные авторы за 25 (тогда) лет обросли чуть ли не всеми этими кличками, так что путь от дадаистской "выходки" к перформансу выглядел целостным: это мог быть просто путь одного автора, который делал, конечно, не "измы", а делал, что мог, свое искусство, конкретные произведения. Стул и "венский" и "легкий" и "гнутой" и "деревянный" и "прочный", и "коричневый" и т.д. Какое-нибудь "М" и "Ж" на двух противоположащих страничках Холина (год, кажись, 63-64) – и "минимализм", и "дадаизм" и "поп-арт" и "барачная лирика" и "визуальная поэзия" и "конструктивизм" и т.д. И концептуализм. А нет разве? Словом, это то неофициальное искусство, которое к тому времени успело, изжив комплексы вторичности, заимствованности, созреть в здешних условиях – за те два десятка лет, когда за искусство не сажали, но искусства и не разрешали (кроме разрешенного).

Важнейшей же стороной, самой сутью и было остро аналитичное – вплоть до отрицания – отношение к языку, материалу и произведению искусства, за которым – сложный подход к "художническому", артистическому началу, отчасти присвоенному официальным искусством, отчасти им уничтоженному. Это ставило, наряду с задачами анализа, "изживания" встречную задачу "проживания" "отбывания" освоения, реабилитации – и создавало внутреннюю борьбу тенденций, – может быть, наиболее плодотворную для Булатова и Васильева – контекст, вне которого концептуализм может выглядеть просто по-дурацки (что мы и видим). А за этим, в свою очередь, стояли, конечно, все традиционные проблемы отношений с искусством "разрешенным" искусствоведением и всей передовой общественно

стью. Сюда-то и поворачивалось, хочешь – не хочешь, острее "концептуализма" – как стрелка. И видимо-таки кого-то покалывало.

На одной из первых бедственных выставок-вечеров 83 года, где место и время регламента были, понятно, нарасхват, хозяйка Лаврова вдруг выпустила в качестве научной фигуры осмыслять происходящее... Эпштейна с докладом-рефератом об игре, игре вообще – который, спустя мгновение оказался к тому же статьей в альманахе "Современная драматургия"... Операция "мета-метаморфоза" (по-русски "смена-подмена") расширилась, таким образом, с поэзии и на искусство. "Игра и что-то" назывался вечер (называть требовалось обязательно). Кабаков, Чуйков и другие дрогнули и стали подыгрывать – и с тех пор игра все резвее.

Дело в том, что к тому моменту уже мы позволялись – мало делать искусство самим, давай сами и соображать, что это мы делаем. По заповеди отца Варлаама: "А тут и грамоту разберу, коли до петли доходит" И грамота эта, гранит теории, не показалась тверже горбушки практики.

С начала 80-х стали делать выпуски "Московского Архива Нового Искусства" – МАНИ, и состоявшие на добрую долю из статей авторов-практиков, вынужденных перейти на самообслуживание наукой собственного изготовления. Какой уж там ни какой – хотя, кажется, иногда любопытной. Во всяком случае, эту нашу самостоятельную науку, собранную в пяти "архивах" до лучших времен, Большая наука умудряется и в эти лучшие времена в упор не видеть так же успешно, как не видела нашу практику во времена те – не лучшие. И что же такое все-таки концептуализм – свое мнение об этом я, например, пытаюсь заявить уже года четыре. Допустим, я не прав, прав Эпштейн, Бакштейн и Наука. Но какая странная эта наука: вот и показать бы ей свою правоту прилично – научно, публично. Возможно, мое мнение, свидетельство не годится – но это как-никак свидетельство изнутри. В отличие от мнений хоть Бажанова, хоть Барабанова, хоть Тамручки, хоть Мизиано, хоть Кедрова, хоть Генисаретского. Хоть кого – хоть Гройса, хоть Шифферса, хоть Ерофеева, Свибловой. Я, наконец, просто был там, где они не были – не успели. Это не решает дела, но обязывает учесть, рассмотреть это мое мнение порядком – что, нет, разве? Либо "наука" – все та же наша наука как не знать.

Тем болес, что все просто: есть "архив" в "архиве" статьи – о визуальной поэзии, об Инфанте, о фотореализме и Булатове, все весьма близко к теме и, наконец, прямо по теме – "Концепт как авангард авангарда" В последней 25 страниц – но я попробую извлечь кое-какие тезисы, добавив еще некоторые выводы – но ни от чего не отказываюсь.

Итак, К. – концептуализм (пора экономить место) – искусство "мазать по зрителю" но не сваливаясь при этом в подчинение, экзальтацию или конвенциональность, "мазать", не оставляя вымазанным, т.е. искусство ситуации, действию быть искусством. Чтобы отсутствие произведения не мешало проявляться вкусу, а наоборот, активизировало, освобождало его от

предвзятых установок какого-либо "языка" Вот в чем смысл множественности "языков" – в выявлении их относительности. В том, что за языками. Важней специфичности наоборот – неощутимость "языка" когда он само собой разумеется. И К. – инструмент поставангардизма, который ведь не есть очередной термин, обозначающий направление, а некоторым образом состояние умов. А состояние умов нажить надо, наработать И наука, живо выучившаяся выговаривать "поставангардизм" так же, как до того тараторила лет двадцать про неконтабельность-некоммуникабельность, ничуть не взирая на то, что искусство по определению начинается там, где некоммуникабельность кончается, тут вряд ли поможет. Это наживают в авторской шкуре, когда голова учится у руки. Голова еще галдычит зады про Гогена с Ван-Гогом, которые, видите ли, в упор друг дружку не видели, а рука уже гнет совершенно не туда – и слава Богу. Это искусство, учившее сектантству сто лет или больше, и в результате больше всех от него и натерпевшееся, само первое вопит против сект, якобы непримиримости "языков", школ, методов, против идеологизма и переразвитой паразитуры. Что же удивительного, что здешний вопль особенно выраженный, определенный до того, что потребовал термина – К.?.

Когда языком искусства становится самый обычный опыт повседневного существования, общения и поведения – только освобожденный от функциональности – жрец, спец по "языкам" теряет почву и кричит об утрате всех ориентиров и критериев – поскольку К. требует не вычитанных затверженных критериев, а живого вкуса, опыта, понимания. И возможно непосредственной, широкой, непредвзятой оценки. К. стоит на том, что искусство, если получается, когда получается, то по всем сразу причинам. Считает единственным серьезным профессиональным критерием "хорошо" – "плохо" а любая конкретизация, уточнение этих понятий – уже сужение, усечение и обязательно в чью-то пользу, за счет кого-то. Гогена, либо Ван Гога. Получается так потому, что опыт повседневного, взятый как художественная система, обнаруживает неисчерпаемую глубину, богатство и разработанность. Идиотски, казалось бы, выглядящий список имен, отчеств и фамилий, голая номинативность Кабакова или Хармса оказывается живой, мерцающей массой нюансов и нажитых нами ассоциаций. Речь оказывается куда тоньше и развитей всякого культурного специального поэтического языка, и неудивительно: речь функциональна, она в работе, живет и совершенствуется непрерывно. И самый большой культур-спец больше разговаривает, чем пишет – ведь есть еще и речь пассивная и речь внутренняя. Речь культурней культивируемого "языка" Опыт этот восан с молоком, снести и оценить мы готовы. Словом, К. – в пределе, в акции – провозглашает достигнутым, наконец, слияние искусства и жизни. Но – и это, наверно, самое важное но – слияния, отождествления только в языке искусства. В иных из "Прогулок за город" Монастырского и всей группы "Коллективные действия" акция и подготовительная (или заключительная)



часть "прогулки" внешне не различимы. Жизнь как жизнь. Идет себе и идет. И где жизнь, где искусство... И в этой-то точке полного видимого совпадения обнаруживается: где жизнь, и где искусство – это мы обязательно различаем. Сами, непременно, по определению: скажем, искусством будет тот текст, участок речи, который автор, живя (как все мы) в речи непрерывно, обязуется сделать как можно лучше. Для этого текст, участок искусства надо непременно выделить рамкой. Иначе обязательство будет: делать всю речь, всю жизнь как можно лучше. И прекрасно, конечно, – только это уже не искусство, не дело, не обязательство – а прекрасное общее пожелание...

И "слияние искусства с жизнью" – типичная утопическая идеологема, лозунг – он может работать как интенция, и оборачивается вреднейшим бредом при попытке реализовать его буквально как программу. Естественное дело авангарда – атаковать, оспаривать "рамку" границу искусства, так и эдак выясняя новые и новые стороны его природы. Но в принципе "рамка" неотменяема – без нее-то искусство и сваливается черт-те во что. Сливается сразу не с "жизнью" а с недоразумением, злоупотреблением, да просто с блатом. Именно условленная "рамка" и дает возможность безусловней, шире и непосредственней отнестись к тому, что внутри "рамки" – к искусству. Не то искусство опять придется распознавать по поэтизмам, спецзнакам и признакам, по фальши и рутине. Пришлось бы отдавать искусство жрецам...

Жрецы же не дремлют. Собравши силы, они заходят с другой стороны, благо концептуализм исходный, давший имя этому, нашему, и ставит вопрос о равноправии или даже приоритете концепции перед реализацией – отсюда и термин. Фото стула, чертеж стула и сам стул Кошута – еще и не разберешь, где проект, концепт, и где реализация, воплощение... Конечно, такой концептуализм, исследующий разные грани вечных проблем замысла и воплощения (например, возможность-невозможность в реальном и метафизическом плане), искусство ироничное, но ирония здесь объективная, корректная, даже чопорная, как анекдот об английском юморе.

Попав же с практической почвы в мир взбесившихся теорий, проблемы размышлений над чертежом мгновенно обернулись все теми же проблемами претворения предначертаний. Язык кабаковских "альбомов" до смешного похож на кошутковский чертеж (почему Кабаков первого и стали обзывать концептуалистом), но, что еще смешней, Кабаков этот язык нажил и разработал задолго до всякого Кошута, и ирония здесь совсем, совсем другая. Это рисование пионерски-букварное, мир не технических идей, а закоренелого бюрократического быта, который живо интонирует по-своему любую идею, концепцию и что хочешь.

Анекдот, но было же: модный критик, большой интеллектуал, так вслух и выговорил: чего, дескать, там еще автор напишет – важно, что про автора напишут, он, критик... И ох – не концептуализм ли еще за язык дер-

нул? Понятно, переводной; соответственно, буквально и понятый: вот и наш парторг говорит: реакционное это искусство. Но раз там у них уже концепция командует, не отставать же... А момент как раз совпадает.

Ото всех построений и преобразований, долголетнего сознания безнаказанности своей власти над фактом научность местная вконец одичала, как шварцевские лакеи бургомистра; что ж удивляться настырности Монастырского, что он все привешивал к своим акциям громаднейшие комментарии – все ради науч. доказательности худож. ценности... Довод, что к любой стихотворной строчке можно придумать еще и не такой комментарий – было бы желание – действовал слабо. – Господи, опять я должен что-то понимать!.. – возопил раз перед таким стендом не кто иной, как Кабаков – впрочем, сам не промах насчет научки. Того и другого подводила эрудированность, а вырчала одаренность.

Кабакова тогда спасала та самая интонированность, погруженность в контекст, связь с выучкой и очевидной, видимой и стороннему глазу работой. (Тут, я думаю, много значит еще самочувствие: когда, ощущая себя провинцией, мы и подавали соответственно голос – к счастью, не пытаюсь делать прямо нечто программное – как нам оно представлялось – "поп-арт" "концептуализм" "конкретизм" – а скорей нечто по поводу, свою реплику, пародию даже, но свою, отсюда, своим голосом, со своими возможностями и своим пониманием.)

Художник сводит счеты с художничаньем. Последовательно уходит рисунок, композиция, уходит изображение, наконец, и изобразительность – убрана и рамка, остался один лист. На листе – ничего. Что, так и ничего? Не совсем... Не осталось ничего художественного, но остается искусство... Пока лист – из той же серии, лист может повторяться, меняться, перейти во что-то еще, на очередном листе может опять что-то возникнуть и т.д... Это все можно сделать хуже, можно лучше, искусней – это надо уметь... Искусство и есть то, что надо уметь. Связь с произведением, материалом еще не порвана – она все тоньше, напряженной. Хотя она отрицательная, через серию отказов, отталкиваний. Но вот оттолкнулись и как понимать: провал это или полет? Взмыл ты или у тебя из-под ног вывернулась опора? И все зависит, как понимать ничего, которое получилось. Если так и понять как нуль и свой произвол, полномочие без конца так и кормить зрителя ничем – тогда конечно... А если понимать ничего как все, как ничего специально художественного, зато все по тем же правилам искусства – что получится, но как можно лучше – тогда другое дело... И вот тут, наверное, самое трудное место. Отворачиваясь от произведения и материала, К. как бы не желает знать школу, выучку – ему сразу подавай результат. К. ярый демократ – он против намека на иерархию жанров... Почему, в самом деле, скажем, гениальная острота и ее автор ходят какими-то неприкаянными и пропадают в конце концов невесть куда? Почему они лишены прав? Чем острота хуже любого произведения искусства? Истинная правда: Жигалов с Абал-

ковой поставили стул в людном тесном экспозиционном помещении, а на стул положили записочку: "Стул не для тебя. Стул для всех" И лучшей эпиграммы на нашу систему я, например, просто не знаю. Я за то, чтоб этот стул входил во все хрестоматии, чтоб он как-нибудь покупался, продавался и чтоб авторы могли этим в достатке прожить до конца дней – стул стоит того. Гений бесценен. Острота нет, не ниже, не хуже – одна сложность: она теперь обязана быть гениальной, каждая новая строка. Поскольку не гениальная острота – сразу нуль, никакое не искусство. И тут демократ К. запросто оборачивается демагогом, просто жучком... Мгновенно возникает организация, рутинная хуже всякой академической – ради имитации некоего постоянно действующего остроумия и находчивости как жанра, рода искусства. К выступил против претензий и провалов, волчьих ям искусства, выеденного жрецами, но у того искусства налицо хотя бы техническое умение, хоть минимум. Кстати, К. как-то надежнее получается у тех, кто все-таки владеет вроде бы отвергаемой техникой – не зря, наверно, и тот же Жигалов художник по ремеслу. Пытаясь же напирать на доктрину во что бы то ни стало, автор-концептуалист идет против всей природы. К. роет сам себе яму глубже прежних и обязуется совершить чудо: перелететь. Собственно, даже наладить полеты, рейсы. Опоры – обычное умение-понимание-оценка видимой работы – убраны, и... Случаются и чудеса, но отнюдь не каждый раз. Но мы-то как раз ждали надежности – а то для чего было и огород городить, ездить за город... Надежда же на постоянную, добросовестную работу невидимую, скрытую, которая только и дает эффект гениального взлета – это расчет на непрременную сверхчестность, на честное слово – опять что-то утопичное.

В реальности же мы видим выставку, где Кабаков выставляет лопату загребистую, но стандартную – с текстом, в сущности, и того стандартней. И нравится – не нравится, хорошо – плохо, сумел – не очень сумел – это уже здесь не вопрос. Весь вопрос: а кто друзья с Иосей? И жрецы концептуализма – это кое-что. Коротко говоря, это бедствие.

Искусство состязательно и притязательно. Обязательно. Самый свободный рынок, открытый клуб, соревнование =- кто сумеет лучше. Допускаются все желающие – иначе это уже не искусство, а что-то другое. Желающие, а не посвященные. Выигрывают умелые, а не осведомленные – кого натаскал более престижный репетитор. Поэтому и язык тот, который мы все уже знаем – хотя бы в идеале, в пределе. "Освобождение творчества от искусства", актуализировавшееся где-то, помнится, до поп-арта после ташизма, все-таки дело темное. Это опять же из той же оперы. Это будет, как выражался Аполлон Григорьев, при соединении луны с землей (искусство с жизнью), когда черт помрет, а у него, по сказкам, еще и голова не болела. Другое дело – освобождение искусства от искусственности. Тут дело вечное. Но никак не от искусности, умелости. Тогда это попытка освободить искусство от искусства. Разумеется, под знаменем искусства очерде-

ного совершенно нового, небывалого и т.д. "Я знаю имя неведомого Бога – это Сатана" (Честертон). И название нового, небывалого и неумелого искусства не секрет – все тот же блат или с-реализм – если, конечно, не считать, что это одно и то же: искусство для своих, наших, по договоренности. По указанию.

Наверно, многое превышает искусства – но извне свыше к искусству не сунешься. Свыше – ни с какой стороны: с философской, религиозной, научной, практической, политической. Хотя кто только не пробовал. И пробует. Уж так устроено: ты либо в искусстве, либо нет – вне его. А в искусстве умней искусства не будешь. Так со всеми руководителями и издателями, но подавно так с авторами, если вдруг кому, не дай Бог, вздумается превзойти искусство. Это будет значить одно: избежать требований. И не надо прикрываться наукой. Наука, если без дураков – дело ой какое серьезное. В нее не отвильнешь – а с другой стороны – опять-таки, она не начальство искусству. Либо К. искусство, либо нет, но "нет" отнюдь не значит, что он "дорос" до некоей науки – этологии, социологии. Искусство никак не недоразвитая наука, оно отродясь работает с интуитивным, со всем сознанием, наука – с рациональным, с осознанием, познанием, и дело К. – действительно на редкость четко, рационально доказывать вечный приоритет интуитивного в искусстве. Доказать лишний раз в необходимый момент. При этом что К. исследует с научной дотошностью, так это собственные возможности. Пару лет назад на поэтическом вечере заслуженного организатора нашей спешной смены-подмены, нашего советского авангарда, неудобными вопросами (вроде – так кого же все-таки допускали до публики – "концептуалистов" или "метафористов") довели до крика: "концептуализм" – пузырь!.. Пузырь эпохи застоя!.." Положим... Пузырь – это кто надувается. Нечто высокосугубохудожественное, и чтоб сразу видно. Мета-мета и изо всей мочи мета. Плох, хорош К., но он как раз занят тем, что, наоборот, всячески сосредоточивается как может, в точку. Такой уж метод – рефлектирующий. Некоторые даже говорят, это скучно – такая скромность. Кому как, наверно, но зато – без надувательства. Чего нет, того нет – духу того нет...

Авангард – последняя покуда модификация того самого модернизма-авангардизма-формализма, с которым боролись отнюдь не только лишь в "эпоху застоя" Тут старей счеты. Вредное искусство, соображающее. Искусство знать как дело требует, а не как начальство велит и всякий еще учитель учит. – Поэтика профессионализма по меткому слову Раппопорта – а ведь тоже ученого. И с учеными бывает по-разному.

Не новинка – диковатого вида, отдельное от искусства уродство, а нормальное очередное открытие одной из основ. Т.е. К. был всегда: всегда было общение автора с публикой, сообщение автора публике, просто материал произведения все брал на себя без остатка и заслонял, маскировал ситуацию. И суетность, имитационность всякого усложнения произведения,

нагромождения художественных средств и описательства в искусстве (столь любезного, питательного, удобного и науке) сразу вылезает наружу. Интересно: и ведь не один интеллеktуал не брякнет, что Бах-де примитивней Бетховена: это вызубрили, слава Тебе. А вот про Островского, почти чуть не доросшего до Чехова – слышать то и дело... Уж такую избрали профессию: жить сложностями в искусстве, а не искусством. Так вот любой сложности и мудрности механика внутри произведения очевидно убога перед "механикой" ситуации, внутри которой и произведение, и автор, и публика – а эта-то механика и имеет значение, с ней-то и работает искусство на самом деле.

Вообще же этот К., наверное, точнее бы уж назвать контекстуализмом. Первейшие параметры этой искусности – уместность, точность. Кажется, впопыхах кто-то путает уже с конъюнктурностью – нет, нет, то – другое. А это – это не кто-нибудь, а Хармс – грубо насущная необходимость в этой давке вот этого тычка в этой именно точке. И по точному толчку оживает давка, весь контекст. Хармс и есть – первый концептуалист. Он, собственно, один и сумел оправдать манифест ОБЕРИУ как реального искусства. Не реалистического, не реализма – при реальности изм – суффикс отвлеченности – вряд ли обязателен. Именно реального, возвращающего от второй – изображаемой, творимой искусством реальности к первой, существеннейшей: реальной ситуации автор – публика. "Искусство искусственно, природа природна" – блестяще сказано, но, кажется, это Арп так сказал. Есть разве сведения, что и Дюшамп с ним согласился?

К. – типичное основополагающее открытие, и такое открытие просто обязано испробовать свои возможности, испробовать себя на универсальность – только чур: честно, считаясь с результатами – что получается – а не только с намерениями. Может, теперь совсем долой, вон произведение, будем жить акциями? Что-то нет, не очень выходит... К. – то движение, которым искусство отряхивается от паразита, но плох паразит, который при толчке не постарается вцепиться покрепче. И К. стремглав попадает под власть своих интерпретаторов – факт искусства тут еще беззащитней, чем даже в театре. А в театре ведь давно у нас тот спектакль лучше, про который критик лучше знает, как ему писать, какими словами... И автор концепта, как видим, спешит наперед критика, спешит сам стать себе критиком, теоретиком, интерпретатором еще и прежде чем автором (как, впрочем, и режиссер сплошь и рядом). И тут конец искусству. Потому что искусство по определению не может исчерпываться и измеряться суждениями о себе. Искусством называется то, что заведомо больше любого о себе суждения, как сознание больше осознания – иначе и осознать нечего. К. когда бывает искусством (в лучших акциях Монастырского, например) – бывает перформансом на тему самоопровержения: опровержения всей идеи буквальной реализации, приоритета "концепта" и опровержения смешной посылки, что вот сейчас это искусство у нас примется исправно исполнять

предварительное суждение – т.е. концепт. Живое исполнение акции, конечно, сплошное плодотворное издевательство над такой посылкой. Оно дополняет и корректирует, обогащает намерение, как во всяком искусстве. А иначе зачем и исполнение. Иначе оно – отбывание церемонии, междусобойчик – и так тоже бывает. Но это уже если искусство, то совсем, совсем не в том смысле. Дело искусства – производить впечатление. Концептуализм, увы, бывает громоздок – это плата за легкость, естественность повседневного языка и материала – и ему приходится впечатленье организовывать... А чуть перестараться – и пришли к искусству организовывать мнение – или по выражению самого маэстро организатора, стиль эпохи. Вот тогда мы и имеем выставку "Дорогое искусство", насыщенную акционностью, аукционностью, но обошедшуюся без Олега Васильева.

Открытие, осознание одной из основ искусства – вроде открытия, скажем, нервной системы в теле. Но открытие нервной системы никак не значит долой костяк или теперь не надо кровообращения. К. ничего не перевертывает вверх дном – поправляет, ставит точнее. И возвращение первой реальности не может отменять реальность вторую, творимую, основной опыт искусства, но оно мешает фальсификации, злоупотреблению этой реальностью, мешает "творить" косно и халтурно.

С этой стороны К. – первым делом опыт радикальнейшей конструктивной рефлексии, и, по мне, именно как таковой он и принес самые бесспорные результаты. Реальность первая наиболее жестко испытывает, проверяет вторую реальность, творимую, и упрочивает ее, особенно надежно боится творчество художника от художнических претензий, завирания, авторского произвола.

Не демонстрация художественного благого намерения, а исследование реальной возможности осуществиться намерению – вот что дорого мне прежде всего в картинках Булатова и Васильева. Просто близко – я и сам, к примеру, занят именно возможностью выявиться высказыванию в условиях речевой реальности. Живая, интонированная речь, речевая ситуация и препятствует, и выясняет, что действительно ты имеешь, как говорится, сказать, а не просто, что тебе пожелалось. Так же, как изображение у Васильева и Булатова выявляется в условиях, в ситуации картины. Картина для них – пространственная реальность, которую они к тому же сами непрерывно исследуют и создают. То-то и изобразительность их – по природе необходимая речь, а не избранный язык, но об этом мне писать уже доводилось. Короче, К. – искусство без дураков. Что, чересчур общо? Тогда конкретнее: без хитрецов. Хочу спросить, коллеги критики-теоретики, кое-кто практики, сверстники или ребята помладше и еще пошустрей. Помните, лет двадцать назад большой скачок вперед и выше нашего брата. Как распахнулись сразу вдруг горизонты, возможности без возни, напрямую вам рвануть к вершинам Духа и Интеллекта как престижа и дефицита. Припоминаете? – Не обращайтесь вы только на всякую эту возню, с этой мелочью. На этих всех,

кто в ней тут погрязли. Вперед. Бя. Выше. Бросьте все это. "Муравьиное копошение" – так, помню, выразился один гусь из вундеркиндов (кстати, "работа мелкая, хуже вышивания" – а так кто выразился? Шварц. В "Дракон"). Так вот это копошение-вышивание, не стоящая науки бяка, и было, собственно, это самое – концептуализм. Было и есть. И стоит ли, ей-Богу, вам – именно вам – о подобной ерунде беспокоиться, теперь спускаться с вершин. Не надо только кивать на человечество – дескать, все в природе вещей. Не администрация, так коммерция, не научность, так церковь – должен кто-нибудь искусством распорядиться. Всюду блат, старик. Съездили, уже разузнали, как мир устроен. И блат природа, так не вся же. И не мы разве, в конце концов, с нашим этим каким-никаким неразрешенным искусством, не выдавая его, упирались и опирались тут на совсем другую, противоположную часть этой природы? Ребята, а вам не показалось? Будь мир устроен только так, мира давно бы не было. Мир без нас авось не пропадет, с нами как – еще неизвестно. И наше дело не так весь мир, как вот этот его мелкий кусочек, наше искусство. Как-никак, а не дали мы его на расправу и на подмену действительно ведь самому беспросветному, организованному, долговременному, грандиозному государственному благу в Мире – и если любопытны чем Миру – наверно этим. А так Миру и без нас неплохо. Но мы худо-бедно не спасовали перед властями, а теперь поспевать на игры властеньшей? У них свой блат, они так обучены – блаты плотненькие, но с Тем Блатом смешно же и сравнивать.

Блат, власть прилипчивы, и если впрямь Мир этим прихворнул, заразился – не выдохлась бы небось существенная, первым делом для Мира, сопротивляемость этой заразе, прививка, которая за 30, 40 или сколько там лет просто не могла здесь не нажиться – и особенно в этом самом, нашем как там его – концептуализме так концептуализме.

Статья написана в 89 и тоже успела погулять по редакциям – обычно в паре с "Концепт как авангард" – помню, с таинственным видом ее брал Гувов. Вернул с отсутствующим. Еще ее было собрались печатать в "Театре" Но об этом особо. Но вообще ей повезло: в 90 ее взяли сперва в Новосибирскую "Мангазею" по случаю выставки моей коллекции – той самой, которая практически в том же составе в 92 поедет в Германию, а до того в 91 выставится первый раз в Литмузее – только сильно расширенная. А затем статью взяли в "Литгазету" Но "Литгазета"(N 31 90 год) вышла раньше, а "Мангазея" – позже.

В ЛГ ее порядком сократили – но, 1-о-первых, правомерно, объем у нее и правда не газетный, а во-вторых толково и без подлости. Таких случаев за всю жизнь помню всего четыре. Сокращал Борис Кузьминский, а попала статья в ЛГ в результате моего туда письма. Письмо, опубликованное в "СПРАВКЕ", здесь приводится. Вместо письма – поскольку в нем употребляется слово к о н ц е п т у а л и з м, в 90 г в ЛГ звучавшее похоже чем-то

на "ускорение" "человеческий фактор" и т.п., мне и предложили лучше дать что-нибудь об этом концептуализме – НАСТОЯЩУЮ статью – а тут как раз и статья. Более чем настоящая – по объему... С 58 года знакомый по "Магистралам" Гена Красухин попытался даже приветствовать меня на пороге редакции ЛГ как родного.

Лучше – лучше – вообще-то было бы, конечно, напечатать письмо. Но напечатали бы его, конечно, вряд ли – да кто же им и мешал его напечатать наряду или вслед за статьей. Зато можно было бы получить удовольствие и пользу, пригласив ЛГ сотворить какой-нибудь сюжет с отказом или с чем – типа такого, какой сложился с письмом в "Литературные Новости" с письмами в Германию и т.п. Но они обещали сопроводить статью хорошими репродукциями работ Булатова и Васильева. И, надо сказать, не надули. Так что жалеть не приходится. А жаль. Все равно статьи как бы не было: поминали ее только Кулаков и Айзенберг, а они читали ее и до "Литературной газеты". А вот на письмо Великому и Могучему Союзу Советских Приятелей реагировать бы как-то пришлось, думаю. Интересно, как.

"Мангазея" же (N 1, 90 год), будучи альманахом, пожелала, однако, подать статью как материал полухроникальный, приделав к ней информацию о прошедшей выставке, благо Новосибирская галерея выставкой, устроенной по инициативе известного литературоведа Ю.Н.Чумакова и директора галереи О.В.Назанского, осталась как будто довольна, и что-то вроде интервью на основе висевших на той же выставке моих текстовок. Если бы меня и спросили, возражать я бы не стал. И здесь – всё как в "Мангазее". Кроме одного: и звание в "Мангазее" спутали, здесь оно исправлено. Новосибирская 90-го – как затем и московская 91-го года – выставка называлась не "Москва – Лианозово" а "Лианозово – Москва"

Лианозово было раньше знаменитого произведения, и "Москва – Петушки" в этом случае в виду не имелись.

---

\* Такой старинной родни, вышедшей в большие люди, у меня, кстати, оказалось, набралось не так мало. Оказалось так к исходу 80-х.

И со всеми повторялась одна картина. Совершенно я не готов был лобызаться радостно как с Геней, так и с Наташей, так и с Женей, так и с Митей. Как и кое-с кем постарше. Вас наконец-то заинтересовало то, что я пишу? 20 лет спустя, 30 лет спустя после того, как с этим вы ознакомились?.. Какое событие... Н-да... Какая удача... Н-нет, так еще хуже... Какая радость и любовь – а вот это уже ни в какие ворота...

По всем законам физики джинн, передержанный в бутылке, бомбажа в нос дает всякому, кто откупорит – что же говорить о тех, кто держал? О коллегах. Слава Куприянов искренне, кажется, удивился, когда я не выразил большой благодарности за лестное упоминание моей фамилии в Дне Поэзии 81. Но в Дне Поэзии 81 при желании вполне можно было просто напечатать мои стихи – хоть из так называемых детских, которые к тому времени все-таки публиковались, хоть и по капельке, и за которые как раз шла грызня не на шутку с редакцией "Детской Ли-



ратуры", обманом выкинувшей мои стихи из сборника, мной и составленного. За чем же дело стало в сборнике "День Поэзии"?

Людмила Стефановна Петрушевская совершенно не ожидала, чтоб можно было без энтузиазма откликнуться на почетное приглашение почитать стихи в узком семейном кругу в составе самой Людмилы Стефановны и супруга Людмилы Стефановны. Оказывается, Людмила Стефановна мои стихи одобряет уже сколько-то лет, ознакомившись с ними в свое время еще в гостях у Кропивницкого-деда. Я глубоко тронут. Однако пробую обратить внимание Людмилы Стефановны на то, что, прочитав сказки Л.С., которые действительно мне очень понравились, я не стал устраивать семейное чтение, а просто добавил их в тот самый свой сборник. Что вряд ли могло пойти мне на пользу: к Людмиле Стефановне у редакции, как было известно, тоже накопились претензии. Зато сказки напечатали. В отличие от моих стихов. И поскольку у Людмилы Стефановны имелись очевидные возможности устроить если не буквально публикацию, то выступление в кругу существенно шире семейного, я и послал в ответ на любезное приглашение душевное письмо на эти темы. Ответа жду лет 12.

Но это все-таки новые знакомые. Так сказать, новые знакомые моих стихов. А как понимать старых, вдруг дружно пожелавших пережить радости обновления? Где они, собственно, были четверть столетия – по самому скромному подсчету?

Ах, они были под игом Системы... Давайте разберемся. Под игом были те, кто были до них. Тогда да: шаг влево-шаг вправо считался побег. А при нас побег – побег а шаг – шаг нарушение дисциплины. Ну, выговор перед строем, ну, оставят без сладкого. Все-таки эта, наша именно зона – лагерь уже не так исправительно-трудовой, как идиотски-пионерский. Скорей не "Один День Ивана Денисовича" а "Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен" Лучшая, возможно, картина как Элема Климова, так и всех Лунгиных...

Нет, отнюдь я не требую, чтоб из-за меня лезли и под верные выговоры. Тут дело тонкое, и чисто практическое. И практика показывает: 1. Вопрос так ставить было необязательно. 2. И тут действительно кое-что могло зависеть от нас.

Тот же Вячеслав Куприянов, возмущившись полным и глухим несуществованием, устроенным в 60-е Владимиру Буричу как автору, написал статью, специально наштапованную бурчевскими миниатюрами – их там было что-то до 20-ти. И пропихнул-таки статью в "Воплях", и сделал тем публикацию. Испортил отношения, но приобрел уважение. Чуть очистил воздух, а в результате и сам чуть поздней сумел уже вздохнуть чуть вольготней. Потом, вон, даже составлял "День Поэзии"

А Бурич, в общем, был такой, как и я, из того же "Синтаксиса". Нет, заикнуться – это все-таки не каралось неумолимо. А значить могло немало. Так чего же эти друзья ждали 30 лет? П е р е с т р о й к и ? А если бы и мы ее ждали?.. Не остались бы друзья в итоге, скажем проще, без хлеба? Друзья друзей, детишки друзей?.. Наш риск во всяком случае был посерьезней.

Сказать по правде, хитрец партиец Максим Львович Рогачевский, почувшый, что я откуда-то чего-то набрался и в деле смыслоу, и до 83 старавшийся, не особо вникая в одно-другое-третье, честно давать мне в ВТО работу, которую я как мог, старался (а я старался!) честно и делать, хороших чувств вызывал куда больше, чем, скажем, юная тогда либеральная знакомая, шустрившая по советским изданиям в заботах не прозевать чей-нибудь шип в каком-нибудь кармане. Знакомая,

знакомая и с моими стихами, и с соковнинским Вариусом с 66 года. И, как водится, не жалеющая похвал в частных беседах.

А Митя, лошадиный конник наездник, с которым мы вообще когда-то учились в параллельных классах, был в курсе дела с 64-го, с моих чешских публикаций.

А уж Женю, будущего ведущего критика, потом ректора, а потом и министра, я вообще возил в Лианозово, где Рабин Женю в 60-м впечатлил несказанно. Заинтересовал и "Синтаксис". И что вся женина команда как по команде (а неужели без?) пособила тут устроить общий молчок тем же Литмузейским программам да и всем моим Лианозовским мероприятиям 90-92 годов – и в том числе первой здесь, никуда не денешься, рабинской выставке – можно бы, наверно, объяснить тем, что Женя с 1960 как читатель-зритель-критик вырос гигантски, достиг вершин ахмадулинских и министерских, с которых какое-нибудь Лианозово просто не увидишь естественно, не разглядишь при помощи даже зама Бажанова... По давню при помощи Бажанова... (Что ли глезерово разве что Лианозово, в исправленном поздней варианте. Небывалом: в Лианозово Глезер все-таки не бывал)...

Но одно НО. В величавую картину не вписывается теплый привет, который Женя внезапно передал мне тогда же, в середине второй половины 80-х, и который я попросил отдать назад отправителю в полной сохранности и неприкосновенности.

Прошу прощения, мы отличались тем, что пытались делать наше искусство по-честному: как на самом деле, а не как там с ваших вершин и ходулей. Пытались, и лучше, хуже получилось у нас это искусство, но не может такого быть, чтобы в 60-м бы оно получилось лучше, в 70-м и 80-м оно же, но уже много хуже, а к 90-м почему-то вдруг опять лучше.

Оно по-честному делалось, и подходить к нему надо так же. По-честному, а не по-блатному. Трусили вы? И мы трусили. Все трусили, дело житейское. Но теперь, когда есть возможность, кто мешает подойти к делу наконец-то не криво? Ты редактор? Так возьми, напечатай стихи, раз считаешь, что они того стоят. Ну, напиши про них, раз ты критик. Или все таки не стоят стихи – не стоят Женино внимание, по мнению Жени? Тогда по давню не стоит внимания их автор лично, да и к чему автору такое внимание и мало ли знакомых набралось у бывших Жени и Севы за довольно-таки уже долгую жизнь. И при чем, Женя, тут твои мне приветы: что на них мне – денег дадут?

Начинать с приветов и хороших чувств, которых не может быть заведомо = начинать заведомо опять криво, не с того конца, а в конце концов опять по-советски. Заслуживают стихи публикации, так заслуживают независимо от чувств автора к публикатору и их отношений. Та же Наташа Иванова хотя бы догадалась совместить радость приветствия с предложением напечататься. Предложение я, естественно, принял, и хоть радости большой в себе не нашел – тем более, что кое-кто из персонала редакции начал мурыжение с сокращениями и проволочками – как будто проволочки в 30 лет недостаточно – пришлось скандалить – но сама подборка в № 8 за 90г. "Дружбы Народов" получилась, считаю, вполне приличной. Хоть строк 20 от обещанного объема все-таки зажулили.

И что ни говорить – а как же не говорить-то! – но Наталья Борисовна теперь всегда вправе ответить: а все-таки я его стихи напечатала первая. И уже на это ответить трудно.

В общем же положение аховое и дело пахнет. Нехорошо пахнет, все тем же. Как будто тут придирки, вопрос моей или чьей-то там склонности, вздорности,

---

мелкой принципиальности – вопрос по самому что ни на есть существу: ПО-ЧЕСТНОМУ или ПО-БЛАТНОМУ? А по-блатному уже может быть по-советски, постсоветски -по-разному. Все равно по-советски:по происхождению.

От нас зависело – мы-то и подкачали. Эти наши 35 лет нестроного – относительно, конечно, – режима, похоже, сделали то, чего не сделали те 35 строгого – в нашем деле по крайней мере. Друзья эти уже не скажешь были под игом: они и были игом. Стали им понемножку. Система действовала уже не только принуждением, главное – перерождением. Время на него было. Такова оказалась цена нестрогости – конечно, относительной.

Видите, как – они уже не за страх, а за совесть. Им хочется выглядеть красиво, хочется защищать позиции, которых не было и быть не могло. Скажите, что тогда они были хорошие – и тогда они с вами играют. Не скажете – тогда вы сами плохой, и тогда были плохой, и всегда были, и они и правда так думали, что вас не надо печатать, и не надо было, и правильно, что не печатали, и не печатают, а вот тогда вас и не будут печатать. И хотите – они вам тут же это докажут: почему. И разовьют. Ну как же – они и критики, и теоретики, не говоря – практики. Им и книги в руки, и журналы и вообще печатные площади. Так было, так будет. Ибо было так уже довольно давно, и все привыкли. Нет, ну правда же они и правда так думают как и думали – ну-ка, а поймай их... Как правда думали и советские люди. Как "Правда" думали...

Это уже не только развитая система блатных связей – это саморазвивающаяся, раздувающаяся система проблатненных вкусов и воззрений. И влипать сюда, принимать-раздавать приветствия, вникать в нюансы пристрастий, вкусов, повязанностей – ну зачем мне? Что за игры на шестом, на седьмом десятке?

И мой недоуменный ответ на Генин задушевный привет через пару-тройку лет дорого мне обошелся. По крайней мере, так должен был думать Гена, чтоб написать настолько нелепое от редакции той же "Литературки" (а другого получиться и не могло ) возражение на статью Айзенберга, в которой ставился все тот же вопрос: по-честному или по-блатному?.. Простой, хоть и в изысканных по-айзенберговски формах.

А я так думаю, что обошелся он Гене. Вопрос простой, и ответ простой. Аховый. Ответ дает жизнь, и мы видим, какой он – на своей шкуре чувствуем. Жизнь устраивают нам друзья-хозяева жизни, и не только же в литературе-искусстве. Но тут, как и всегда, все видней – только, Гена, озвучить такой ответ аховой простоты – за подобное задание взяться, так высунуться – это надо быть, Гена... Извини.

Выставился. Подставился Гена.

## ПЕРЕД ПАУЗОЙ

Статья помещена в рижском "КИНО" № 9 за 90 год. И, в отличие от статьи про фотосимпозиум, для него и писалась (а самой первой там была совместная с А.И.Журавлевой статья про "Жестокий романс", вошедшая в "Театр Островского").

Где-то к середине 70-х в рижский информационный бюллетень кинопроката пришла редактором Нина Николаевна Колбаева, Анина университетская подруга, журналистка с комсомольским целинным стажем. И тощенькое издание, так и не получившее статуса журнала, набирая авторитет, не на шутку способствовало своим профессионализмом и принципиальностью нашему кино становиться тем, чем оно становилось – классикой и отдушиной, подцензурным диссидентским искусством, диссидентским просто в силу естественного профессионализма искусства, по правилу: как дел о т р е б у е т , а не как начальство велит, о чем люди кино не раз говорили.

Статья сокращена, но полный вариант куда-то делся, а этот достаточен: сокращали тут умеючи, и к случаям толковой редактуры эти три не присчитываются только по знакомству. Журнал к статье дал колаж из кинокадров работы Валдиса Целмса, художника, отчасти близкого нашим кинематографам, но более, пожалуй, собранного по-европейски, а с другой стороны – по-латышски национального в оригинальных работах; что ни говорить, нигде так не играет, не переливается такими чистыми красками и а ц и о н а л ь н о е н а ч а л о, как в искусстве. Во всяком случае, именно в с а м о м искусстве, внутри.

Уже вблизи искусства краски бывают другие.

А дело было так: сперва не было разрешения – до 53-го года. Искусство можно, нельзя – вопрос долго оставался открытым. Когда же вышло, наконец, разрешение – понятно, тоже не сразу, со скрипом и оговорками, – тогда не выходило искусство. Естественно, отвыкли, забыли. И если говорить об искусстве кино, тоже долго не выходило – лет десять. Так по крайней мере помнится мне – и довольно отчетливо. Кто я? 1. Зритель, и даже профессиональный: критик. 2. Да и сам автор, хоть кино тут ни при чем, – пишу стихи. Но как бы ни было, если есть у меня профессиональность, то она отсюда, от опыта, изнутри дела, пусть соседнего. Думаю, я и зритель особый – заодно со всеми ровесниками. Люблю ли кино я – не знаю, но, кажется мне, что кино не может не сидеть у меня в подкорке: телевизор я стал смотреть, уже получив паспорт, да и по телевизору все больше то же кино. И все дело, думаю, в том, что кино, которое стало получаться, хоть и очень не сразу, стало получаться у моих сверстников – или людей чуть постарше. В общем, у нас, у таких же. У кого кино сидело, как ни крути, в подкорке и в других органах. А вот с авторским опытом посложнее. Я рос, читал и видел: запрещенный Зощенко, неразрешенный Есенин, Ильф с Петровым и есть самая-самая литература. Что искусство разрешения не спрашивает – этот гвоздь сидел крепко, с детства. И когда я, другие вроде меня взялись писать сами, мы начали с того, что не спросили ни у кого

разрешения. И тем, кто разрешения спрашивал, не очень сочувствовали: ну вот, еще один проврался... туда им всем и дорога.

Иначе говоря, зритель я был не больно доброжелательный и довольно ревнивый. И уже взрослый. Так что тут не ностальгия, не кино нашего детства. И я хочу сказать: если у нас и было какое-то официальное, подцензурное искусство, то первым делом – кино. А если начистоту, подозреваю, что кино – единственное, что имеет шанс остаться вообще из всего нашего советского искусства. Причем кино именно это – 60 – 70-х годов.

Ах да, я и забыл. Кино вообще ведь, кажется, не имеет шансов и прав оставаться. Дело кино – устаревать как можно стремительнее, так что снятое вчера нельзя смотреть сегодня?

Простите, но я не очень этому верю. Больше верю глазам своим и замечаю, что они, глаза, как смотрели Куравлева – Пашу Колокольникова в 64-м году, – так и в 88-м готовы смотреть и смотреть. Поправки на технику, язык и навыки, контекст эпохи? А что – читая, разве не привыкли мы брать те же поправки? давным-давно, по-моему. Такая привычка и делает, собственно, читателя литературы. Думаю, "скоротечность" кино больше от засилья скоротечной, панической критики.

Мы помним, какое это было мучительство: все кино либо там – у французов, у итальянцев, либо – тогда. При Протазанове. Даже при Александрове... А сейчас, здесь – хоть чуть, да не получается... Почему? Во второй половине 50-х годов появилась куча комедий. Недавно их пустили по телевидению. И они показались даже лучше, чем помнились. Потому что сейчас можно расслабиться – ты от них не зависишь. А тогда... Смотришь на экран – да что ж такое: опять не Фанфан... Не "Закон есть закон" не "Папа, мама, служанка и я" и т.д. Почему у нас может только п о ч т и получаться? Почему мы можем быть только п о ч т и как люди? Когда же и у нас совсем-то получится – как когда-то. Как там. Как у людей... И это "почти" вполне узнается – 30 лет спустя оно все такое же. Только теперь оно безобидное: как-никак, теперь у нас уже получилось... Это вот "получилось – не получилось" у публики, вроде меня, естественно, обострялось как первейший рабочий инструмент для собственного употребления. Т а м и т о г да было ведь не только кино. Сталинщина не "эпоха застоя" – это ноль, смерть, черная дыра. Леонид Ефимович Пинский, помню, сравнивал искусство той поры с оглушенным, к которому только начинает малопомалу возвращаться сознание.

Только, не только – но правда, шли больше ощупью, методом, как говорят, пробок и ошибок. Тут без отбора было – никак. И инструмент этот приучались вострить непрерывно. Для собственного употребления. Впрочем, это уже попозже. Уже шестидесятые. И у нас уже что-то получается – кто без разрешения, а у них – все что-то не очень. Еще один проврался... И еще... Стоп! Загорается лампочка, звенит звонок. Индикатор сработал – а вот этот п р о р в а л с я. Все. Есть кино – живет. "Живет такой парень" И –

"Добро пожаловать" "Тридцать три", "Похождения зубного врача" "Айболит-66" "Берегись автомобиля" – экран ожил, и пошла комедия.

Верно, были "Летят журавли" И задолго. Но то был фильм, а не кино. Да и не фильм – вопль. Кажется, и не мог он не вырваться: по двадцати миллионам убитых, – как только вынули, ослабили кляп. Продолжения в том же роде не было и быть не могло.

Шукшин же предлагал какой-то взгляд, интонацию, способ существования. Словом – полагал начало. Скажу: я как зритель не был особо падох на такую именно интонацию. Скорей, пожалуй, ждал, хотел, чтоб вышло что-то не почти совсем – совсем хорошо – скажем у Калика. Но с фактом приходилось считаться. И действительно – пошел совсем другой разговор.

В конце 62-го года случайно я попал на показ с обсуждением вгиковских работ. Были и плохие. Но почти совсем хорошие в такое отчаяние привели Коржавина, тоже там оказавшегося, что он, помню, стал кричать в голос:

– Мы же ничему в кино не верим!.. Даже вот мы пиджаку не верим! – и тряс себя за лацкан. Год спустя, думаю, он так бы не крикнул. А крикнул бы – так я бы не послушал.

То не было, не было, и вот – стало кино. Да и не в одном кино дело. Где-то к середине 60-х годов, по-моему, вообще что-то стало определяться. Подошел, собственно, первый десятилетний – юбилей полусуществования, сменившего несуществование полное. И в полусвободном, и в тайно свободном искусстве (ну – полу-тайно-свободном: за само занятие им хоть не сажали – по крайней мере в Москве) попевали какие-то урожан. Незаметно спадать стала скованность, фиксированность на образцах. Словом, наряду с т а м и т о г д а что-то начало заводиться с е й ч а с и з д е с ь. Что-то интересное – такое, чем можно жить. В предисловии к одному сборнику Бродского написано, что Бродский выводит современную русскую поэзию на мировой уровень. Уверенно пишет стихи Бродский, лучше, не лучше всех – кому как покажется, но "мировой уровень" в поэзии – это разговор не на уровне... Поэзия вся в языке, в речи. Мирового языка пока нет. В кино, в любом искусстве оно, может, и не так очевидно, но суть та же – уровень один: свой, собственный. Живет – не живет. Нельзя жить, или жить можно. Это вот и есть уровень. Жизнь – или она есть, или ее нет. Но есть чем питаться непривозным. Против обмена, торговли? Как раз нет: обмен и пойдет, и пойдет на пользу, только если самому есть чем обмениваться, что предложить. У самого нажитое, а не чужое. Не только поэзия – любое искусство несет черты эндемичности: оно живое. выросло здесь, в своем времени и на своем месте. Любопытно, что скажет жюри в Канне, Венеции. Интересно знать – но не с тем, чтобы узнать истину. А 30 лет

назад это было именно так: надо же, и нас люди вроде как за людей признали...<sup>1</sup>

И что ни говори жюри, а я, зритель, знаю: не понравился жюри "Вокзал для двоих" – тем хуже не для "Вокзала"... Видит оно, жюри, систему недомолвок, издевок, иносказаний этого фильма? Видит, скорей всего. И скорей всего она (система издевок) его (жюри) раздражает как уступка обстоятельствам, помеха художественности. Потому что систему видит, а именно х у д о ж е с т в е н н ы й смысл ее, характер, самое интонацию живых связей этой системы со здешним контекстом оценить не может. Оно, жюри, не здесь, не в контексте. Знает про нас и много, но не так, как мы, а отвлеченнее. А отсюда глядя, видно, что все живет, все по делу – или почти все. Пожалуй, зря Гурченко везут на тачке. Может быть, многовато декларативного лиризма. Но тачка проезжает, а лиризм подтверждается снова и снова – не так лирическими стараниями, как в непрерывных стычках безобиднейших героев с окружающими, обществом и государством. В этих-то стычках и играют они трогательнее всего. Эти-то стычки – собственно, состояние сплошной застарелой стычки – и есть фильм. Крупный, цельный – по-моему, из лучших рязановских. Т.е. – просто из лучших. Конечно, фильм про диссидентство.

Чурикову видел в "Начале" "Прошу слова" "Военно-полевом романе" "Теме" и "В огне брода нет" Последний смотреть долго не хотелось. И правильно не хотелось – хоть сыграно, конечно, прекрасно. Но что сыграно – опять директива, камуфлируемая под дискуссию на тему: так чья же все-таки правда, или – за наших ты или за ихних?.. Ситуация стандартная и совершенно очевидно гробовая: еще никто из нее не выбирался, а ведь кто только не влетал, и в охотку: не только Фрид и Дунский, и Вайда, и Жалаквичюс да вот, увы, и Панфилов... Наверное, это тот случай, когда искусство с разрешения берет-таки свое, не дает видеть ясную, как Божий день, механику: чем художественней, искусней симулируется и провоцируется дискуссия при заведомо predetermined ее результате, тем только хуже для искусства и художественности.

Видел Чурикову и в театре, и в театре Чурикова – Чурикова, но в кино Чурикова просто, по-моему, великая актриса – одна такая пока на памяти кино. Могу сравнить ее только с Окуджавой в нашем деле. А в нашем деле Окуджаву сравнить, по-моему, не с кем. И не одному мне это было ясно с самого начала – с "Начала" Кажется, ближе других к ней Мазина, а она, Чурикова, ближе сюда, к нам. И поток свинских писем – честь ей, самые лавры<sup>2</sup>. Это тот самый неограниченный контингент, который пытался да-

---

<sup>1</sup>На XVI МКФ в Венеции фильм "Живет такой парень" удостоен приза "Золотой лев св. Марка"

<sup>2</sup>Речь идет о письмах зрителей, возмущенных "некрасивостью" актрисы. (Примечания редакции)

вить, заваливать кляузами от имени простого народа все и вся все эти три года, покуда выборы не показали, что народ не так прост.

Спасибо, что мы увидели "Мой друг Иван Лапшин" отлично, что увидели: действительно, такого мы не видели раньше. Необыкновенно талантливо и цепко. Но разрешите сказать зрителю: не думаю, что "Лапшин" переворачивает все критерии и всю историю нашего недавнего кино. Просто – существенно дополняет. Я понимаю, это изумительная, небывалая съемка, новое видение: оживающее время. И игра не хуже. Хуже понимаю, а к чему бы такая изумительная съемка? Поскольку способа существовать суверенно ей тут не дано, она встроена в повествование, рассуждение, а рассуждение в общем-то получается традиционным, и традиция не так уж радует. Это все героическое прошлое. Сильно ужесточенное, подчеркнутное, но и утепленное – и тем героичней оно, тем славнее. Стоило по такому случаю оживать времени? Оживает оно, кстати, тоже с разбором: при всей цепкости, нагульновской беспощадности камеры ни один бродяга из миллионов раскрестянных, оголодавших вконец в камеру (кинокамеру) как-то не попадает. А без них какой пейзаж какое время. Они-то, затопив города и дороги, и дали в те годы вспышку преступности, от которой так болит голова у героя фильма...

Дело вкуса, но мне в итоге "Проверка на дорогах" ближе "Лапшина" – там цепкость глаза скорей по делу. Мне кажется. Правда, таким же способом у меня, зрителя, уворованные "Долгие проводы" все-таки еще ближе. И молодцы все-таки "Торпедоносцы" Первый фильм о войне после "Журавлей" Только вот взор актера сквозь пламя под конец – такой сбой языка, так поперек всей цепкости...<sup>3</sup> И "стихи поэта Лермонтова" – это поется, конечно, не так, не на благонравный геофаковский мотив, а нервный, дерганый "Бразильский крейсер" Вертинского. И соответственно не план шеренгой, а крупней бы, в кружок, в чучку, поеживаясь от ветерка...

К точке подлинности шли долго, трудно, ее заработали – и она работала, видно, сколько могла. Точка длилась, превратилась в ось, а дальше пошли, видимо, естественные процессы: ствол стал ветвиться.

По-моему, Мещерякова – актриса из самых лучших. Баниониса кто же не любит, все любят – и мы с Эриком Булатовым не исключение. Смотрим "Солярис" Андрея Тарковского. Заботливая женщина, Мещерякова, лечит герою, Банионису, раненую руку. Женщина берет эмалированный кувшин воды, берет чистое полотенце и благоговейно, милосердно проводит полотенцем, чуть смоченным свежей водой, по свежей ране-ссадине, во все предплечье. "Представляешь, как бы он сейчас заорал?" – у Эрика – глаз... И все: смотреть уже трудно. Как тут верить фантастике при всех находках, при всяческой талантливости, когда так проехали с острой реальностью?

---

<sup>3</sup> Статья уже была отдана, когда мне пришло в голову, что тут могло иметься в виду: пилот убит и ведет машину посмертно. Но если и так, один ли я виноват в своей недогадливости? (В.Н.).



Играют, главное, сосредоточенно, проникновенно, но что играют? Воду как таковую. Чистое Полотенце как таковое, как таковое Исцеление, как таковую – Раненость. Женственность и Мужественность. А тому пиджаку, верней, засученному рукаву рубашки, что и впрямь ближе к телу, поверить не то что невозможно – не требуется. Вопрос так не стоит изначально. Режиссер от пиджака, этих всех пиджаков, от веришь – не веришь и т.п. ушел давно, далеко. По крайней мере уверен в этом. По-моему, дело неладно, когда факт искусства так удачно ложится на язык нашей науке: не подыграл ли вольно-неволью этот факт этой науке, которая у нас давным-давно в первую голову – наука, как не знать. Не знать того, чего (кого) знать не кстати. Просто так не знать – это и всякий сумеет. Но не знать на передовом уровне, всерьез, сколько потребуется, – вот тут нужны имена. Нужны школы. Да одна недавних времен грандиозная идея приоритета критики перед критикуемым произведением говорит сама за себя. Гордо, во все воронье горло. Все же лучше, когда наука со всей ее аппаратурой и терминологией встает в тупик – хоть в первый момент. Аппаратура всегда от прежних случаев. Зрителю вообще не грех помолчать хоть секунду, не мешать самому себе быть зрителем. И любой критик, любой теоретик ведь всего только зритель, зритель с опытом – но никак не всеведущий ВАК для автора-соискателя. А когда наука в искусстве с такой радостью узнает себя, науку, и все любимые слова – сигнал, знак, символ, кажется, что и делали не искусство, а эти самые сигналы и знаки. Талантливый и умный режиссер уже и сам отбивался от чересчур больших знатоков и поклонников своего творчества, повторял, что хочет создавать не символы, а образы, что, как во всяком кино, у него никакие не "сущности" вещей, а сами вещи. Но своего зрителя-умозрителя он создал, конечно, на добрую долю сам. Зрителя, которому неохота верить – не верить какому-то пиджаку, а много превосходней уверовать в Чистый Холст, Свежую Воду, Кувшин, Таз и т.п. И я, зритель, люблю воду Тарковского, когда вижу, вижу, что он ее любит, и верю ей. Пока вижу воду как воду. Сложности, бывает, начинаются дальше. А дальше-то, по-моему, все-таки и начинается самое интересное. Там, дальше – интонация, органика художественного мира.

Когда около 63-го года ощутилась интонация, создалось, наконец, доверие – пиджаку ли, тельняшке, то зажили именно художественным миром, который мог словно уже и сам оживлять, приживлять – или отторгать – фрагменты и находки.

Дело не в непрменной реалистичности – дело в подлинности, художественном опыте, который корректирует и санкционирует самые интересные намерения. В поэзии, работе над словом такая инстанция – речь, общий речевой опыт. По апокрифическому выражению Пушкина, поэзия кладет предел нашим выдумкам – не бешеные выдумки поэзия, а поэзия-то и не дает выдумке капризничать и беситься. В театре, на мой взгляд, необходимое художественное здравомыслие может обеспечить связь с текстом пье-

сы, известные обязанности перед ним. Они преграда, они и опора. Есть такая живая точка опоры и в кино, и обретение ее или утрата не то что осязательны, а просто решают быть – не быть. Есть или нету.

Вот в чем дело: как только искусство прошло свой десятилетний юбилей полуразрешенности и стало нащупывать почву, ощущать себя, стали подходить совсем другие юбилеи и события. После 67-го и 68-го года из сомнительного дела оно опять обращается в дело в принципе нежелательное. Но к 70-м годам оно уже есть. Чтоб его опять не было, нужен новый Сталин или Жданов, нужен уничтожить, а не просто прижимать. Против простого, перманентного угнетения у него природный иммунитет, с ним оно выросло – как полуразрешенное искусство, так и полуподпольное. Больше того – такая атмосфера для него бывает питательна, благоприятна. Возникает ситуация, когда искусство есть что-то гораздо большее, чем искусство, – ситуация для России классическая. Не только "Тени забытых предков" "Начало" – и "Бриллиантовая рука" – да еще как! – не только "Осенний марафон", "Афоня" или "Гараж" "Пастораль" или "Родня" "Остановился поезд" или "Культпоход в театр" – хороший мульт, реприза Фриша или Куклачева, песенка Кима явно нарушают генеральную линию, смущают умы. Прочитывается однозначно: ура! Еще кого-то не съели!..

Короче, все сделанное, как дело требует, а не как начальство велит, все такое возмущает гладь экрана и вызывающе свидетельствует: надо же – опять недогляд... Искусство, словом, была та природа, которая на виду у всех не давалась преобразователям. А спокойное сравнительно телевизорное житье как бы само по себе создавало тот самый образ нашего искусства, национального искусства, и прежде всего – кино.

И вообще, какая эпоха – такое искусство. Как хотите, а я крупней, убедительней и необходимей искусства, чем это, за последние 70 лет не знаю. Нет, есть, есть кино. Есть актеры, есть искусство – заявляю как зритель. Большое видится на расстоянии – сказано давно. А контуры единого большого массива начинают сейчас только угадываться, обозначаться по мере того, как сам массив, пласт от нас отходит – верней, мы от него. Классической эпохи, когда искусство существовало и в бедственном, и в благотворном для себя промежутке-зоре между уничтожаемостью и разрешенностью (как при Гоголе...). Когда искусство, к своему счастью, значило больше себя самого.

Отдадим должное той эпохе, но не будем о ней жалеть. Не будем, потому что страна не живет для искусства. Для искусства живет только тот, кто сам этого захочет. Никакое самое великое искусство не оправдает ни крепостное право, ни колхозное и иное бесправие, ни экологическую катастрофу и милитаристские авантюры. Искусство не оправдывает историю. Не оправдывает и тогда, когда расцвет искусства произошел вопреки разгулу начальства. Оно подает человеческий голос, когда голоса этого больше нигде не слышно, – тогда важнее искусства ничего нет. Но это не нормаль-

ная жизнь, а героическая, героическое приготовление к гибели. Когда же жизни дают шанс быть нормальной, просто – дают шанс жить, и голос человеческий перестает быть каким-то подвигом – тогда искусство малопомалу занимает свое место. Место это, в общем, и так не мало, но мы привыкли к тому, что оно гигантски преувеличено.

И сейчас как раз, похоже, что-то меняется. Но такие перемены обычно длительны. И классическая русская литература не враз народилась, не сразу и кончилась – а стала переходить во что-то другое. Наверно, кино мобильней – даже классическое, которого – о чем и речь! – только что мы все были современниками. Мне, например, последним таким классическим фильмом кажутся "Голубые горы"... Но и кино, вспомним, как долго раскачивалось, пока сумело-таки осуществиться, реализовать приоткрывшиеся возможности. Кино делают люди. Это подумать, какой должен быть порыв, долговременный напор, сколько творческих сил, сколько любви к кино должно было тут собраться, накопиться, чтоб искусство сумело-таки вопреки всему прорваться на самом-самом контролируемом участке, где разрешения – будь они неладны – торчат на каждом шагу в силу самой специфики дела, – в кинематографе!

Пауза после такого усилия более чем вероятна. Возможно, конечно, ждет нас новый расцвет кино – вот-вот или чуть погодя. Но возможно что-то другое. Или третье. Не стоит, думаю, расстраиваться, если расцвет и несколько подзадержится, несмотря на все благоприятные обстоятельства – это, может быть, и не так страшно. Это может означать, что расцвет – не бурный, а нормальный, в рабочем порядке – понемножку начинает вступать в права где-нибудь по соседству. Не в кино и даже вообще не в искусстве. Конечно, если все пойдет как идет, без чересчур больших приключений.

\* \* \*

как там у вас всё  
как дела  
как Ася

осень как там

как там зима

и как там  
независимость Латвии  
и новые власти

какая жизнь

и каково там у вас  
в независимой-то Латвии  
Нине  
зиму зимовать

## “УПРЯМСТВО ЛИРИКИ”

Осенью 92 года в Москву вернулись Макаревич и Ващенко и устроили в зале будущего Славянского фонда на Ордынке выставку участников Юхансеновского проекта иллюстраций к Чехову. Не полную – полная включала бы около полутора сот работ, как я понимаю – но самую полную в Москве. Полная была примерно еще через год в Киркенессе. А в Москве до того были выставка под названием “Лианозово – Москва – далее” устроенная в Литературном Музее на Петровке Е.Н.Пенской – за что в описываемый момент ее как раз уже начинали всерьез из музея на Петровке выпихивать – и раньше, в начале года практически по ее же инициативе устроенная выставка в домемузее Чехова на Кудринке, у Чехова была совсем небольшая, работ десятка полтора. На Петровке не маленькая, всего работ близко к сотне, что надо выставка, но это были в основном работы Олега Васильева, включая несколько картин маслом; а листы те, что мы с Аней привезли в Москву из Франции в 91.

В будущем же Славянском фонде, как я понял, было то, что привезли Ващенко и Макаревич почти год спустя, и уж Макаревич с Ващенко и на выставке, небось, смотрелись. Наверняка. К сожалению, на выставку я не попал. Мой список зарубежных поездок выглядит достаточно скромно – пять за семь лет – но тут так совпало, что именно на эти дни надо было уезжать в Вену на выступление.

Выставку я не видел, о чем жалею. Думаю, должна была получиться. Но мне дали место в тонкой книжечке “Три взгляда” с тремя статьями трех критиков, приглашенных Юханссеном писать о трех художниках еще в Париже: первый и второй были Гройс и Рыклин. Получилось вроде буклета выставки со статьями вместо репродукций. Моя написана если и не совсем на тему, то, по-моему, по существу. Издание вышло странноватое: тиражом в три сотни (для девяносто второго года еще совершенно не тираж) и с непрозными в моей статье опечатками. “Практикой блага” напечатали “практикой блага”...

Но как бы ни было, не считая неудачной попытки Инфантэ с “Собеседником”, это был первый после Архива МАНИ, первый с 81 года случай, когда ко мне обратились за моим мнением о художниках, чтоб его опубликовать и я решил случай не упускать.

Проект Юханссена. О работе каждого из троих над чеховским проектом Юханссена у Юханссена лежит длинная статья. Одна из двух подписей под ней – моя, и если Юханссену надо, он всегда может опубликовать порусски или в переводе хоть всю статью, хоть любой кусок. Нет смысла повторяться. И лучше постараться выложить наконец-то открытым текстом все, чего давно нельзя не сказать.

Не пускаясь ни в какие игры и не связывая себя никакими условиями: первой напечатанной – хоть как – хоть так напечатанной – статье легче легкого стать и последней – так и надо понимать ситуацию. И понял я, надо сказать, целиком правильно: так все и получилось. Да и не понять было трудно – что положение складывается аховое – я говорил не раз в голос – верней, что складывают, устраивают положение. Откровенно организуют. На

глазах. Говорил, например, на обсуждении "Другого искусства" – и не без эффекта: вызвал темпераментную отповедь Злотникова, а отповедь – аплодисменты у зала... А зал – "Левый МОСХ"... В основном. Злотников для начала обрушился на каких-то "Растиньяков" Карьеристов и выскочек. Уединенный Мастер. Впрочем, про выскочек и карьеристов вслух не говорилось, прозвучали эlegantные Растиньяки. – Да говорю: на тебя Кавеньяки лезут, а ты, Юра, Растиньяков припутываешь.... На что Юра закипятился совсем круто. Происходил разговор весной 91.

В интервью Кулакову в "Независимой" около того же времени я говорил, что при всех успехах и достижениях выставки с ней две беды: слишком поздняя и все-таки кривая.

Опоздала она лет на пять добрых, а уж на три – как минимум. И не в том, конечно, дело, что искусство это, эти работы "устарели", "выдохлись", не выдержали зала и т.д. А в том, что происходил стремительный откат публики вообще от искусства и "другое" искусство просто потеряло основную ее массу. Да кое-что потеряла и публика.

Пропусту сказать, "Другое" искусство, искусство б е з п о д л о с т и б ы л о и с к у с с т в о с в о б о д ы.

И выйди это искусство свободы с приходом свободы к зрителю первым, на что имело все права – куда лучше было бы как для искусства, так и для свободы.

Не только справедливой, но и полезней было бы и для того, и для другого, да и для всего остального, чтоб свободное искусство не выглядело бы обезьянником.

Но только не для МОСХа полезней. Безусловно, вообще-то говоря, последнее дело смотреть искусство по билету – МОСХовскому, совписовскому. Как по наличию, так и по отсутствию. В каждом конкретном случае. Но в общей массе никуда не деться от общей картины – работа на выставке доступней публике в сотни раз. На то и выставка. На выставке – работы МОСХа. На то он и МОСХ. В крайнем случае, Горком. Был доступней 10 лет, 30 лет, а теперь – НЕ ЕГО ОЧЕРЕДЬ.

Это очевидно, элементарно. Представить себе картинку: диссиденты по телевизору (одно время выступали, и довольно много), и не иначе как в сопровождении, скажем, инструкторов и лекторов райкомов, обкомов... Да что-то такое и мелькало: например шеренга в фуражечках – хор КГБ – исполняющий ораторию на слова "Реквиема"... Было дело. По-моему, догадались, что неудобно – еще до Августа.

МОСХ догадываться не желал ничем. О Союзе Советских Приятелей и говорить нечего. "Тень, знай свое место" – раньше-позже на могиле Рассадина высекут. Тут таких конфузов не случилось, но неудобно-то было. Неловко. Криво. Фальшиво.

А главное, что просто вредно, опасно. Не желая уступать роль хозяина положения и помещения хоть на время, хоть для приличия, не мог МОСХ не кривить в свою сторону, одной массой, по законам физики. Не мог аплодировать, когда тыкали МОСХу в нос Рабиным, Булатовым и Олегом Васильевым.

И ничем не желая уступать и соображениям элементарной справедливости и очередности, подавно не желал отдавать должное всей художествен-

ной значимости их работ. Это уж – никак. Занятно вышло с этой книжечкой. Конечно, ее тоже как бы не было. Во всяком случае, этой моей статьи. Тычок в нос тиражом в три сотни штук – еще не тычок. Однако из пятерых, кем я ткнул в 92, все-таки потом дали выступить ровно половине. Все-таки половине или только половине – это как считать. Нет, конечно не меня испугались. Скажем: я угадал. Рогинский, Шварцман, Рабин, Булатов, Васильев – дали увидеть двух с половиной. Рогинского и Шварцмана, а половинка – Рабин, с выставкой в Петербурге и только в Петербурге. Правда, Рабин – это еще и диссидентская лианозовская слава. Но нашелся бы кое-какой свой диссидентский стаж и у Булатова и Васильева – но вот они-то – самые-самые неприкасаемые (в перестройку вслед за Михаилом Сергеевичем вся свободная пресса как один секретарь стала "нагнетать ситуацию" и "неприкасаемого" путать с "неприкосновенным" Это "неприкосновенных" не касаются из почтения – с "неприкасаемыми" все наоборот: так в Индии называется низшая, а не высшая каста). Нежелательные авторы.

Не потому ли, что по сути они – наименее экзотические и специфические из всех соседей? И у них, грубо говоря, действительно получается то, что считается, что получается у МОСХа. У муравья нет разума, а у муравейника есть. Люди в МОСХе разные, но как целое-то МОСХ тоже хитрый: МОСХ же – система. И приветствовали, нет ли москвичи нахальство оравы КЛЯВЫ – в конечном счете вся орава и пригота – и МОСХовской работы тоже, потому что это работа Системы. И в конечном счете в московских интересах. Это было безусловно полезно, чтоб подменить, фальсифицировать, подсунуть публике чего-то страшенького-противенького как единственно якобы альтернативенького хорошим дяденькам и тетенькам из солидного Союза Художников. Настоящих Художников.

Но об этом говорилось достаточно, а вот еще одна ужимочка системы жаль, если забудется – тем более ужимочка типовая. Как в 87 Коротич выпустил Минкина, так в 91 – Ценципера с Бажановым – решительно распорядиться. В данном случае решительно распорядиться выставкой "Другое искусство" дав ей окончательный диагноз. Не забудем – выставкой, заявленной как демонстрация всего неофициального искусства 50-х – 70-х.

И они распорядились без комплексов. "От русского искусства тошнит" – процитировал Ценципер Бажанова, якобы процитировавшего какого-то иностранца. Собственно, то же "Тень знай свое место" Ну, все-таки, может чуть похитрее – с глубокомысленно-сокрушенным выражением. "Кто это такой грозный, не знаете?" – спросила, помню, про Ценципера одна тетя. И на всем серьезе спросила. Уважительно.

### УПРЯМСТВО ЛИРИКИ

Не надо только рейтинговать. Ну что это, ей-Богу: у какого художника, у какого критика наивысший рейтинг. Что за маркетинг... Кто, где, когда видел художников? Нет, мало-мальски порядком и толком? За эти 5-7 лет, когда могли бы увидеть и должны были видеть. Увидели, к примеру, Жутковского, Шемякина. Спасибо. Но почему же их прежде, скажем, Рабина, Булатова? Да что – до сих пор так и не видели же ни Рабина, ни Булатова. Ни Васильева. Ни Шварцмана. Ни хоть того же Целкова. Ни Рогинского.

Краснопевцева – только-только. Вот, уже этой осенью. Ну какие тут после этого рейтинги художников? И какие после этого могут быть рейтинги критиков?

Нет критиков, все. Ни единого. Найдись хоть один, его кровное, первое дело было бы – поднять тарарам. Его бы быстренько немножечко съели, но хоть можно было бы выговаривать такие слова: "Критики, критика, художественная общественность" Ничего этого нет, как не было. Хуже того: то не было и вопросов – система виновата. А то нет вроде бы и системы, кончилась. Так мигом сами слиплись в систему – да какую плотненькую. Да еще систему, которая ужасно любит промеж себя поиграться в общественность, гласность, разные рейтинги и презентации. И вопросов уже не может не быть.

Например: а что тут делает наука, научность? Темниг? Попробуем не темнить и не ерзать. Не надо лишних терминов "постмодерн" "трансавангард" "соц-арт", "концептуализм", когда все на виду и понятно: ребята обделяют свои дела. Без помехи. И при чем тут вкусы-нюансы. О вкусах не спорят и не надо спорить: достаточно просто держаться фактов и не забывать об элементарной очередности. Хотя бы.. Все-таки сперва Олег Васильев, а потом уже – медгерменевты. Поскольку так оно и было на самом деле: сначала он, потом они. И тут не борьба направлений, не вечная смена поколений – вот этого тоже не надо. Олег Васильев умеет, как социартисты, и умел давно – не без риска для себя, кстати, в отличие от них. Так что тут не извечная борьба в искусстве, а все та же советская борьба с искусством, но на новом этапе. Борьба с искусством, которое получше, руками искусства, что похуже. Верней, локтями. Локтями-копытами искусства не уметь в тесной смычке с наукой как не знать.

Вспомните, как было дело. Настоящий Кабаков – Кабаков 70-х – для "науки" был вполне закрыт, неприемлем. "Наука" тогда все больше упражнялась в восхищениях и озарениях, д у х о в н о с т ь у нее с языка не сходила. А тут какие-то идиотские рисуночки, шуточки. Поговорить-то не о чем и непонятно как, какими словами. Но стоило не утерпеть Кабакову, удариться в манифесты насчет "пустоты", "помойки" кликнуть ребят и возгласить независимость собственного искусства от качества (год 1982-1983) – тут наука и ринулась на Кабакова. Стаей. Раз пустота – тут-то и поговорить. Уже сколько хочешь и о чем хочешь – догадалась "наука" М.Эпштейн выходил аж на проблемы погребения. Раз искусство освободилось от унижающей его химеры – цели быть как можно лучше, наука тут же избавилась от своей: задачи знать искусство как можно лучше. Взамен знания – знакомство. Личное. Как и интерес.

И про Бойса тоже не надо. А то, вон, к нему припутывают уже тех же герменевтов. Бойс не виноват. Это не Бойс, это горе-Бойс, Боря Гройс и подобная ему научность (и что "Русское искусство около 1990 года" – вполне излишняя гуманитарная помощь Дойче Банка нашему национал-



патриотизму, что франкфуртское издание МАНИ по сути фальсификация МАНИ, т.к. там и там – сплошная КЛАВА<sup>1\*</sup> – об этом пришлось говорить и на открытии выставки моей коллекции в Музее Бохума, и на лекции в Университете). Бойс-то изначально стремился работать с сущностями, тогда как Кабаков и все цыплятки кабака соответственно – с мнимостями. И тоже хорошо, покуда мнимостью не становится сама работа. Так ведь в том же и состояло великое открытие, что работа отменяется, теперь можно не стараться сделать лучше. Лучше другого. Требуется одно – попасть в стиль эпохи. Это я слышал от маэстро своими ушами лет десять назад. Не говоря уже, что видел и глазами. А значило это, как ни крути, одно: попасть в компанию.

Компанию маэстро. И на концептуализм валить не надо тоже. Искусство без материала, искусство действия, ситуации может нести свое качество – и весьма ценное. Только хрупкое, эфемерное. Как ни странно это при всей внешней элементарности такого искусства. А верней – как раз в силу этой "элементарности"

Искусство, устранившее привычный материал, а с ним и привычную систему ориентировки, оказывается искусством для добросовестных людей. А таковые оказываются, мягко говоря, не в большинстве. И наш концептуализм обертывается удобнейшим делом. Искусством не уметь, а уметь договориться. Я, кстати, писал об этом в МАНИ еще в 82-м. То-то этим моим статьям и никак нет, смотрю, никакого хода. Концептуализм антидогматичен по природе. Как догма он оборачивается апологией блага и практикой блага. Он – фундаментальная тенденция.

Мы так уважаем термины и всякую научность? Пожалуйста: есть искусство креативное и есть искусство миметичное. Которое творит само и которое изображает. Так и хочется рассудить, что которое творит – главнее. Так и рассудили, и опять попались: как всегда, ни одно не главнее. Таки трудно сотворить нечто главней Сикстинской мадонны, и Клее не обязательно главнее Фридриха. Попались потому, что рассуждали в панике, спешно наверстывая отставание от мирового уровня. С первой задачей: освоить язык. Современный язык, пластические идеи – понятно, креативные при таком подходе. Язык таки освоили: скажем, Янкилевский, Неизвестный, в заслуженном почете у солидных людей как наши Пикассо. Солидные так и рассуждают, как мы рассуждали. Но это именно что наши Пикассо. И если (допустим) язык успели освоить даже как Пикассо-Матисс, то освоить настолько, чтоб от него освободиться – как Матисс-Пикассо – успеть могли вряд ли. Васильев же, Булатов – отродясь не Пикассо, не артисты-виртуозы. Им изначально надо несколько другое – то же, в общем, что и всем нам.

---

<sup>1</sup>"Клуб АВАНгарда" 87 года рождения работы Иоси Бакштейна

Это только Бажанов на обсуждении "Логика парадокса" аж в 90-м году сообщил как новость об угрозе искусству справа: оказывается, не все стремятся вникнуть в изгибы творческой мысли как таковые, многие предпочитают поглядеть на изображение: скажем, пейзаж. Бажанов, руководитель Центра Русского Искусства, догадался об этом в 90-м году. И то хорошо. Но еще бы лучше Бажанову, хозяину выставки в Беляево-87 не спешить снимать по третьей работе (по две, так и быть, оставил) Булатова и Васильева с небольшого простенка между окон на своей выставке – а то тесновато им втроем с Соостером... Но Бажанов тогда спешил ужасно, торопился на пир солидности, не дай Бог отстать. Необходимо было предоставить по здоровенной пятнадцатиметровой стене каждому из наших Пикассо, наших Малевичей – Янкилевскому, Штейнбергу, Кабакову, разумеется. Притом, что у двоих из них, если не ошибаюсь, только что прошло по персональной выставке в том же Беляево. Помню, я очень советовал Олегу с Эриком, раз так – забрать с выставки все работы тут же. Успокоить хозяина, чтобы так не спешил. И зря они меня тогда не послушали. Они-то о всем таком догадывались с самого начала. И всю жизнь как художники решали именно вот эти задачи, отнюдь не презирая зрителя – любителя пейзажей и портретов. Сами будучи такими вот зрителями. И то, что орава-КЛАВА успешно выпихнула их не без помощи передовой общественности на пять-семь лет со всех выставок типа "Дорогое искусство" – действительно, грозит обойтись дороговато. Дороже, чем думали устроители.

Поэзия, прости Господи, должна быть глуповата (Пушкин). Искусство, слава те Господи, имеет право, но не обязано вдаваться непременно в анализ. Да вдаваться можно и по-разному: можно демонстративно, а можно синкретично, не порывая с тем самым мимесисом, изображением, интонацией, сохраняя, как Булатов и Васильев, преданность целостному образу мира. Они – упорные лирики. Но отнюдь не лирики любой ценой, во что бы то ни стало – не рутинеры и не глазуновцы. И задачи освоения этого самого современного пластического языка они решали тогда же, заодно с коллегами только по-своему, в комплексе с остальными задачами, – и особенно Олег Васильев. Органично и как бы незаметно – по крайней мере пока количество не перешло в качество, не случился (вот у них – да, случился) скачок освобождения, выхода на грань концепта. Это была вовсе не демонстрация концептуализма как догмы или наивысшего достижения – просто обретение еще одного рабочего фактора, что работает и по сию пору. Изображение на грани схемы, образ на грани отказа: исчезновения, отрицания, замены, расчленения и т.д. может работать особенно сильно, ощущаться особенно остро и (как это ни странно) цельно и полно. В общем, что-то подобное можно сказать и о других – Чуйкове, скажем, Гороховском или Копыстьянском. Но у Булатова и Васильева, как ни у кого, на мой взгляд, изображение умеет при всем этом оставаться просто изображением. У них

оно бывает наиболее классично, традиционно, – иногда как бы до наивности.

Особенно для наивно-искушенного зрителя... Изображение – самое что ни на есть изображение. Картина – так самая-самая картина. И путь их – на удивление логичный и естественный. Хотя никак не скажешь, что гладкий, легкий.

Теперь что толку гадать, что было бы, если бы шустрым ребятам лет 5-6 назад не дали их отпихнуть и выпихнуть в итоге из страны. Отпихиваться от МОСХовских толчков они за предыдущие 30 лет научились неплохо и сами. Но принимать лягания еще от новых борзых, соседей по МАНИ и "А-Я" – это было уже чересчур. Не сомневаюсь, останься они за границей – мы еще прочтем, услышим приличествующие причитания вдогонку и прочтем в тех же газетах-журналах, что устроили хоть бы и глухую откровенную молчанку вокруг выставки (практически тоже выставки Олега Васильева) нынешней весной в Литературном музее. Присутствовали представители не менее чем десятка органов (печати). Отозвался один Юрий Непомнящих из "Курантов" – и то криво, хоть криво и не по своей вине. История с выставками в Литмузее описана в "Стрельце" Глезером четко и верно. До общественности никак, никак не дойдет, что это не Васильев, Булатов или Рабин от нее зависят. Наоборот – они зависят от них. Зависит, кто она есть: общественность или система. Илья Кабаков – не оппонент Илье Глазунову. У них просто разный контингент зрителей. А вот с Булатовым и Васильевым глазуновский контингент мог бы и пересечься. Хоть отчасти. И хоть отчасти задуматься. И не отшатываться, как отшатнулся вправо, поняв из этих "дорогих искусств" и дешевых Клав одно: "подпольное", неофициальное, альтернативное искусство – просто не искусство в его, зрителя, понимании.

Прославленный, прославивший автора "вынос помойного ведра" – это убойно. Но не был же и не мог быть на всю жизнь, на 30-40 лет сплошной вынос помойного ведра и выброс приготы с кабаковиной – самой убойной.

Скажете, что искусство ничего не значит, что вопросы решаются не здесь, что дело не в этом, а в экономике и т.д.? Может быть. Но теперь, когда ребята свои дела уже сделали и общественность и рта не раскрыла, поздно возражать. Может быть нет, а может быть да. Никто из нас погоду не делает, беря по отдельности. Но все мы в этом участвуем и испортить погоду – вот это бывает в наших силах. По крайней мере, именно так мы понимали свое дело, пока 30-35 лет упирались, не давались в обработку режиму, системе. Надеялись, что и от наших упираний что-то зависит. А может, и не ошиблись? Отчасти. Во всяком случае, теперь нам поздновато думать по-другому. Ребята же борзые не успели накопить такой опыт – возможно, дело еще в этом.

"Мы тебя научим Рродину любить!..." Такого никогда не слышали? Вам повезло. Ученого учить – только портить. Олег Васильев и сам родину

любить любого научит; это, кстати, прямая тема чеховской серии, открыто названная, но это по сути тема всего творчества Олега Васильева – явная или неявная.

Скажите "родину" скажите "жизнь" – понятно о чем речь. Речь об этом вот закате и о принятии мира – но ни в косм случае не с глазами, закрытыми на все препятствия – это приятие как раз путем внимательного изучения и добросовестного разгребания всех препятствий. Вот она вам и пластика. вон он вам и язык. Но, занимаясь помехами образу. Васильев не увлекается помехами, не переключается с образа на помехи и бесчисленные сопутствующие обстоятельства. Он упрямо удерживает образ – и добивается своего. Просто его искусство занято не с в о з м о ж н о с т я м и, а в о з м о ж н о с т ь ю, и по-моему – это главное. что его отличает от большинства соседсй.

1992 г

В каком – 89 что ли году – замечательно бесцеремонный номер со мной проделало и "Искусство", напечатав без какого бы то ни было предупреждения в перемешанном, изуродованном и нелепо стиснутом, вполне бессмысленном виде мои три или четыре визуальных стиха, непонятно даже, откуда взятых.

Вроде говорили, что это инициатива андреевской, но в журнале публикатор не подписался. Мне инициатива не понравилась, тем более что по соседству там на нескольких страницах вольготно располагался Пригов с каким-то разговором для разговору, демонстрации манер и возможностей.

И увидав на вечере в посольстве Великого Герцогства Люксембург, куда позвал Инфантэ (и где меня, похоже, взяли на заметку за недостаточное дипломатичное поведение), редактора "Искусства" Михаила Бодэ, я спросил его и о судьбе моего письма в его журнал (см. НЛО N 5, а также в этой книжке), и о том, не хочет ли он, редактор Бодэ, как-то все же поправить в своем журнале и мою странную публикацию. На что он, Бодэ, послал меня подальше – достаточно, впрочем, дипломатично. Что, однако, не понравилось мне еще больше.

И когда добрая душа Олег Кулик – а на душе Олега Кулика не было еще тогда пороссячьей крови и Олегу Кулику, несмотря ни на что, я не могу не быть благодарен хоть бы за мой вечер на "Логике парадокса" в 91 году – познакомил меня по доброте с Н. Давыдовой, редактором в другом "Искусстве" – "Декоративном" – чтобы я обсудил с ней публикацию уже в этом "Искусстве" своих визуальных листочков с той же самой "Логики", я первым делом спросил, а нельзя ли это подать как поправку публикации в "Искусстве". Мне сказали: нежелательно. Я сказал: тогда извините. На кой мне – почему-то это у них считается не моя работа, а фотографа; значит денег мне не платят, и еще отказывают в таком ясном деле в явном праве.

Распрощались. Звонок. Известие: всё, договорились, пойдет как я просил, со справкой-подписью, которую я предлагал Н.Давыдовой. Отлично. Проходит время, приходит счастливый Кулик с номером "Д.И.", вот: в номере большая фотография, все разборчиво, никакой надписи нет... Мало того – через малое время возникает Кулик опять от Н.Давыдовой – ее, оказывается, заинтересовали какие-то мои художественные рассуждения, и есть шансы на

сотрудничество с журналом "ДИ" и т. д. И когда я сказал Олегу Кулику то, чего не мог не сказать Олегу Кулику в этой связи об Олеге Кулике и Н. Давыдовой и о том, что теперь уже какие бы ни было шансы на сотрудничество с журналом "ДИ" появиться могут не раньше, чем журнал "ДИ" поместит не только то, что не поместил насчет журнала "И" но И. И саму вот эту историю. О том, как обещал ДИ, да и надул ДИ. Можно и вкратце – и когда я сказал все это, Кулик, кажется, ото всей доброй еще в ту пору души огорчился и удивился. Что ведь уже действительно удивительно и огорчительно. На мой взгляд. Поскольку не оставляет перспектив. Особенно тошно было слушать, что сказала Н.Давыдова – я же слышал, что она сказала. Оказывается, она потом сказала, что помещать такую справку-поправку – против профессиональной этики. А я-то думал... Думал, за что же я, как не за эту самую этику...

А весной 91 неизмеримо воодушевленный Олег Кулик затащил-таки меня в это "ДИ" под разговоры о том, что теперь все другое, другие люди, другие нравы, другие отношения. И не страшна нам Н.Давыдова. – Хорошо, ну а как же со справкой? Все-таки? – Да... Да какая там справка, об чем речь! Там не то что справка, теперь там что хотите – а что вы хотите: статью? Лист? Больше? Пожалуйста! Только давайте.

Свои статьи Кулику с Бредихиной читать я давал, и считалось, что они их одобряют.

Что ж, если так – со всем моим удовольствием. Вот статьи, вот стихи. Разные – и про художественную жизнь. Такие и такие. И закипела деятельность. Время от времени бывали новости – лист все-таки не получается. Немножко меньше. Ничего, если немножко меньше? Ничего. Только сами уж и отберите, пожалуйста. Ну да, ну да. Уже отобрали пол-листа, но так отобрали – ну, там все легли как кегли. Правда, пол-листа не получается, немножко меньше. Немножко ничего и т.д.

И наконец идея: страница. Но СТРАНИЦА! Стр а н и ц а как она есть с машинописью (это стихи) и мало ли там чем – картинкой, факсимиле редактора Курбатова и ну всем-всем, чем еще захочу, от себя – но – не больше как на 10 строчек...

–Ну спасибо... – Всеволод Николаевич, только строчки – 35 знаков, а не 60. Не забудете?.. Думаю, что нет. Не забуду. 35 x 10, да еще на что-то между сто и двести – и как раз лист. Как договаривались. Чего ж "забуду" – я помню...

–Вы-то про историческую справку не забыли? – Обижаете, Всеволод Николаевич... Прошел июль, и между прочим, и август 91 – к огромному облегчению: а то я уж и звонил в редакцию, срочно снять про Коротича – не дай Бог совпасть... Жалко было... Стихи мне нравятся, стихи от души... Но нет, не зря выходит, мокли, стояли... Кто за что, а я стоял вот за это. Прошел еще месяц-другой, и третий, и пришел Кулик с десятком номеров ДИ в качестве гонорара и с выражением такой радости – вроде Деда Мороза – Вот, Всеволод Николаевич!... – Спасибо вам, Олег. А поправка? – Вот!... – Где? – Да нет, вы посмотрите: В О Т ! Лучше всякой поправки!..

По-моему, лучше поправки ничего не бывает. Самая полезная вещь. Была БЫ. Если бы была. Была бы, так авось начала бы отучать помаленьку от нахальства и надувательства. И журнал "И" и журнал "ДИ" и кое-кого лично. "Вот" же – это и было ВОТ – один из перевернутых в "Искусстве"

визуальных стихов: слово В О Т с точкой в центре буквы О При этом и само слово должно стоять в центре рамки, в центре страницы. По оси. В "Искусстве" от него просто ничего не оставили, но и в "Декоративном Искусстве" Кулик приспособил его крайне неудачно, хотя по-своему выразительно: приспособил на край. На нижний край обложки в виде маленькой марочки и чуть сбоку – ну как попало. Кто-то там отвернулся – Н. Давыдова, предположим, а кто-то тут – р-раз – допустим, что Кулик – дотянулся – и успел уж, как успел: криво, но прилепил. И так и не заметили. Х-хих!.. Как интересно...

Но если и интересно, то как акция О. Кулика в "Декоративном Искусстве", но не как визуальные стихи Вс. Некрасова. Никак не как. Прошу прощения. В такой акции, артикуляции и интонации участия принимать я не собирался.

А про саму историю с "Искусством" просто и с "Искусством" декоративным – тишина в номере полная. Хотя чего там только нет – есть даже заголовок вверх ногами. Как, стало быть, и удивительнейшие Н.Давыдовнейшие понятия насчет п р о ф е с с и о н а л ь н о й э т и к и в нашем деле: "Август" не "Август" – всё в том же положении... Ну ну.

Так вот, кстати. Насчет профессиональной этики. Где она переходит в эстетику и просто уже в профессию грубо и прямо. Хороший был художник Кулик. Или кто – скульптор. Работал со стеклом, с п р о з р а ч н о с т ь ю, как сам говорил. И постепенно стал работать с н е в и д и м о с т ь ю. ("Московская невидимость" – что бы это могло быть? Выставка? Дарю название.) С жестикуляцией и с вертикуляцией, с организацией презентаций, с воздухом непосредственно и с надувательством воздухом. Милым и безобидным?..

Вот и поросенок так думал. Жалко поросенка – зарезали его для искусства. Жалко искусство: зарезали-то кого – его. Жалко, Кулика не притянули к суду за это художество, а как полезно бы было. Хотя возможно, что уже поздно. К сожалению. К счастью, Бог миловал, не пошел я тогда в эту свинорежину особого режима, и хорошо сделал. Да и вообще.

Думаете, а к о н ц е п т у а л и з м а не жалко?

Жаль этого искусства без рутины. Но тут, смотрю, кое-что похуже рутины, тут прямо, непосредственно то, чему рутина только служит или может служить. Чем только угрожает.

*"Фикция искусства может существовать только в форме искусства фикции" (Вс.Некрасов)" (Д.И. № 9-10 91 г. Статья Людмилы Бредихиной "НАЗОВИ РЫБКУ РЫБКОЙ" стр. 44).*

Если Вс.Некрасов это я, то Вс.Некрасов такого не писал и не говорил. И не мог писать и говорить: я не понимаю, что это значит. Так что это не Вс. Некрасов, а это Людм. Бредихина. На кой вообще существовать "фикции искусства"?

**ФИКЦИЯ КАК ИСКУССТВО, НО НЕ ИСКУССТВО КАК ФИКЦИЯ** – подзаголовок статьи "КАК БЫЛО ДЕЛО С КОНЦЕПТУАЛИЗМОМ". Иными словами, я просто хотел сказать, что искусство может работать и с фикци-

ей, как и со многим другим – если не со всем остальным – но само фикцией, обманом быть не может.

Угораздило же связаться, откровенно-то говоря. Это после всех и статей, и разговоров, и выставок, и в том числе выставки в Литмузее, где и Кулика выставили с его стеклом, между прочим – и совсем даже, между прочим, неплохо. И после общего молчка печати, и ахов-то, и разговоров об этом молчке именно вот в этом, 91 году и выдать такой номер – номер 9-10 журнала "Декоративное Искусство" где чего только не насыпано и какая только не булькает художественная жизнь – а об этой выставке, где и Рабин, и Немухин, и Кропивницкие, и Булатов, и Васильев и Рогинский и еще 30 художников – ни звука. Зато имеется правое ухо Дмитрия Александровича Пригова, моя страничка и 10 строчек (11, но перевернутые) и 13 вот таких страничек Бредихинских. Знал бы я – связался бы я?..

Да, я, так сказать, детски рад был поиграть раньше с "Колдеями", с "Мухоморами" пока не заметил отчетливо, что игры эти – для объегоривания. Объегоривания меня. Т.е. это уже не игры. Остается думать – а с какого же момента они стали такие? Есть мнение, что с самого начала. Причем мнение такое с самого начала и было, и я с самого начала его не разделял. Оспаривал. Не разделяю и сейчас, но оспаривая, выходит, увлекся – и теперь, давая задний ход из состояния объегоренности, приходится думать – до какой точки?..

Поздней же так же был же рад поиграть вот хоть с милой парой Олег Кулик + Людмила Бредихина. Только вот во что? Поиграть в участие в игре ради участия? Неважно как, чем, но чтоб тебя лишний раз упомянули, твою фамилию – что вот и ты тут с ними играешь? В разговоры по научной фене?

Извините, но тут я уже не играю. В смысле тут я уже говорю вполне серьезные для меня вещи. Эти именно, а не любые другие, все равно какие. И что я говорю – это мне, извините, важно. Важней того – а с кем я играю. Или не играю.

Получается вот это для чего: для надувательства. Ситуация – место взаимодействия, свободное место – межъязычное пространство. Его перехватили, присвоили это свободное место и сделали пустым. Напустили пустоты. Тупфы и пены. Пустота-тупфта раздувается выпихивает всех и всё кроме них – и этих приговидных межъязычных чертей приходится отлавливать, заниматься этим хочешь-не хочешь.

По старой памяти меня иногда зовут на какие-то вернисажи и презентации. Я если хожу, то на выставки, где чего посмотреть, и таким образом заведомо лишаю себя радости общения и возможности подержаться за самый-самый пульс искусства: оно, искусство, все больше ведь не в искусстве, оно все больше вокруг да около. Смотреть ходить надо не что висит, а как вешается. Как известно. Не надо только мне объяснять, что все теперь так и надо. Я сам рад-горазд объяснять это же, и бывал горазд, когда кое-кому из нынешних объясняльщиков требовалось объяснять вещи попроще – вроде правил пользования бытовой сантехникой. Нет, ребята, ничего не выйдет. Не получится, что эпоха рванула вперед, а вот я отстал, мы отстали, вы обогнали –

хоть конечно уж, ваше дело долбить стараться именно это. И вы стараетесь. И это понятно.

Так получилось, что все пошло как по писаному-печатаному в этой маленькой статье в тоненькой брошюрке. Получилось так вашими стараниями и не потому, конечно, что учились вы по ней как по учебнику. Наоборот, поскольку не остереглись. Все, никакого конца п у а л и з м а. Я теперь от него, как черт от ладана. И не потому, что надоел концептуализм, устарел там или что, исчерпался, не работает, переросли и т.д. А дело тут чисто практическое.

Теперь я боюсь к о н ц е п т у а л и з м а. И имею на этот счет основания, имею опыт. Слишком он, смотрю, вам удобен. А мне – опасен. Не одному мне. Обернулся-таки концептуализм п р а к т и к о й б л а т а и развернулся во всю. А никакое безобразие на рынке товаров не сравнить с безобразием на рынке услуг – товар и есть товар, как ни гони пену, не набивай-сбивай цену, товар все-таки равен себе и сам от себя зависит. И авось сам за себя постоит. Как-нибудь. Пока пусть хоть повисит. Хоть и полежит. А у него таки есть какое-никакое достоинство. И стоимость, при всей ее спорности-условности-относительности. Не так с искусством, которое не делают, а устраивают. На вернисажах, где персонажи не так картины, как вернисажи. Какое тут достоинство – тут сплошная, выражаясь нежно, контактность. Коммуникабельность и деловые качества. Но не надо рассказывать, что вот наше новое, совершенно иное искусство, оно теперь у нас будет не как раньше, а как бизнес, как менеджмент, как организация управления. И вообще.

Будет, что нам надо.

Все это до смешного похоже на искусство, бывшее и того новей, активней и аховей – только несколько раньше. И про которое еще лучше было известно, что оно теперь будет не как в устарелые времена, а будет как индустриальное производство, как партийносоветское строительство и вообще что потребуется.

Похоже – если не сказать тождественно – в главном: искусство, которое соглашается изначально зависеть не от себя и не от всех людей, а от кого-то – от себя как от искусства тем самым отказывается. Оказывается не искусством.

И ваш укладик-обиходик, который уже успели наладить, соорудить из нахрапчика... Уже ведь и Ковалев какой-нибудь не брякнет чистую правду "Я и есть та самая мафия" – и не только в "Сего н д Е" своей блатной не брякнет – в кормушку плюнуть – от этого он и раньше воздерживался, – но и в каком-нибудь листке вроде "ГУМФОНДА", где пару лет назад гаркнул-таки во все горло. Кураторское. Не удержался. Смотрите – ну совсем как белые люди. На вид белые, с сантехникой уже проблем нет. Все у вас как будто на мази, налаживается интегрирование и нивелирование, обкатка и раскрутка, психаделика и перистальтика, пережевывание, заглатывание и переваривание. Происходит флюктуация ситуаций (перл, которым, помню, блеснул Пригов в "Искусстве" 90 ) и даже дефекация уже отчасти перестает путаться с презентацией. Цивилизация в решающей фазе.

Ну и знаете, на что это похоже? Да все на то же. На некоторое МОСХовское микояновское просперити – немножко перед войной, немножко после. Когда на вид все сделалось как будто и гладко, и даже глаже и глаже. Даже и



немножко накушались. Кто – нет, так тех и нет. Тех – с глаз долой. И тоже заметно, заметно улучшилась полиграфия. Соцреалисты тоже научились разговаривать и неплохо друг дружку понимать. Они тоже интегрировались, структурировались и кооперировались и на свой лад отполировались. И головы отгрызали друг дружке под ковром, на ковре ЦКККГБ, как вы – при спонсорах, а не на людях. Они, правда, еще и централизовались – ну не всё, не всё сразу. Да это уже и не от них зависело. Их не спрашивали, и если что, то вряд ли спросят и вас. Налицо нечто главное. Решающее-определяющее.

Искусство социалистического реализма = искусство специфического концептуализма. И то и то, обратите внимание, р е о л ю ц и о н н о е. Это несколько больше, чем просто каламбурная параллель. Я понимаю, слово концептуализм давно у вас не в ходу. Все так быстро, все так быстро меняется. Но мне, видите ли, что вы там про меня ни пишете или н е п и ш и т е, а приходилось как-никак иметь дело с этим концептуализмом – или как там его – задолго до слова. Приходится и после слова. И что я имею в виду, вы понимаете.

Больше того – отнюдь не все и заняты вы операциями с ситуациями и спекуляциями воздухом. Есть, пишут красками. Как будто и до них не писали. Даже вон, говорят, Бакштейна уже спихнули откуда-то. Достижение, слава те Господи. И десяти лет не прошло. Как будто Бакштейн – это Бакштейн лично. Как будто мало Бакштейна. А Бажанов – кто? Не Бакштейн?

У вас могут даже смениться п р и г о р и т е т ы. Ну и что? Все равно уже поздно и сменяться на самом деле надо вам.

Да, да, конечно. Наше время прошло, ушло, мы давно в ауте, мы шестидесятники, пятидесятники, черт те кто. Белое братство. Мы отменяемся и не считаемся, мы знаем, слышали, вы говорили. Или молчали – и особенно, надо сказать, убедительно.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup>Ох и надоела же эта шарманка про вечную борьбу поколений и драму непониманий, про естественную неспособность шестидесятников понять семидесятников как семидесятников понять восьмидесятников как восьмидесятников понять проводников нового и Кашлякова От этой дурной бесконечности бесконечной дурости другой раз так устаешь, что хочется спросить грубо в лоб: из хитрости это все, или по тупости? Откуда вы, молодой человек? Вы что, не видели, как здесь дело было? Что не было здесь смены поколений по вашей схеме, а было как-то иначе. Что смешно же талдычить о булатовской, скажем, ограниченности шестидесятника по сравнению с раздвинутым кругозором семидесятников-колдеев и естественной его неспособности у них там что-то уразуметь – то-то эти колдеи за этим Булатовым бегали и таскали его на свои загородные прогулки и очень интересовались: а что он скажет.

Что уразумел все-таки. Просто десять лет спустя вы с ними стали пихаться в том числе и при помощи вашей, с позволенья сказать, н а у к и – но это же другие сюжеты.

Как будто время как время, как мерная шкала, само по себе позволяет пойти дальше и шагнуть ширше. Это надо еще ш а г н у т ь. Пока что мне никто не показал, куда и как там дальше ширше меня шагнул Пригов со всей своей приготовой, системой вашей и раскруткой наукой. Где был Пригов там, где я не был до Пригова? Пока не вижу. Рубинштейн – пожалуй, шагнул, был. Но как шагнул – в другую

На самом деле с нами все просто: мы-то у же е с т ь. Ну помрем, и что? А вот с вами-то сложней, вам не кажется?

(Нет, ты подумай. Спонсора ему, и все дела. Полиграфическую базу, и сразу. Теперь он у нас Серов и Герасимов, он теперь Фадеев и Федин. Теперь у нас он будет делать искусство какое он будет делать, какое будет и какое было. Без зазрения, на свое усмотрение.)

Никакой игривый милый постмодерновый тон, понятно, суть тут не меняет. Тут все та же игривость, те же игры – без понятия. Без некоторых основополагающих понятий о том, что любая игра начинается с правил. Игра начинается с честности, как и дело – этому учится всякий с младых соплей. А играть-играть-играть – хватать совочек – и удрать – это нет. Так я не играю, отдавай мой совочек. И никто так не играет.

Говорю, меня почему нигде нет? Потому что я везде есть. Почти везде. Почти везде был, и это никому не удобно. Причем ведь я не старался, никуда не лез – так получилось. Вот мои 10 строчек в ДИ N 9-10 91 года: С 59-го знаю Рабина, Кропивницкого, Немухина. С 65-го Булатова, Васильева, Кабакова. Был в Лианозове и на Чистых прудах, в Долгопрудном и на "Коллективных Действиях". Замешан в артефактах, апарте. "Синтаксисе". "МАНИ", "А-Я" и практикой, и статьями. Чего не был хоть и в ДИ – спросите вот, друзей рядышком. Почему я все-таки здесь – а это их не спросили...

Да, скромность украшает автора. Как и девицу. Как и всех – почти, наверно, без исключения. Почти: ибо что же делать – меня вот лишили этого украшения. Возможности такой: быть скромным. Лишила наука. Лишила Пресса. Лишила Татьяна Рассказова и Елена Курляндцева. Лишила Татьяна Невская и Елена Романова. Лишила Ольга Свиблова и вся передовая перестроечная и постперестроечная худообщественность, чересчур отчетливо настоятельно, постоянно меня отличая, выделяя. Моим прочным неизменным отсутствием. Тут и не захочешь – подумаешь: а чего это мне так везет – как никому... Какая, в ....., скромность. Да и то – одно дело на семнадцатом годочке девица, другое – на седьмом десяточке.

И – раз – и – нет – и меня не стало. Не стало, стало быть, как и не было здесь. Как по сучьему велению. Да чтобы мразь резвилась-куражилась и развлекалась своими возможностями всегда сделать такое искусство, где тебя нет –

Веления претерпели децентрализацию. Что вместо одного секретаря московского комсомола веления теперь издает московский комсомолец и комсомолка любого возраста –

---

сторону. В эту сторону я, собственно, и не собирался, хоть признаю – и в этой стороне можно жить. Судя по Рубинштейну. Хоть, похоже, чего-то и нехватает, – сужу опять же по Рубинштейну.

Хотя конечно – чего-нибудь нехватает везде.

Так вот – чтобы неповадно было. Было делать так: по-сучьему. Чтобы делалось наконец-то искусство не по сучьему велению и не по чьему-то хотению и не почему-нибудь, а нипочему (Ян Сатуновский). Только так оно бывает искусством. И только так что-то значит.

Представьте себе, вот это наше другое или какое там искусство начиналось с честного отношения к делу. Без лишних игр и компромиссов. Компромисс в искусстве абсурд. Если оно искусство, в нем заведомо уже есть все возможные и необходимые компромиссы, которые впрочем в этом случае так не называются. А не необходимые невозможны и разрушительны.

Начиналось по-честному, и требует такого же продолжения, такого же к себе честного отношения. Честно – это ведь просто. Бездарь мудрит-мутит еще и нарочно, как по бездарности, так и по инстинкту: так ловчей обдeldывать делишки. Тоже своего рода единство этики и эстетики, претензии и повязанности претензией.

Это удивительно, но ведь так и не нашлось никого, кто бы сказал реплику: н е у д о б н о п о л у ч а е т с я :

Васильев, Рабин, Булатов, я – мы ведь не ребята с одного двора. Отнюдь. Мы давно взрослые люди и стали взрослыми порознь. То есть тут не искусство по знакомству – наоборот, знакомство по искусству. Искусство и познакомило. Искусство же и рассорило. Не искусство, верней – искусство не ссорит – а дела с искусством. Предательство своего же искусства и антипрофессиональная солидарность.

Но, кажется, и не знай я раньше никого их, только представляя общую картинку упоминаний-неупоминаний и расстановочку рейтингов и приоритетов, я бы обязательно заинтересовался. Заинтересовался от обратного, обратил бы внимание на отсутствие. И в особенности Олега Васильева.

Почему у Булатова-Васильева получилось лучше всех? Потому что работали в неискаженных условиях. И в то же время – не загерметизированных. Не изолированно. Условия создали для себя сами – имею в виду прежде всего внутренние условия, устойчивый баланс становки – а это было дело, может, и потоньше сезаннизма. Где-то. Но вы со мной не согласны. Понимаю. Но чего ж вы тогда честь по чести не дали выступить, не показали Булатова с Васильевым, когда подошла их бесспорная очередь, не отдали им должное хотя бы за отчетливую неофициальность, за риск? Вроде бы полагалось. Было принято.

Кто вы – ну, не знаю. МОСХ, Молодой МОСХ, нынешний младомосх или как он сейчас называется. Да все там – у кого сарай на Крымском валу? Кто в тереме живет? И распоряжается.

Булатова с Васильевым, вы же понимаете, при всякой погоде и в любой момент самих по себе, как они есть, вот так хватит, чтобы Булатову с Васильевым среди вас – Честь и Место. А теперь-то, при такой биографии, какую вы им устроили, в таком вот сюжете теперь Булатов – два Булатова, а Васильев – это три Васильева или четыре.

Быстро же стираются основные уроки советской власти в нашем деле: 1) Обходить кого-то приходится всегда по кривой. Естественно. 2) К этому обой-

денному раньше-позже приходится возвращаться. И застревать, отбивать искривленное. И проводить работы по выпрямлению – всегда долгие и трудоемкие.

Единственный человек из этого потустороннего, но жутко оживленного мирка галерейско-издательски-кураторских междусобойчиков – Айдан Салахова, сделавшая лет пять назад выставку Олега Васильева – первую в Москве выставку его работ такого масштаба. Отличную, надо сказать, выставку.

К сожалению, выставка проходила уже в системке мирка, но это было изначальной данностью, условием времени. И в системке мирка замолчать выставку оказалось особенно нетрудно – для того и мирок. И шутник-проказник Иося Бакштейн и радетель об русском искусстве, тогда хозяин "Центра Русского Искусства (так)" Леня Бажанов прекрасно друг дружку поняли. Как рыбак рыбака.

Была выставка, и как будто не было выставки.

И смотрите – всё, ну прямо всё в этой книжке так и описано, как будет – т.е. все так и было, как по-писаному. К сожалению. Только-только успели снять выставку Юханссеновского проекта, как и сам зал на Ордынке забрал сам Клыков. Под Славянский, Господи пронеси, Фонд.

Это вам не Центр Русского Искусства Сезаннизма Импрессионизма Лени Бажанова. Раньше думать надо было, Леня. Хотя конечно. Думать уметь надо.

Тут значит у нас – Арт Пуфф. Так.

А так – славянский шкаф с тумбочкой.

Интерьер. И вам в нем удобно.

А если спросят: как же так, спросят – вот была вам попытка стать как люди, лет на сорок попытка, как-никак. Так?

Что там от попытки осталось? Искусство? Естественно. Живопись, кино. Ну и что же вы, как обошлись вы с искусством и кто его у вас видел? Кино видели, да. А живопись как? Самое-то попыточное, самое достойное?

Где такие-то и такие-то – куда вы их тогда дели?

–Да как-то, знаете... Потом вот Бажанов...

---

\* О симпозиуме в "Шаушпильхаузе" рассказать стоит отдельно. Участвовали Битов, Ерофеев, Мамлеев, Попов, Пригов, Рубинштейн, Сорокин, Холин (по алфавиту). И я. Участие состояло в том, что выступавшие читали по-русски, затем читались переводы. Переводчики Лизл Уйвари, Роз-Мари Титце, Саша Вондерс и Гюнтер Хирт. Это, кажется, два дня.

А на третий – гвоздь программы – Борис Гройс с докладом на пару часов – ну и там если еще что останется. А потом за все про все в части "Разное" На доклад Гройса, читавшийся к тому же по-немецки, я просто не пошел, а придя на это самое разное, застал интересное зрелище: нас, оказывается, поделили на руководство (в президиуме) и массы в зале. И руководство, как водится, численно перевешивало: супруга Ю.В.Мамлеева просто вошла в президиум – в смысле пришла на сцену

"Шаушпильхауза" – со стулом и посадила на стул Мамлеева. Вот так. В зале – кроме, понятно, публики – нет, публика была – остались Холин, Рубинштейн и Попов с непривычным видом (Битов уехал), а из президиума озирали зал Боря Гройс и Боря Гройса концепция во всей красе и составе Пригова и Сорокина. С естественным уточнением в виде Ерофеева: группа ЕПС-то ведь у нас кто – Ерофеев, Пригов, Сорокин. И некоторым, стало быть, дополнением в лице Юрия Витальевича Мамлеева.

Концепция концептуализма. Конечно, нехватало тут Кабакова, но Кабакова тут и не предполагалось.

Мне эти живые картины по Гройсвиценшафту не понравились. Живые картины когда-то ставились по сюжетам хрестоматий, чтоб сюжет сразу узнавался. Я никак не почитаю Гройсвиценшафт – науку Боря Гройса о нашем искусстве – за что-то хрестоматийное. Подробней см. везде. Зрелище явно извращало природу жанра. А если считать, что раз фигуранты живые, то жива и концепция – надо было не в Вене-Кельне заниматься русским искусством, а в Москве и Питере праздничными ноябрьскими шествиями. Не скандалить же, однако.

Но скандалить стал не я. Ерофеев соскучился просто так сидеть на сцене, забрал микрофон и принялся делиться с залом воззрениями. Воззрениями на русское искусство и литературу как одно сплошное говно. Слово говно повторялось в каждой фразе применительно ко многим фамилиям и с большим вкусом и смаком. Передохнуло говно только когда дошел Ерофеев до Ерофеева: "И только когда в первой половине 70-х появились новые, молодые, талантливые и смелые силы..." – буквально так. Короче, концепция-провокация непредвиденно озвучила себя сама и чересчур запахла. Даже Боря Гройс попытался кое-что смягчить и заглазить, отчего это самое кое-что, естественно, размазалось и запахло того определеннее.

И я все-таки вылез. Вылез и сказал пару слов – насколько в паре слов можно сказать напечатанное здесь на доброй сотне страниц. Говорил никак не дольше Ерофеева, но не понравился сразу (хотя стихи вчера принимали отлично). \*

Естественно, говорил вежливо, а когда услышал "zeit" – это немецкое слово я знаю – заговорил и попроще, сказав, что при всей признательности устроителям мероприятия и восхищении городом Веной убрался бы я после этого из прекрасного города не послезавтра, согласно билету, а будь моя воля, так прямо сейчас. Но из гостеприимного Шаушпильхауза я убраться могу немедленно – что и делаю. Сказал Ауфвидерзеен (это немецкое слово я знаю тоже) – и убрался. Из Хауза, потом из Штадта, из Остеррайха и из сфер могущественного влияния Боря Гройса.

И не знаю, из каких списков, только после 92 уже о поездках в Германию, так чудесно принимавшую стихи в 89, 92 речи не заходило. Да и не очень охота в гости к Боре Гройсу.

\* Единственный там был сучок-задоринка – упомянул я Саггира. В смысле жаль, что и его здесь нет. Хорошо знаю, что это не принято, и особенно хорошо знаю, что это-то и плохо – что не принято. Не то, чтобы считал я, как Рейн, что о с т а л ь н ы е от Саггира да-ле-ко-о отстали, а просто раз тут Холин, тут я – по всем параметрам чего же не быть тут Саггиру. Тут что-то не так. Не исключено, что кто-то химичит. И следующим не будет меня.

(Там же испытал я личное внимание Попова и Битова. Опосредованному вниманию Попова я подвергался и раньше, году в 82, когда пара Женя – Сабуров и Харитонов – позвали меня в компанию к третьему, Попову, а также Пригову и Климонтовичу в организуемый "Клуб прозы", объяснив, что зовут не то чтобы они двое, а вся компания. Я сказал спасибо, подумал, и отказался. Собственно, прозаиком я ведь не бывал сроду, а если эти незнакомые, но милые люди – Попов, Климонтович – настолько ценят, оказывается, мои стихи, статьи, что готовы для пользы дела их назвать даже прозой, не проще ли Климонтовичу, назвав статью статьями, скажем, показать их в журнале "Знание – сила" где печатали Климонтовича?)

Подавно не проще разве было Попову, означенному, как известно, редактором-составителем "Метрополя", и предложить в свое время туда мои стихи как стихи? Кстати, думаю, с Сатуновским, Холинным, Соковнинным да и со мной все это м е т р о п р и я т и е могло прозвучать все-же не столь специфически совписовски и комсомольски-декадентски.

И у меня осталось тогда впечатление, что оба Женя со мной согласились. С тех пор Женя Харитонов умер, а Женя Сабуров ушел в Большие Люди. Попов же Женя прощел – но кроме этого ничего не менялось. Разве что Женя Попов назначил Диму Пригова ЛИДЕРОМ АВАНГАРДА – см. мое письмо в "Литгазету"

Так он что, этот Женя, желает свести теперь личное знакомство и лично побуждать меня следовать за этим лидером?

–Здравствуйте. – Будьте здоровы.

–Добрый день. – Всего доброго. А какие еще разговоры?

А с Битовым и совсем. Идя навстречу с самым лучезарно-благоклонным видом, чуть не раскрыв объятия, произнес Битов: – Я с л е ж у за вами с ш е с т и д е с я т о г о г о д а.

Я посмотрел внимательней: да нет. Вроде не шутит. Как писали раньше писатели, перед мысленным взором стремительно пронесли годы и годы – это сколько же:  $92-60=32$ . Ни фи́га. И фи́г: никаких осязаемых признаков благоклонного отслеживания. Но столько много лет – это так много. И многое уже так далеко. А вот поближе: всего с месяц назад. Сентябрь 92, Гете-центр при немецком посольстве. Вечер современной немецкой и русской литературы. И среди других и Попов и Битов.

И я сказал что-то в таком смысле: – Как интересно. А я не знал. Вы следили... Тогда, наверно, вы обнаружили... И тогда, возможно, заметили... Но, значит, тогда не обратили... Вероятнее всего, не придали... Очевидно, вы тогда не сочли... Как, впрочем, и всегда. К сожалению.

(Спасибо вам за внимание. Слежение. Нет же, ну вот вечер немецко-русских литературных связей – звучат речи, звучат фамилии сидящих на сцене – плюс многих других. Естественно. На сцене Битов и другие. И среди других Герхард Рюм, один из мэтров немецкой конкретной поэзии. А в зале среди других сидят Холин, Сапгир, Некрасов, всего пару месяцев назад вернувшиеся из Германии, где осуществляли эти самые литературные связи довольно интенсивно, выступив по случаю выхода в свет немецко-русскоязычного издания "LIANOSOWO" в девяти городах и в том числе Бремене, на вечере "3 OST + 2 WEST". И Драй Ост – это и были они, Холин, Сапгир, Некрасов.

Цвай же Вест были Франц Мон + Герхард Рюм, что сидит с Битовым рядышком здесь, в президиуме вечера в Гете-центре.

И на этом вечере этих немецко-русских связей, где, как водится, составляются поезды и набиваются обоймы, обо всем этом ни-ни. Ни словечка. Как, практически, кстати, и во всей прессе. (Здепней – тамошних откликов было больше полутора десятков. Так что, знаете, ведь и неудобно получилось... А все хвосты того же плотного молчка вокруг программы Пенской. Макаров-Кротков носил материал в "Вечерний Клуб" Не то не взяли совсем, не то, не помню, сделали какую-то фи-тиольку.) На этом же вечере фамилий наших вообще не произносят. Тишина.

За всем, за всеми не уследишь. Понятно. Но кто же и заставляет. Кто же заставляет и заявлять, что следишь. А раз сам в глаза заявляешь – извини, но какого ты ждешь ответа?

По-моему, всякому, кто не то что взялся с л е д и т ь – покосился хоть в мою сторону, первое, что должно бросаться в глаза – самое во мне заметное – это что меня нет. Тот самый NICHTSEIN как первый признак... Тех самых 30 лет плюс уже все больше и больше. И вот этот лауреат и кавалер, мне примерно ровня по стажу и отнюдь, кстати, не старший по возрасту – чуть даже младше – 32 годика бережно и аккуратно ничем не нарушая нистзайна, а с месяц назад на моих глазах торжественно ему поспособствовав, теперь с самым милостивым видом мне же объясняет, что все, что было, было не просто так, но и как результат его, Битова, серьезного и долготелного внутреннего надо мной наблюдения...

Так, видимо... А то бывает ведь еще и наружное... Не все, что было, точней, а все, чего не было.

То есть что – что так мне и надо? Как понимать?

Или понимать это как полнейшее, попросту сказать, одичание – ото всех кавалерств, лауреатств, пены клубов и постоянной и разрушительной, как видно, борьбы присвоенного статуса авангард-классика международного класса с неискоренимыми качествами все того же совписательского воспитания.

Хоть писатель Битов и правда бывал хороший. По-моему. Но не настолько уж. Н а с т о л ь к о у ж никто не хороший.

Понятно, все это я не стал выкладывать Битову посреди гостиничного холла – просто напомнил Гете-центр, не скрыв удивления. Любезный битовский оскал повис в воздухе как знаменитая улыбка кота. Сопровождающее Битова лицо Роз Мари Титце деформировалось, да так и осталось. Видимо, я должен был поцеловать у Битова туфлю. Шоккинг. Шкандаль. И пошел Битов своей дорогой, держа ленинградскую осанку, но при этом вздергивая плечами, как бы пляща цыганочку: – Что он сказал?.. Я не понял... Что такое?.. Вы не расслышали?.. Что он имел в виду?...

Ну где же Битову услышать-понять, что сказали Битову, когда уже не в состоянии Битов услышать, что сказал Битов.

Я слежу за вами. Следуйте за мной.

А вот Франц Мон, приехав в Москву через год, осенью 93, просто поставил условием своего выступления в Гете-центр : участие в его вечере всех троих – и Холина, и Сапгира, и мое. (О чем пришлось с уморительно кислым видом объявить ведущему вечер Сергею Ромашко – одному из авторов франкфуртской фальшивки МАНИ.)

---

Думаете – что это значит: к о н к р е т н а я поэзия? Значит конкретно. По-честному. По-немецки. Я так понимаю.)



## АЖАР И СТНХН

Я очень признателен издателю серии "Руло Либр" поэту-переводчику Кристиану Музу и, конечно, замечательному художнику Кофоне за то, что они использовали текст моих стихов в книге: VERS (СТИХИ) Rouleau Libre. 92.

К сожалению, когда был в Париже, я ничего не знал о том, что такое готовится – и пропустил возможность познакомиться и сказать спасибо. Настоящее штучное французское изделие. По-моему, просто одна из самых красивых книжек, какие я вообще видел. Тираж – 29 экземпляров.

Почему для такого красивейшего уника выбраны именно стихи "Рост дальнейшего всемерного скорейшего развертывания мероприятий По скорейшему..." и т.д. – формула сугубо нашего советского бюрократизма с четырехкратным варьированием – все-таки мне не совсем понятно, хотя мотив некоторой красноты и конструктивный ход развертывания (точней, как раз неразвертываемости) в книге налицо. Книге-альбоме. Но красный цвет совсем другой, глубокий, редкостно угаданный в сочетании с серебряным. Разглядываю это замечательное изделие – вернее, произведение – и просто благодарен авторам и за то, что они сделали, и за то, что подарили мне экземпляр N 1, и конечно за то, что для такой по-настоящему красивой, невероятно красивой книжки каким-то чудом пригодились мои стихи, в 59 году спешно заклеенные в институтской стенгазете какой-то нашлапкой... И стихи-то как бы нарочито шершавые... Гляжу, и все-таки не могу не робеть несколько перед этой "моей книгой"

Книжка "АЖАР" Телфера Стокса ("Weproductions" Yagrow) в принципе такой же случай: мне просто здорово повезло, что художник, работающий в жанре к н и г и – книги, как вполне суверенного произведения этого именно художника – для своего очередного произведения почему-то выбрал именно мои стихи. В результате я теперь могу считаться автором четырех к н и г: сборника "СТИХИ ИЗ ЖУРНАЛА" сборника "СПРАВКА" "СТНХН" (так именно напечатано слово "стихи" на обложке парижского издания, что, на мой взгляд, только делает издание уникальней) и "АЖАРА" (невероятно, но сам автор, Стокс, уверяет, что так именно и читается это слово: как пишется. Как не английское. И редкое до того, что и в словарях нету. И означает будто полуотворенная дверь). Разница же в том, что книга Стокса – штучная работа как бы под видом обычной индустриальной. Тираж – очевидно, секрет фирмы "Weproductions" но все же такой, который позволил Телферу подарить мне несколько штук, а не единственную – за что ему, конечно, спасибо. Одно это позволяет мне подойти к этому АЖАРУ открыть АЖАР – дверь он или что – более запросто, что для книги, наверно все-таки не должно бы быть вредно...

Мне очень нравятся эти "мои" книги, как произведения искусства, арт-объекты, как иногда выражаются. Но я вижу, что и выражение это из по-

спешных, не усвоенных, и сами объекты все-таки не совсем из этого мира. Такого, где статус автора для немногих присваиваться мог принудительно, всерьез и надолго, на три-четыре десятилетия по указке начальника и может запросто, как выясняется, продлеваться еще как минимум годиков на десяток по желанию хоть того же начальника, его заместителей, прихлебателей, продолжателей, и вообще кого пошустрей.

Я говорю: чтобы быть мне для немногих – всю жизнь заботы были как раз не мои. Мои – в точности противоположные. И буквально понимать строчки:

"Эрика" берет четыре копии

Вот и всё – и этого достаточно с точки зрения этого мира, где я – все-таки наивность, если простительная, то только тем, кто не из этого мира...

Да, я знаю, что уже налажено отечественное производство подобного же товара и вроде бы отлажен и рынок – в силу традиционной специфики этого, нашего мира дико регулируемый рынок. Что, как и совершенно обезьяний, кураторский и галеристский маркетинг с ркетингом в изобразительном искусстве – спешное передразнивание минусов чужого уклада, создававшегося веками – по-моему только лишний раз говорит все о том же: количественно всегда безусловно подавлявшее в этом мире, искусственное искусство, блатное сознание деться никуда и не могло – просто оно спустило красное советское знамя. Да и то, гляди, подымет опять.

Я ничего не знаю о тайных орденах и вековых традициях Убежищ Истинного, Сокровенного Искусства Для Немногих – хоть несколько во всем таком и сомневаюсь. Но я ясно вижу, что искусство, которое нарочито, наспех, искусственно тужится быть искусством для немногих, рискует не только жалко выглядеть – рискует и реально попасть в жалкое положение: не дай Бог зависеть от немногих – "немногими" немногим трудней манипулировать, чем массами – если только не легче. Искусство, по-моему, не для масс и не для немногих, а для одного – тебя самого: тогда оно для всех, для кого можно.

Да "немногие" и сами бывают не дураки поманипулировать – и чем их меньше, тем это им проще. Проще сговориться. Когда же немногочисленность достигает единицы – пиши пропало. Это будет уже совсем, совсем не тот сам – самое не то. Сам, но не ты. Не автор.

Мне, я говорю, очень нравятся мои эти книжки, но не очень нравится определенное ощущение случая – в случае попал, как говаривали при князе Потемкине. В зависимости от расположения ко мне одного, другого знакомого, с которыми потом пришлось раззнакомиться; и как попал я не совсем понятно откуда, так и выпал. Туда же, видно. Непонятно куда.

Хотя с "АЖАРОМ" все не так просто. Там на титуле подзаголовок – (A History of Burnt Pans) – а это знающие английский люди уже переведут как рассказ о подгоревших пирогах или Историю Подгоревших Пирогов.

Что не может, очевидно, не соотноситься и с тем же "Ростом Дальнейшего Скорейшего Всемерного Развертывания Мероприятий" – "AJAR" кстати, 91 года, хотя делался и до Августа.

По крайней мере, я как автор, надеюсь, что Телфер Стокс под горелыми пирогами в виду имел все-таки скорей социалистическую систему, чем мои стихи. Сама книжка как бы не исключает оба предположения, кириллица с латиницей летят клочками по закоулочкам (и тоже со своими казусами: взамен Э тут З), автор скрипит зубами, как вдруг замечает, что из стихов – соответственно, и их переводов – художник выдрал и отобрал, однако, клочки, кусочки и корочки поаппетитней. Дверь приоткрыта, но гарью вроде не тянет. Примерно так же отобрал бы и автор. Но побольше. Как когда-то Оливер Твист.

Все-таки когда все уже не так единично и уникально, а народу побольше – людей, стихов, картинок и книжек – тогда может быть и отбор, выбор, и вообще тогда веселей. Публичней.

Хотя общий отбор переведенного на английский – из чего отбирал Стокс – и не его, и не мой, а Джеральда Янчека. А Джеральд, Джерри Янчек – из самых-самых больших на свете друзей моей поэзии. Живет он в Лексингтоне, Кентукки, и преподает в университете русскую литературу.

Говорит по-русски почти как мы, а читает лучше многих из нас. С пониманием. Может быть, еще и потому так, что он и сам – автор: пишет музыку – серьезную, но не скучную.

Летом 89 он делал доклад о моих стихах в Спасо-Хаузе, где демонстрировал меня как Дарвин обезьяну. Не меня т.е., а как читаю я мои стихи. Для чего подобрал стихов 25, и, сделав переводы и отпечатав на технике культурного атташата, предложил приглашенным – присутствовали же сотен до двух. Некоторых я знал: того же Кедрова или Урнова. Заходера или ученого Григорьева. Кто-то выступал, что-то говорил. Хорошее.

Так что я мог бы, собственно говоря, считать изданной и пятую книжку моих стихов – и даже переведенной. Правда, без названия. Других последствий для меня мероприятие не имело.

Но было очень приятно.

/Не так приятно было, когда в 92 в "Известиях" у Кедрова прорезалась вдруг и моя фамилия – вроде видите как: и эта поросль у подножия Жданова и Парщикова начинает дорастать до нашего внимания. С чего бы? И тут я догадался: как раз три года прошло, и Янчек присажает на стажировку/.

## ОБЯЗАННОСТЬ ЗНАТЬ

Здесь собраны материалы из напечатанных в N 5 НЛО ("Новое Литературное Обозрение") зимой 93-94 во внушительной (около 100 страниц) "Лианозовской" части номера. Отчасти зная Т.Г.Михайловскую, пригласившую их туда, еще по "Октябрю", я несколько сомневался в надежности предприятия (затянутого по инициативе Г.В.Зыковой), но предприятие, естественно, поддержал. Т.Г.Михайловская же на сей раз повела себя против ожиданий вполне последовательно и предсказуемо. Так что мне за подборку в НЛО, собственно говоря, ей надо бы выразить благодарность. Что я, собственно говоря, и делаю.

Хоть при этом не могу не выразить и сожаления с удивлением – чего же было не поместить письмо Виру, предложенное мной в журнал тогда же, в феврале 94?

Дело было существенное и горячее, даже горячее и вопиющее – если уж интересны "Литературному обозрению" живописные дела. Самое оно то. Так, вроде бы.

С другой стороны, понятно, что в редакции НЛО – не одна Михайловская. И фазы непредсказуемости могут чередоваться, накладываться. Переплетаться с фазами острой предсказуемости ввиду заинтересованности или простой общности интересов.

Так или иначе, а с журналом НЛО у нас, очевидно, разные оказались не только интересы – сами понятия об интересах.

Разные так разные.

И самое, пожалуй, существенное. Искусство системы, из которого мы выпутывались, которому не давались, вся идеология системы вдальбивали, вменяли тебе в обязанность принудительный героизм. Конечно, насквозь обманный, фальшивый. Вся страна обязана была лезть, что называется, в герои – обязана показывать вид, что лезет. И кто выступал с возражениями, попадал в положение не только реально трудное, но и морально сложное. Получалось: не желая лезть в герои, выступая, ты именно что в герои лезешь. А главное, принуждаешь к героизму других. Кто связан с тобой так или иначе. Во всяком случае – к риску. В какой-то степени. И действительно. лихие наскоки на советскую фальшь запросто оборачивались фальшью антисоветской, и той самой бесовщиной. Пока система была тотальной, свобода выбора – нулевой, из положения не было нормального выхода. Ни щелочки. Был выход только иррациональный, через жертвы и подвиги. Т.е. то же геройство. И привлекал он не многих, что, возможно, и к лучшему. В корне, решающим образом дело изменилось не когда все рухнуло – оно и сейчас сыплется, а держит – да опять, может, еще и слава Богу – а когда раскрылась первая щелка, появился зазор, люфт. В щелку пошел воздух и свет – и климат, и самочувствие стали в принципе иные. Зазор дал возможность движения. Свободы. Пусть и крошечной – главное, реальной. Хочешь двинься, хочешь нет.

Но решаешь сам. Свобода выбора на самом малом участке – уже свобода. Как живая клетка – уже организм. Новое качество. 60-е годы. И вот перво-клеткой этой самой свободы явилось именно Лианозово: частное помеще-ние с беспрецедентным для 58 года режимом общедоступной картинной гале-реи. Комнатка в бараке, открыто объявленная свободной для посещения. Хотите – посетите. Вот что важно. А еще важнее то, что еще лет за 5 при-нять такое приглашение было бы реальным риском. Само качество ситуа-ции было другим, и приезд сюда не имел бы того значения. Если бы даже не прикрыли такое безобразие, то приезжал бы не всякий, кто захочет, а только тот, кто отважится. Был бы подвиг, хоть не очень большой. Свободы выбора не было бы. Нынче – иначе, как говорил Маяковский. С 59-го по 65-й я, например, перевозил в Лианозово, думаю, далеко за сотню людей, да и в Долгопрудный не один десяток. И не помню сейчас, чтоб кто-то жа-ловался на "неприятности" за одно посещение или просмотр. Зрителей-посетителей приезжало, наконец, просто слишком много. Нет, бывали слу-чай, но все-таки особые. Так, Рита Петросян с Игорем Губерманом угодили в "Московский комсомолец", в фельетон Романа Карпеля "Жрецы помойки N 8" (61). Но Игорь и Рита все-таки были не просто частые зрители и чита-тели, и даже не просто близкие приятели лианозовцев, а, так сказать, актив. Общественность. Подавно особый разговор о таких людях, как Гинзбург или Амальрик – явно диссидентской закваски. (Тот и другой, кстати, были в короткой дружбе с Оскаром и Валей.) Со многими, кто тогда или позднее шли на посадку, у лианозовцев были самые лучшие отношения – с Галан-сковым, например, с Литвиновым. Но из самих лианозовцев никто так и не сел, хоть любой из них тогда дорого бы дал, чтоб знать это наверняка напе-ред... Они все-таки не были настоящими диссидентами (в те времена, впро-чем, не было еще и этого слова – но суть была), зато диссидентами были их стихи и картины. Выступать самим – этого не то что избегали – поэты, как и художники, – но и не особо стремились. Пусть выступит и скажет за себя тобой сделанное. (Только Сапгир, кажется, читал-таки "на Маяке" раз-другой (скорее всего, навеселе). Да и жил совсем рядом.) Зато и отказы-ваться не отказывались. От сделанного: стихов, картин. Написанного не скрывали и от авторства не отпирались. Нигде – насколько я знаю<sup>1</sup>. Жи-лось нервно, верно. Бывало и дергано, и потянуто, куда надо. Время от времени. Но раз сесть не сели, не будем говорить о реальном риске для авторов. Потенциальный был, конечно, но важно что – что и этот потенци-альный, предположительный риск автор четко и целиком брал на себя, чтобы практически полностью снять его со зрителя, т. е. чтоб обеспечить ему, зрителю, вот ту самую свободу выбора – впервые за 25–30 лет. По меньшей мере. Свободную возможность знакомиться с тем, что свободно делает автор. Повторяю – автор брал риск на себя в той мере, в какой толь-ко это – взять риск на себя – могло от него, автора, зависеть. Конкретно: от художника Оскара Рабина. И такой вот открытой, отчетливо осознанной и

серьезной упертости на этой точке свободы – и практической свободы – учились уже у него, хотя учиться стали сразу. И в этом смысле я, например, всего год спустя, пришел уже, можно считать, на готовое.

Словом, живая клетка такой нормальной свободы искусства, свободы на пару с ответственностью, зародилась скачком, сразу. И момент этот, на который я чуть-чуть опоздал, при желании можно датировать совершенно точно – стоит спросить Рабина, когда он отворил дверь барака первым незнакомым гостям. И понятно, почему такой скачок, обо что автор смог опереться так крепко. Просто самого его подпирало, на него напирало его искусство. Слишком уж оно было бесспорным фактом. Требовало заявить о себе. Рабин это Рабин. Узнать Рабина еще предстоит, а тогда, больше 30 лет назад, просто не знаю, с кем, с чем его можно было сопоставить – не только как явление живописи. Да при том голоде на новое, современное искусство. Вообще реальных фактов искусства там хватало. Приезжали не на демонстрацию протеста, а на демонстрацию картин. А дальше уже дело зрителя, как отнестись. В том и свобода. Хочешь – знай, смотри, не хочешь – как знаешь.

Так? Думаю, не совсем так. Совсем так может и было бы в нормальных условиях. Но ведь в том и дело, что такие условия были как раз только в рабинской конуре. Что такое свобода, как не те самые нормальные условия: хочешь – пожалуйста, нет – как хочешь... Но кругом-то все как раз наоборот. Мало ли что хочешь ты смотреть Рабина. А ты смотри члена МОСХа... Сажать за искусство – просто за искусство – действительно перестали. В столицах по крайней мере. Опять соберутся к 80-м. Дело Бродского будет исключением и даже не подтвердит – утвердит правило. Начальники убедятся – себе дороже. Тогда опять сажать надо всех... С не разрешенным, вне системы искусством система борется другим способом, но так же тотально: не допускает к зарплате, не допускает к публике.

Несуществование не разрешенного искусства обеспечивается намеренным, целенаправленным незнанием и организованным непризнанием. Вне системы не должно быть искусства. Не может быть свободы в системе. Ешь, что дают. Дядя знает, что тебе вкусно. Но если против репрессий уничтожением выступить мог только герой, то против репрессий незнанием при желании мог выступить любой не слишком ленивый. Выступить, не выступив, просто узнав, ознакомившись. Шевельнув, что называется, пальцем. Героем быть никто не обязан. А вот пальцем шевельнуть... Даже если шестикратно шевельнуть, набрать номер. Да даже и съездить на полвоскресенья за три станции от Савеловского. В крайнем случае. Нет: когда не знать велено, когда идет расправа именно системой организованного незнания – тогда возможность знать есть, очевидно, и обязанность знать. По крайней мере для того, кто занят искусством. Подавно, если занят профессионально... И уж подавней подавного, когда его профессия – именно знать. В конце концов, что и есть искусство по природе, как не максимально раз-

витая культура и практика именно наиболее свободного выбора возможностей? Не потому ли в искусстве испокон истории и отыгрывалась Россия за все свое недоступное, несвободное остальное... Так, нет, но свободы знать-не знать не получается. А получается свобода только узнавши. "А мы не знали" – отныне не разговор. С этой точки, с этой отметки. И лианозовская эта точка нормальной свободы, едва ставшей возможной, возможной еще только в искусстве и по отношению к нему, становится фокусом, центром множества пересечений. Тяготений и, наоборот, отталкиваний, когда ее всяко норовят объехать по кривой. Лабораторией свободы и школой. Ядром и точкой отсчета. От нее никуда не денешься. И невероятно развитая, самая солидная и мудреная на вид наука об искусстве и литературе, все-все об-емлющая, глядишь, обойдя это зернышко, об него и прокалывается. И оказывается пшиком, наукой как не знать. Как не знать прочней, научней, комфортабельней и респектабельней. Неимоверно раздувшимся пузырем из шкуры. Старой шкуры той же власти. Простым по происхождению органом все той же системы организованного незнания – и только. И граждане, проколовшись на этих испытаниях, доверие как граждане не очень внушают. И тот, кто не ел из того котла, тот не может козла отличить от осла" – так, кажется, писал Киплинг Из негодного читателя в России гражданин все-таки сомнительный. Кто сам, в охотку, ради свободы не пожелал и пальцем пошевелить – тот ведь точно предал свободу. Потому что не пожелал сам. Сфальшивил в лабораторных условиях – чего от него ждать под давлением обстоятельств. Голосит громко, свободно? Это разве его свобода? Это ему ее выдали сколько-то на пока что. Да чего стоит хоть комедия с авангардом, передовой неофициальной поэзией, изготовленной в лучших, официальных офисах системы. Журнале "Юность" и Литературном институте...

Допустим, Сатуновский, Холин против Лаврина и Парщикова что плотник супротив столяра. Допустим, таковы вкусы общественности. Допустим, что о вкусах не спорят. Но что Сатуновский, Холин начинали за 40, 30 (короче, тридцать) лет до Лаврина и Парщикова – это не вкусы, а факты. О них подавно не спорят. О них и не спорили. Зачем? О них помалкивали – тем же дружным хором, каким орут ором уже который год об "иронистах" и "метафористах". В комедии играли все. Ни одного не нашлось, кто спросил бы: удобно ли получается?..

И уже не из-под ждановской палки – имея в виду Андрея, а не Ивана Жданова. Сами так захотели. Значит: сами захотели взять палку. А не превращается ли наше искусство из участочка свободы внутри большой несвободы во что-то обратное: в очаг свободы предательства свободы внутри большой видимости свободности? Да просто в блатное дело.

А ведь похоже... И не потому ли еще превращается, что завалили ту точку? Только и надежд было, что на читателя, зрителя. То-то теперь от читателя, зрителя только избиратель и вырастает. А зрители, а читатели,

пожалуй, такого избирают, что святых вон выноси: из храма прямо в обком.

1990 г

1 Поэт Володя писал длинно, складно и проблемно – да и сейчас, кажется, пишет так же. Народничал, новомирствовал, занимался героизмом: мог, прочтя в компании чего-то, по своим понятиям, крамольного, потом сурово выпрашивать у двоих про третьего: кто, откуда, надежен ли? Состоял в ССП, котировался в кругах и втайне остро взрывал наши Органы, на героизм Володи реагировавшие слабо, к "Синтаксису" и Лианозово. Собравшись к одному тогдашнему мэтру, я спроста и скажи об этом Володе при знакомстве – в первой и единственной с ним беседе. Встреча с мэтром осталась тоже единственной: разговаривал мэтр гадостно до загадочности, а потом обмолвился знакомым: оказывается, Володя, спешно позвонив, сообщил ему, что я – стукач. По его володиному впечатлению. Лет через 5 смогисты, говорят, устраивали дежурства на метро "Дзержинская" переписывая замеченных на ней знакомых. Если и анекдот, то не в бровь, а в глаз. Но смогистам в 65-м было по 20 без чего-то, а Володе в 60-м – 30 с чем-то. И "Синтаксис" Володя называл "эти мальчишки"... С ихними там, мол, штучками... Так вот, в Лианозово бывало разное, но володь не водилось. Не было им там питания, климата. Ни тебе героизма, ни конспирации. Все попросту. (Не помню, кстати, и речей про народ, про сермяжную правду. Не звучало в бараке.) А комедия отнюдь не финита. Помните, после Августа АиФам вдруг доверили раскрыть архивы. Публикацию черных списков – кто стукал – прикрыли живо. Дольше пробавлялись белыми – наоборот, кто попадал в донесения. Подбросят фамилию, две-три. Вскользь, вкось, как бы невзначай. Поэт Еременко... Как будто мог кто-то из поэтов, кто хотя бы читал на публике, в эти донесения не попадать. Куняев разве что. И зачем уж такие игры-секреты: пожалуйста – та же операция метаметаморфоза – подмена какого не надо авангарда каким надо – прodelывалась на полный звук и всеми средствами – особенно массовой информации. Еременко и был из главных авангардистов, быстро, правда, потесненный коллегами; неудивительно – изо всей команды он самый интересный, если не единственный. Но хватало же при этом у Еременко соображения уже в 1987 году ругаться печатно словом "диссиденты" – сказала, видно, кедровская школа. (См. журнал "Юность". N 5. Статья "12 лет в литературе".) 12 лет ... Нет, не зря партия неустанно учила насчет всевластия буржуазной продажной прессы. Таки выучила: похоже, печать наша ускоренно готовится на буржуазную именно по этим конспектам и программам, так себя и понимая: единовластной созидательницей отныне и диссидентов, и фактов. В прошедшем, как и в настоящем.

1993 г.



## АРДЕРГРАУНД

Действительно, какой еще "Андерграунд" Откуда это? При чем тут английский – где у англосаксов могло быть такое? Еще скажите "Контркультура"... Марихуана... Мы всего-то пытались быть нормкультурой – когда положена была культура исключительно соц. Спец. И настоящее название "андерграунда" – "другого", альтернативного, параллельного и пр. и т.п. искусства очень простое (о чем я уже писал) – искусство без подлости. В отличие от искусства не без того-с. Поскольку искусство с позволения сказать всегда будет не без того-с, а мы и отличались тем, что 10, 20, 30, больше лет позволения не спрашивали и так и не испросили – как бы ни было это обидно теперь всему липучему и могучему Союзу Советских Приятелей. И искусство без подлости – никак не "другое" – нет, оно-то и есть настоящее, нормальное искусство.

Обыкновенное – как у людей. В принципе. Таково ясное правило. Другой разговор, что жить и 10, и 20, и 30 лет, делая искусство не за бесплатно даже, а за по шею – это могло, конечно, удаваться только в каких-то исключительных случаях. Таких оказывалось единицы. Ну, десятки. Тогда как искусство системы, искусство не без того-с – это десятки тыщ. Из них не могло не набираться сколько-то своих исключений, сколько-то изживавших подлость положения с позволения сказать своим искусством в рабочем порядке. Но исключения – это уже нюанс, тонкость.

А тут не до нюансов. Покуда в адрес искусства без подлости от лица искусства системы раздаться может такой вот не из тучи гром, а, скажем так, отрывка прошлого: "Тень, знай свое место" И на коммунистов не спишешь – уже осень 91 года.

Это сказанул, так сказанул. Как в лужу дунул. И весь их Союз, все 10 тыщ Советских приятелей, все тут, и с каждого назад в эту лужу стекает. Кап. Ляп. Громкий звук раздастся, толстый журнал издается, автор специфичного звука себя чувствует как ни в чем ни бывало. Мельтешит, не конфузится – ибо не находится исключений. Ни один из десяти тыщ, уже разбредшихся по десяти союзам, не хватился – из какой сказки тень. Сказки "Тень" или из сказки "Дракон" Украл победу над Драконом, влезли на его трон и ждут, что явившийся, как они думают, с того света Ланцелот сейчас послушается их и отойдет назад, в мир теней.

Дождитесь. Не печатали мол вас тридцать лет, и не будем. Очень уж вы плохи. Советский приятель из ЛГ так и вступает за своего советского приятеля – того, который блеснул цитаткой "Тень, знай..." – А в чем дело, собственно? Ну, не нравятся критику эти поэты. Не нравятся.

Может же быть. Мило так, простодушно. И 30 лет не нравятся, и 35 не нравятся и не нравятся – так вот чтоб и духу их...

И не вступит приятелям ни одному. 10 тыщ раз так и не стукнуло, что будь мы и совсем никуда, кто без подлости, будь вообще одни графья хвостовы, а они – кто не без того-с – сплошь пушкины, все равно первейшее ихнее дело было бы – сказать нам спасибо. Для приличия. За то, что сколь угодно плохо (допустим)<sup>1</sup> как умели, но упирались, держались мы эти десятки лет, и хоть формально (предположим) обозначали, символизировали саму возможность быть в этой стране искусству без позволения. Не из-под партконтроля. Помимо системы. Независимо от "оборонного" комплекса. Спасибо. очевидным образом необходимое для порядка. Для начала.

А там бы уж разобрались полегоньку, кто Пушкин, кто Некрасов. Зачем Чухонцев, почему Битов, что Евтушенко. Откуда Кедров и для чего Пригов. Случай элементарный, в сущности. "Место"... Место теста. Тест простой. Время – сколько – 7, 8 лет – было. Народу 10 тыщ минимум. И ни один из 10 тыщ теста не прошел, сказать спасибо не догадался. С чем позвольте Союз Советских Писателей и Печатателей и поздравить.

Теперь понятней, кто такие, где мы живем? А вы говорите, нюансы. И позвольте вам с нашего места – как с соленого теста. Прошу.

---

<sup>1</sup>Вообще же, если мы такие плохие  
а они такие хорошие,  
чего ж они тогда такие нахальные  
и такие блатные?

\* \* \*

мороз крепчал \*

как он  
это делал  
кто это видал  
это Рабин

и не один  
раз

\* крепчал  
а нос как  
предчувствовал

\* \* \*

денно это денно

но ночью

тут-то ладно

там-то зато

вон там вон там  
над горизонтом

горит

героически  
горит и горит

тыкается

пытается  
тыкаться

свет-то

это тот  
в этот  
вот

и вот в это вот  
и вмазано

Лианозово  
или не Лианозово  
но  
промоина

а там  
всё

уже возможно

промзона

но возможно  
там она  
и не пром

но зона

зона

зима

взаимно

мы  
за мир

## ПИСЬМО В "ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ"

13-15 марта 1991 г. в Литературном институте прошла конференция "Постмодернизм и Мы" в которой участвовали писатели и филологи. Среди откликов на нее своей резкостью выделялась статья В.Малухина "Пост без модернизма" (Известия. 1991. 8 мая): автор оценил конференцию как "марафон дурного вкуса, графоманских амбиций и эстетической безответственности" Далее последовали: ответ В.Кривулина "Наша литература не резиновая" ("НГ" 1991. 4 июня), статья В.Малухина "Донос в поэтике постмодернизма" (Союз. 991. N 26), направленная уже не только против участников конференции, но и против "НГ" статья зам. главного редактора "НГ" И.Захарова "Донос или самодискредитация" ("НГ" 1991. 11 июля); недопустимой грубостью тона всех участников этой полемики возмущался С.Чупринин (Знамя. 1991. N 10). "ЛО" считает возможным поместить еще одну реплику. (От редакции.)

Начну прямо с цитаты:

"...А когда слушаешь постмодернистов от старейшины цеха И.Холина... хочется на воздух и больше ничего"

Это В.Малухин. "Пост без модернизма" "Известия" N 109 за 1991 год.

На воздух хочется – а кто же мешает? На свежем воздухе да на свежую голову прийти в голову могут вполне здравые мысли. Хотя бы та, что И.Холин, покуда не прочел (если прочел – не знаю) эссе-репортаж В.Малухина, понятия наверняка не имел, что В.Малухин назначил его, И.Холина, старейшиной цеха постмодернистов. Сам назначил, сам и разоблачил. Подпустил, скажем так, воздуху. Ну, И.Холину не привыкать статью. И как только не разоблачали И.Холина. И как неореалиста разоблачали. И как барачного поэта. И как жреца помойки N 8. И как конкретиста. И очернителя. Абсурдиста. А как же. И концептуалиста, формалиста-авангардиста-модерниста безо всякого ПОСТ Модернизм просто, без ПОСТА, – это тогда было серьезно.

Ведь что писал И.Холин:

Гражданин Кома,  
вы дома?

Подсудимый Кома,  
это вам знакомо?

Заклоченный Кома,  
где ваша мама?

Покойник Кома,

вам телеграмма.

Или писал:

Дамба, клумба, облезлая липа.  
Дом барачного типа.  
Коридор 18 квартир.  
На стене лозунг:  
Миру – мир.  
Во дворе Иванов  
Морит клопов;  
Он – бухгалтер гознака.  
У Романовых пьянка.  
У Барановых драка.

Вот так и писал. В 60-е, еще в 50-е годы. Мало того, что писал, при случае еще и печатал. То сам, то там. Так что разоблачать было что. Было работы организациям, органам. В частности, органу советов депутатов газете "Известия" И она ведь, дай Бог память, еще в 1960 году своевременно разоблачила И.Холина и как бездельника, который карабкается на Парнас. Так назывался фельетон Иващенко. Не перестроечного, другого Иващенко. Фельетон был про самиздатский "Синтаксис" Гинзбурга, тот, в честь которого назван нынешний "Синтаксис" Сияевского. В первом выпуске был и И.Холин. А Гинзбург как раз сядил за все это в тюрьму. И был ли в фельетоне Иващенко образ свежего воздуха – сейчас не припомню, но если был – наверняка в том же смысле, что и в эссе Малухина. И И.Холина – Игоря Сергеевича Холина – да, вполне можно назвать и старейшиной. Старшим из до сих пор не изданных поэтов. Тех, которые стихами без разрешения среди других когда еще готовили-таки, как могли, свободу и В.Малухину. Среди других. Воздух – как выражается сам В.Малухин.

Ну а цех постмодернистов – это опять В.Малухин так выразился. Какой цех. Назвали просто конференцию "Проблемы постмодернизма" И назвали народу. И среди других – Холина – почитать свои стихи, раз нет и нет их в печати.

Приходит Холин, а тут Малухин. Неудачно вышло. Кстати, меня тоже позвали. И я среди других в меру сил старался прояснить проблемы этого постмодернизма. Зря старался, вижу. И хватит, пожалуй что, о Малухине. А как с газетой "Известия"? Как понять?

Я, например, если пока не старейшина, то подписчик старый. Но выписывать на 91 год газету 60-го года – это бы я подумал. Оплачивать орган Союза Советских Приятелей? Могучего Союза Советских Писателей и Советских Печатателей, всегда готового, кто только посмел быть писателем без их разрешения – того все тем же движением 30 лет, чего – уже больше, – выставлять и выставлять вон, в воздух. На мороз, и ничего больше.

ВСЕВОЛОД НЕКРАСОВ ИЮНЬ 91 Г

P.S. Вот это, как оно есть, положено было в ящик для писем в приемной "Известий" 14 июня 1991 года. Положено в запечатанном, заклеенном виде, с обратным адресом, телефоном – все как положено. Но ответа не вызвало. Так вроде бы не положено, и, выждав месяц, я принялся дозваниваться в отдел искусства и литературы "Известий". Не сразу, постепенно вышел я на женский голос, сказавший, что письмо такое есть, не пропало, но что с ним делать – этого пока не решили. Голос даже спросил моего совета на этот счет. Я растерялся и распрощался. Назвался же голос Любой. Люба – и все. И на этом диалог с "Известиями" закончился, и никаких известий из "Известий" больше мне не было по настоящее время – а сейчас у нас конец ноября того же,

1991 г

В НЕКРАСОВ

( НА ПЕЧАТАНО В " ЛИТЕРАТУРНОМ ОБЗРЕНИИ "

№ 3-4, 92 г )

## СТАТЬИ ИЗ СБОРНИКА "СПРАВКА"

Со "Справкой" вышло так. В 89 году поэт Алексей Сосна предложил мне издать книжку – на что, естественно, я с благодарностью согласился. Решено было сделать сборник стихов, изданных в "тамиздате", за границей – и потому, что к тому времени уже вполне отчетливо я почувствовал обыкновение обходить эти мои публикации – а у меня их набиралось не меньше, чем у других, – молчанием, и просто потому, что стихи в них, на мой взгляд, подобрались совсем не так плохо. Что неудивительно: любой составитель-публикатор старается отбирать стихи поудачней, и есть все резоны воспользоваться такими стараниями и снять автору таким образом с автора хоть часть авторской головной боли... Да и издателю проще.

А затем началась обычная рутина и неразбериха, осложняемая эксцентричным характером издателя: например, Сосна вдруг шикарным жестом платит компьютерщику-наборщику все деньги вперед – после чего, естественно, начинаются отказы и проволочки. В результате тот же Сосна несет лишние траты, из-за них все опять застревает и т.п.

Немало времени и нервов отнимала идиотская борьба с редактором – дамой, с задумчивой улыбкой беспрестанно норовившей чего-нибудь немножко из книжки выгадать или подсунуть по своему хотению – тихо и незаметно. Отнимаемое время между тем шло себе да шло, прибавляя да прибавляя материала: идея книжки с самого начала была "СПРАВКА в том, что я есть и о том, к а к и м и с п о с о б а м и меня нету" Время шло, не быть меня продолжало (так сказать нельзя – понимаю; знаете, но ведь и не быть мне было нельзя – а меня не было). Блатные способы, естественно, продолжали множиться, и без внимания их оставлять не хотелось. Хотелось их в книжку – иначе зачем она – а это тоже влекло некоторые затяжки и осложнения. Было письмо в "Комсомолец", добавилось в "Литературку", затем "Разговор с редактором" ("Октябрь").

А время опять шло, и лишила книжку половины, потом трех четвертей, а потом и девяти десятых смысла – во всяком случае, как СПРАВКИ – заявления и актуального свидетельства.

Весной 92 Сосна сообщил, что денег нет. Я предложил спонсора, несколько изменив условия. Прежний договор был – я в процесс не влезаю, мне дают часть тиража, я за все говорю спасибо. Теперь, если мне просить кого-то, я хочу читать как положено все верстки и гранки. Сосна дает согласие, и через месяц, когда я уже отправил письмо с просьбой, от договора фактически отказывается. Разговаривает, как начальник с просителем: "– К сожалению ничем не могу вам помочь..." – это на вопрос, так когда же я смогу посмотреть листы книжки.

Заставляет себя бесконечно разыскивать, упрашивать, и после третьего такого вот телефонного отказа я шлю спонсору письмо с извинениями и отменяю свои просьбы. 92-й – год поездок и разборок – серьезных, но устных разборок с компанией Гройса-Пригова кончается без книжки, в которой пропечатаны делишки теплой компании – хотя и только частью. И без серьезных последствий для компании – отчасти, думаю, и поэтому. Больше за этот рубеж меня не позовут, да я и сам еще подумал бы ехать. Где-то около нового 93 года



многострадальная "Справка" выходит. Забрав положенную мне часть тиража, обнаруживаю: 1. Дикие опечатки, в том числе в визуальных стихах (просьба – у кого есть эта "Справка" – поставьте, пожалуйста, точку в центре буквы "о" в слове "вот" где оно в центре рамки, и в правом нижнем углу пустой рамки. Автор же пустой, совсем без ничего рамки как визуального опуса – не я. Не я, а А. Сосна).

2. Обнаруживаю явно от руки замазанное в моей части тиража нелегкое имя Гуманитарного Фонда Имени Пушкина – от какого имени – не Пушкина имени, а фонда – я категорически отказался с самого начала, поставив Сосне условие: "Гумфонд" – тогда меня не надо. С "Гумфондом" дел иметь я не стану. И не придал значения, когда впридачу к редакторской улыбочке в каких-то листках промелькнуло и Имя – будто бы по ошибочке.

3. И, наконец, обнаруживаю простое отсутствие "Разговора с редактором" – при том, что с тихой дамой было ясно условлено, за счет чего именно в случае нехватки места надо поместить этот "Разговор" Но непременно обязательно да конечно. И условлено, дай Бог не ошибиться, еще в 91 году.

И когда я сказал уважаемому издателю, что по крайней мере в своей части тиража в каждую книжку по вкладу с парой страниц разговора этого я вложу – уважаемый издатель разорался до безобразия, пригрозив даже и судом. Я испугался не очень: у меня лежит экземпляр этого "Разговора с автором" с редакторской карандашной правкой тихо задумчивой дамы. И по моему видел я "Разговор" набранным на компьютере.

И кто тут врал кому: Сосна – мне, дама – и Сосне и мне, или одному мне они оба – действительно, суду только и разбираться. Жизнь сложна, но обманывать она не обязывает.

"Вы же знаете, что автор вы с п е ц и ф и ч е с к и й" – раздраженно толковывал мне Сосна, еще когда пытался удерживаться в рамках.

Да нет. Ничего такого за собой я не знаю – не знаю ни вообще, ни в данном случае. Считаю, автор я как раз и нормальный. Вот именно что н о р м а л ь н ы й автор в с п е ц и ф и ч е с к и х условиях – сугубо специфических, таких, которые обеспечивали н е с у щ е с т в о в а н и е нормальным авторам, нормальной литературе и искусству десятки лет. И за последний из них эти специфические условия как социалистическая собственность не так изменились, как просто были приватизированы. Как есть, в готовом виде.

И в комплекс этих закоренелых условий входят и навык врать, обычай надувать и распоряжаться. Закоренелых до того, что когда кто-то против надувательства возражает, такое поведение и кажется чем-то специфическим, ненормальным.

Сами же по себе литература и искусство при всех своих болячках и сложностях все-таки сроду не были блатным делом и надувательством и особенно ни к чему такому не располагали. Специфическое искусство как своя блатная лавочка не вышло, в общем, у большевиков – вряд ли выйдет и у кого угодно. Гройса-Пригова и рыгыгы. У кумовства и кураторства. И у Гуманитарного Фонда. Хоть Фонд и имени Пушкина.

Где в итоге книжка? Основная часть тиража? А я знаю? Может быть, знают в лавочке, где она была, говорят, в продаже<sup>1</sup> разик или два. В лавочке под названием "19-е октября".

"Опять об Пушкина"...

*Журнал "Театральная жизнь", № 3, 1987 г., с. 7. "Круглый стол ТЖ".*

*В.Семеновский: "...Михаил Айзенберг, один из тех, кто и не думал переступить пороги редакций. Один из тех, кого не учитывают в статьях о современной поэзии, всерьез принимая... обильно печатающихся рифмоплетов. Но из этого ведь не следует, что настоящих поэтов у нас нет. Есть Всеволод Некрасов, Дмитрий Пригов, Виктор Кривулин, Елена Шварц... И в театре непременно возникнут такие люди, если будет возможность открыто говорить, кто есть кто".*

*В.Бондаренко: "...Поколение, воспитанное потребительским промежуток, лишено сильных творческих идей... Не станут лидерами и те поэты, о которых говорит Семеновский. Они чересчур погружены в себя, в мир лично своей поэзии, в мир эксперимента и игры. Буду рад, если их*

---

<sup>1</sup>Насчет, кстати, наших лавочек и продаж. Пример. Сейчас вот, на момент написания, у меня есть сколько-то книжек и первых – "СТИХИ ИЗ ЖУРНАЛА" и вторых "СПРАВКА" Первых больше (в первой, кстати, больше и стихов). Меня это мало беспокоит – первая книжка на 9/10 так или иначе разошлась. Однако не очень часто, но случается, что ко мне обращаются – и даже на повышенных тонах, с раздражением как бы: "Скажите пожалуйста, где же можно приобрести вашу книжку?"

Что я могу сказать? – Н-нуу... Приходите, если хотите, я вам так дам... Не приходят почти никогда, и я их понимаю. И я бы вряд ли пришел. Приходят в лавочку – на то и лавочка. Только лавочка не в том смысле слова. А есть такие? Вопрос. Первая, задававшая тон и все обычаи – "Гилея" – последний раз спокойно держала-крутила с полгода-год мои деньги за проданных десятков или два книжек, что называется, не говоря худого слова. А худые слова хозяйка лавочки стала говорить, когда я позволил себе выразить некоторое удивление – слова худые и дырявые, потертые до основания: вас много, а мы одни.

Тем более. Тем более, казалось бы, кошмар, если так много нас, авторов, примутся трезвонить вам ежедневно, живо интересуясь на себя у вас спросом. А ваше дело, казалось бы, простое: продав партию книжек, известить автора не звонком так открыткой – понятно, за счет автора же. Нет. Нет, так нет.

Дело было года два-три назад, и на мою часть выручки ко времени разговора можно было купить два-три батона. Пожелав коммерсант-даме ни в коем случае этими батонами не подавиться, я повесил трубку. И в магазины-лавочки больше не обращаюсь. Магазин надумает обратиться ко мне – ради Бога. Только на приемлемых и не унижительных условиях.

На больном человеке, бывает, повсюду выскакивают прыщи. Когда повсюду как прыщи начинают опять выскакивать над тобой начальники – тоже вряд ли признак здоровья. Так или иначе, а нам, авторам, похоже, опять тут надо что-то придумывать.



*начнут печатать, даже создадут журнал "Эксперимент" максимум с тысячько подписчиков. Вот тогда-то они совсем потеряют то маленькое общественное значение, которое имеют ныне"*

*Журнал "Огонек" N 38, 1987. А.Минкин. "По направлению к Некрошюсу".*

*"Отсутствие поэтов – вот что бросается в глаза. Прошло два года с апреля 85 года, а мы не обрели Поэта. Тогда, после марта 53-го, дело шло куда быстрее. Вскоре – плеяда: Евтушенко, Вознесенский, Ахмадулина... Это был поэтический взрыв. Серьезная – подчеркиваю – серьезная поэзия собирала аудитории, на которые сегодня может рассчитывать только Пугачева или заезжая рок-группа. Шли на стихи. Лужники битком. Имена поэтов у всех на устах. Читали друг другу, учили наизусть. Стоп. Почему только поэзия? А музыка? А кино? Факты внезапно выстроились в систему. Музыка: Шнитке. Денисов. Губайдулина. Канчели. Кино: Тарковский. Климов. Герман. Театр: Эфрос. Ефремов. Всем им тогда было 20-30 лет. Прошло 30. Но чьи произведения лидируют? Их! Евтушенко радовался тогда: "Пришли иные времена, взошли иные имена" и в конце философствовал: "Придут иные времена, взойдут иные имена". К сожалению, пришли иные времена, взошли былые имена. Кто владеет умами, сердцами? Все те же... 1956 вознес идеалистов. 1986 обнажил циников. Из циников не выходят поэты -- разве что пародисты"*

*Литературная газета. N 48. 1987. Лев Аннинский. К спорам о том, в чем счастье /рецензия на публикации стихов Кушнера в "Новом мире", "Московских новостях" и "Огоньке"/.*

*"Сейчас время такое, что казалось бы должна поэзия "первой врываться в города на плечах неприятеля" Вспомним: именно поэзия была провозвестницей весны 1956 года, потом – весны 1962. Что это она теперь не поспевает ни за публицистикой, ни за кинематографом, ни за суровой прозой, наконец. Одни вроде бы еще у околицы, другие запоролись в словесных экспериментах. Третьи... Третьи хоть и пишут широкоохватные перестроечные полотна, да резонанс не тот..."*

*Журнал "Октябрь" N 4. 1988. Михаил Эпштейн. "Концепты... Метаболы... О новых течениях в поэзии".*

*"И еще дальше в сторону концептуального предела – Всеволод Некрасов, пользующийся в основном материалом служебных и вводных слов, междометий и прочих абстрактнейших элементов языка. Кажется, что такие стихи, сплошь пестрящие "того", "это вот", "так ведь", "ну и" мог бы писать Акакий Акакиевич. Это словарь бедного человека, маленького человека наших дней, завязшего в бурчащей невразумительной словесной каше, состоящей из канцеляризмов или превращающей в канцеляризм"*

*даже такие слова, как "весна" или "синий" они повторяются в одном стихотворении по 10-20 раз, тоже превращаясь в абстрактный элемент речи, союз или частицу. Поэзия В. Некрасова – это поэзия служебных слов, произносимых с небрежностью ворчуна и настойчивостью заики. Угасающая, иссякающая, задремающая речь, в которой эстетически осваивается само качество монотонности, бедности, минимальности."*

### Эпиграф от автора

Какой кто поэт – вопрос всегда спорный, а вот факт: я чемпион. Тридцать один год в нетях – рекорд (–А Иисуса Христа печатали?!. Нет. Но Мандельштама печатали. А когда прекратили, он разве обратился к Христу?). Из живых и после Сталина дольше меня никого не придерживали, насколько я знаю. Такой спорт: старается не чемпион, а другие. Я одно старался: избежать титула. Но титул мой, и он обязывает. И позволяет. Искусство не святое дело, по-моему, а обыкновенное. Но и не подлое. Не услужает праведности, но вынуждает к честности – конечно, если к нему и подходить честно, не отвиливая хоть и в святость. Отучает, скажем, хватать не свой инструмент (проблемы, вполне неведомые, к примеру, Сергею Сергеевичу при всем праведничестве, проповедничестве – судя по авторским опытам и вкусам). Или учит отдавать должное. Отдавать лень, но и должное не зря так называли. Отдавать должное собственной удаче – уметь отбирать. Как Мандельштам, вопреки словам Пастернака. Должен отличать победу от непобеды ты сам, автор – иначе будешь член коллектива соавторов. Так приучаешься воздавать и чужой победе – не слушая байки о сплошной борьбе в искусстве. Нам хватало и борьбы с искусством. Опять же с нами. Эта-то школа и отучала знать лишь свою шкуру, хотя и своя шкура не лишняя. Учила: что такое авангард – знает противник. Кто его беспокоит, кому от него достается – тот и авангард. Толкала к пониманию, что авангардов может быть не один, тому вот самому плюрализму – постмодернизму. Который ведь никто не велел понимать как искусство непременно паскудства и тошнотворчества. Манерничания или приготы с кабаковиной, бесконечности наличных безразличностей. (Если постмодерн – это когда все равно все говно, то искусство – это когда все-таки не совсем так...) Можно и как искусство возможного множества различных возможностей – иногда у одного автора. Пример – поздний Мандельштам. Поближе сюда – Сатуновский, Олег Васильев. И не как отказ, разрыв, а как результат, вывод. И, наконец, конец сектантству в искусстве. Ну, хоть начало конца. Лет сто, как выродило искусство пару уродов: беспредел эмоций ("дионисийство", искусство как культ) и беспредел схем, искусство как доктринерство (второго, правда, еще вопрос, кто родил: искусство или же окружение: импрессионизм-то ведь начало не "кризиса" искусства (ничего

себе кризис!), но бума спекуляций (во всех смыслах) вокруг искусства и "кризиса"). С первым, в общем, управились. Было кому: Мандельштам. Да Маяковский. Да Хармс. И при всей извечности претензий и шаблонности поз наш рецидив века серебра бр. Фраже – еще и отръжка "застоя", мезопалео- и мета-застоя, тотальный курс на уровень 13 года. Рутинка как традиция. ходульность как высота, стихопатия как поэзия – тут еще спасибо науке. Вкусы у нес... "Назад к Орфею" вперед к К... К Кузнецову Юрию. А вы как думали. Любишь предаваться – будешь предавать.

Потом только не жалуйся. Так что было нам возни и с серебряным купоросом. Но вот второго приструнить, бодрого – уже была ни чья работа, как наша. Искусство без идеологества – оно и есть "трансавангард" "постмодерн" – если он не ест сплошной Витя Ерофеев (а нет – Витя уже не наша работа, это работа Союза Приятелей (-льниц), альманах Метрдотель; кошмарный Витя как выигрышный фон Высокой Поэзии. Выгодная альтернатива – абы не выглянули не такие выгодные). Так вот, второй-то и был наша Наука. Непосредственно.

И давайте без дураков. Активно существующий автор за 20-30 лет плотного незнания-непризнавания его соответствующей наукой науку делает полнейшим анекдотом. А авторов таких не один, не двое. Это сколько же надо было наврать в науке, сколько надо было наврать науки? "Задумайся над этим, читатель, и тебе станет не по себе"... Как и мне. Эта "наука" – это наука не знать. Просто не знать и дурак может. Нет, а кого не знать, как не знать да при этом еще что приговаривать – "наука" как инструмент организованного целенаправленного невежества. Наука прикарманивать чужое должно. Просто блатное дело.

Была наука при Тынянове, Эйхенбауме – когда умела идти об руку с практикой. А эта, бормоча про "эксперименты", лет 35 пыжилась в упор не видеть современность как мелочь, забирая все выше и выше. И ляпнулась. Проморгать весь сюжет с "концептуализмом" самый пик вековой драки! Как проморгали – проподмигивали друг дружке. Всей-то наукиной мудрости оказалось – рассчитывать тишком на худшее (не для себя). Как Боря Гройс – что не дойдет до неприятного разговора. Искони-де так: и обернутов "не знали" Потом "открыли" Вроде как н.з., консервы науке. Наука 60 – 80-х играла своих пап и мам, играла 30 – 40-е. Но тогда был не прикорм, а террор. Не тот риск, и тот не их: наш. И не тот спрос. Вот где подвели науку эпигонские склонности и повязанности. Мы ли не остерегали: рутинка не просто бя, фальшиво – значит опасно. Расцвет, разрешенный науке о неразрешенных литературе-искусстве и был капут, ловушка науке. Полакомилась,хватила власти над нашим братом, своим предметом "наука", закуражилась до безобразия, воплей про приоритет критики перед практикой (Аннинский и отличился, как же). Отравилась, испустила дух и сама не заметила. И продолжает раздуваться уже другим духом, посмертным. Дальше – Эпштейн.

## ПИСЬМО В РЕДАКЦИЮ ГАЗЕТЫ "МОСКОВСКИЙ КОМСОМОЛЕЦ"

Уважаемая редакция!

Позвольте объясниться насчет стремленья к читателю, а то в газете у вас про меня сказано так: "...Те, чья – нет – не политика – поэтика была совершенно чужда закосневшей, но работавшей почти без промаха системе отбора. Я имею в виду Г.Айги, Всеволода Некрасова и других поэтов-авангардистов, а также прозаиков, чья дорога к читателю и сегодня продолжает быть нелегкой, да они, к слову сказать, не очень к нему и стремятся" (Моск. комс. 19.X.89).

Нет, зачем же: Г.Айги и неназванные прозаики лучше скажут о себе сами, а насчет Всеволода Некрасова готов ручаться: как был он не прочь от читателя, так и остался. Да и не попадались мне тут за 30 с чем-то лет все-ррез пишущие и не стремящиеся к читателю. То случаи скорее заграничные: с Кафкой, Лампедузой. Не говоря о прочем, за публикацию ведь и деньги платят.

Речь, видно, вот о чем. За последние год-два мне действительно приходилось отказываться от кое-каких публикаций и выступлений – это когда меня пыталась так или иначе словить, купить, сыграть на этом самом стремлении к читателю вот та самая система. И если разбираться с этой системой без дураков, так не запутывать, не крепить клубок новыми повязанностями.

К примеру, если завтра "Московский комсомолец" (где, кстати, и фамилия моя всплыла впервые, не считая рецензии на детский сборник 76 года, в которой мне отказали в составлении этого сборника) вдруг пригласит меня в очередную подборку "Метаморфозы" или "Переперестройка авангарда" с предисловием Эпштейна, статьями Кедрова и Лаврина в составе: Кедров-Лаврин-Жданов-Парщиков-Арабов-Иргеньев-Искренко-Щербина с прибавкой Пригова – придется отказаться. Как отказался участвовать в совписовском сборнике "авангарда" без Сатуновского и Холина или в американской "Поэзии эпохи перестройки" все в том же составе. Не от небрежения читателем – наоборот, из уважения. Просто желания помочь читателю понять, наконец, как страна устроена, научиться не путать факт публикации и факт литературы и не допускать, чтоб до него, читателя, вопреки всем нашим стремлениям, всякая кому не лень власть кого-то допускала, кого-то нет – бесконечно и безнаказанно. Чуть "перестроившись" – и эти три года не хуже, чем те тридцать лет – почти так же успешно.

А то с поэзией как с кооперативами, как со всем остальным; вперед выдвигается связанный все с той же властью, системой – и прихватывает еще и новую. Или помешаем такому вот расширенному воспроизводству системы, или...

И почему же это "Нет, не политика..."? Нет, по мне политика бывает и поэтичной. И любой, заглянувший в мои тамиздатовские публикации 73-85 гг. или хоть в самиздатовский журнал "37", NN 16-17 (а только такими путями и мог я стремиться к читателю – как и другие вне системы), это мое мнение если не разделит, так хоть примет к сведению.

О К Т Я Б Р Ь 8 9 Г

\* \* \*

Письмо в "Московский комсомолец" 89 года "Московский комсомолец" даже напечатал.

Правда, в 92-м. "Московский комсомолец" тогда даже пригласил меня в "Московский комсомолец" – прямо внутрь, к себе в помещение. И стал снимать на карточку для большой подборки моих стихов – так тогда у них полагалось. Только, помню, они хотели меня снять без шапочки, а я хотел сняться в шапочке, и снять шапочку я не захотел. И наверно тут с ними мы друг друга не поняли, а я и не понял. Потому что вместо большой подборки напечатали они совсем маленькую, вместо фотографии в шапочке – какую-то и без шапочки, и без одного глаза, и без меня, а денег заплатили совсем чуть-чуть. Но все равно я всем остался доволен: стихи печатать я вообще не просил. Я просил напечатать письмо, письмо напечатали – что и было мне надо.

А вот про программу "Лианозово – Москва – далее – ", с которой, собственно, придя в некоторый комсомольский эптузиазм, и выгащил меня Александр Зеленин в ихнее комсомольское помещение, ни он и никто другой из обширного помещения так и не заикнулся. Как и никто из всех других.

Тут уже я не знаю, кто доволен. Но ведь кто-то доволен. Лианозово – Москва – далее – А далее – стоп.

Вы правда так думаете?

\* \* \*

## ПИСЬМО В РЕДАКЦИЮ "ЛИТЕРАТУРНОЙ ГАЗЕТЫ"

Дорогая редакция "Литературной газеты"!

Вопрос – можно? Что, известная "Школа для дураков" опубликованного в ЛГ наконец, Саши Соколова и школа концептуализма, основатель которой, по словам Евгения Попова, помещенным на той же полосе, там же опубликованный Пригов – так вот две эти школы, это одно заведение, или два?

Если одно – вопросов больше нет. А если два разные, еще вопрос – уже риторический: с чего это Евгений Попов взялся раздавать в ЛГ майки лидеров авангарда и лавры создателей школ концептуализма? С каких пор и, главное, с какой стати?



Кто спорит: фигура Пригов не рядовая: спокойно принимать эдакие лавры – уже нужны качества. Назовем их хотя бы пригота и натиск. Но и автор Пригов бывает яркий, ничего не скажешь:

Скульптор лепит козла,  
А сам говорит друзьям:  
–Я вам покажу, блядям,  
Как надо лепить козла...

По-моему, хорошие стихи. Лучше тех, что в ЛГ Правдивые.

"Пригов делал дело в то время, когда некоторые отдельно взятые его сверстники, угревшись на груди Союза писателей, скорбно вздыхая, репетировали те смелые прогрессивные речи, которыми они с разрешения начальства, радуют ныне читающую и слышащую публику" (Евг. Попов, ЛГ).

Что ж: смело, прогрессивно. И самокритично со стороны члена союза писателей, но для писателя – туманно, туманно. В какое "то" время делал? Что за дело делал Пригов? А дело-то ясное: Пригов лепил козла. Правда, лепил. Как полноправный молодой член хотя и не союза советских писателей, так союза советских художников. В то время как в "то" время – вот то вот – тогда Пригов еще и козла не лепил. Как, впрочем, и Попов. Хотя бы по молодости. Дело-то еще и в том, что подобрать создателя явлению, которое называют концептуализмом – это не так просто. Или, если угодно, основатель концептуализма – Женя. Но не Попов, а Евтушенко. Как и Андрюша. И Вася. И Белла. И Роберт – ну, Роберт тем более. Они-то и основали, сформировали, выявили у нас этот самый концептуализм еще тогда вот – на исходе 50-х. Только основали они его о т п р о т и в н о г о.

Говоря грубо, концептуализм и было такое, что было не Белла и не Роберт. Не Женя. Да и не Андрюша, не Вася 60-го года – беря общо.

Скажу хоть про себя: никогда не считал, что члены КПСС сплошь не люди или члены СП обязательно неписи. Бывают исключения (в обоих смыслах). Окуджава член СП. Да хоть Кушнер. Но вот комсомольским огоньком отродясь не горелось, а после 53 года тем менее

Обидно было за Васину маму и неудобно как-то за Васю и за Васины пафосы со всеми его звездными коллегами. От коллег старались – подальше. И в художественном отношении. Стремление было обоюдное, а разница простая: для них подальше от нас – значило на страницы печати; для нас подальше от них – подальше и от страниц.

Попов в ЛГ пишет: "Говорят, что Пригов – лидер авангарда..." Сам не слыхал, врать не стану. А так чего не скажут, бывает, например, будто серьезный выход сразу шестерых таких из нашего брата наконец на страницы – аж в Цюрихе, уже в 75 году в сборнике "Свобода есть свобода", но с текстом по-русски, переводом и надписью по-немецки: "русская неофициальная лирика" – будто он-то коллег и обеспокоил, он будто и породил "Метрополь" как первый наш ответ (потом будут и другие). Наш ответ вот этому самому. Ну, который еще и не называли тогда концептуализмом. А

называли по-другому. По-разному... В "Метрополь" даже взяли одного "неофициального лирика" – Сапгира, как художественно более близкого: Сапгир с союзом писателей еще водился.

"Метрополь" же среди других породил и Евгения Попова (но не наоборот, нет: дитя старше родителей – это все-таки несерьезно). Попов же здесь, сейчас, на наших глазах силится родить Пригова как лидера. Пригова – создателя школы... Это уже клубок, жуть какая-то, ибо момент, когда Пригов бросил лепить козла и бросился лепить другое, обстоятельства действительного рождения Пригова-стихослагателя у слишком многих на памяти: творить свои стихи Пригов откровенно принялся под свежим впечатлением от того самого сборника "Свобода есть свобода"

И что будто превзошел Пригов всех в этой школе – так, может, и говорят друзья. Но вот что не Пригов школу создал – тут и говорить нечего. Не Пригов ни при каких обстоятельствах. Холинский повтор, параллельные строки Бахчаняна, лимоновская повторительная рифмовка, вообще характерный жест отказа от традиционно понимаемой художественной техники, когда читателя как бы втягивают в проблемы и в сам процесс, ситуацию стихописания, занимаясь уже, по сути, больше с читателем, чем со стихом – тот, короче, концептуализм, который Пригов демонстрирует в ЛГ 90, все это явилось на страницах сборника "неофициальной лирики" 75, и озаглавленного, кстати, именно по такому стихотворению – повтору:

Свобода есть  
Свобода есть  
Свобода есть  
Свобода есть  
Свобода есть  
Свобода есть  
Свобода есть свобода

А было, выявилось и существовало себе вне всяких печатных страниц и еще лет за 15 до того. Стихосложение вроде выхода коверного, который и уметь умеет как акробат, и умеет не уметь – как зритель.

Кстати, и об этом написано и даже (дивный случай!) напечатано за-долго: журнал "Клуб" год 76, N 22. Вс. Некрасов. "Что это было" Статья о Хармсе. Я же говорил, как непросто дело с создателями школы концептуализма. Скорее Хармс создатель, чем Пригов. Если только не Пушкин.

Так что клич "Смотрите, кто пришел" в нашем случае вроде не очень кстати. Смотря, правда, в каком смысле "смотрите" А так пришел все тот же. Пришел, кто и не уходил: Союз Советских Приятелей. В данном случае в обновленном составе писателя Попова и создателя козла Пригова.

ВСЕВОЛОД НЕКРАСОВ  
МАЙ 90 Г

### Комментарий к письму:

Сейчас красное понятно что и не носят. Но кривое выправить не так просто. Легче перевернуть кривость на кривость: к примеру, социалистическую революционность на сексуалистическую. Обскакивать же нашего брата коллегам приходилось именно так – по кривой по красноватой дорожке.

Их вырастили все едино в системе и под флагом величайшего в истории Блата. Ну, флаг спускается. Допустим, меняется. Цвет меняется. Но блат остается.

Куда он денется? С ним теперь жить, и так и так его изживать. Если жить.

А мы, добровольцы-некомсомольцы, просто занялись таким изживанием еще тогда, насколько могли, и хоть в одной этой точке: между карандашом и бумагой.

### И стихотворный комментарий:

увы  
или не увы  
а мы  
были

это раз  
и два  
это что мы  
были правы

(Попов же  
Женя Попов  
это уже попозже  
попозже

а там уже и Пригов

забыл Пригов  
Пригов был занят  
Пригов  
лепил козла)

\* \* \*

Филиппу Феликсу Ингольду

Hei

ein zwei drei  
vier fünf sechs

Phili	pp*
Feli	x

AKZENTE

Ingold  
Etkind etc и т.д.  
т.е.. блатная тому подобная музыка  
знакомые незнакомые лица  
организации и

**ХУΣ** с ними

---

\*ppx — эффект,  
который случается,  
если АКЦЕНТ  
(по-русски ударение усилие)  
выполняют слишком усердно.

В 1979 и ленинградском самиздатском журнале «37», N17, были напечатаны большие подборки стихов — моя и Пригова (в моей, считая с предыдущим N 16, больше четырех тысяч строк), плюс статья Б.Гройса о нашей поэзии «Поэзия, культура и смерть в городе Москве» со множеством цитат из стихов.

Годом-двумя позже статья была опубликована в русском эмигрантском журнале «Ковчег» (N 5), а в 1982 году — в журнале «Акзенте» N 8, в переводе.

Однако при этом из статьи исчезли не только все стихотворные цитаты, но и все упоминания авторов стихов Пригова и Некрасова, за единственным исключением: фамилия Пригов разок оставлена. Моей же фамилии — Некрасов — как не бывало. Под статьей означено, что переводы и сокращения выполнены Филиппом Феликсом Ингольдом и приведенные выше немецко-русские стихи (отосланные в свое время Ингольду) — мой тогдашний сильный отклик именно на этот инцидент с «Акцентом».

Упомянутый в стихах Е.Г.Эткинд перед тем попытался проделать нечто похожее с моими стихами об убитом Константине Богатыреве, выбросив их в Париже из готовившегося сборника памяти Богатыреву, хоть и unsuccessfully: Г.Айги в Москве их восстановил.

Этот текст в переводе на немецкий опубликован устно: зачитан вслух (и показан аудитории) в декабре 89 в Эссене на фестивале немецких и русских поэтов-авангардистов "Hier und Dort"

(К слову: X, Y, Z

Идет жизнь

и дает возможность

под некоторые выражения

уже подставить значения.

Кляйне пример –

но крайне характерный пример –

Франкфуртер Альгемайне

на Майне:

Айн цвай драй Гройс Цахес Пуфф

унд Блиц

Шпрингов

ZEITUNG =

не туда ZET

\* \* \*

## РАЗГОВОР РЕДАКТОРА С АВТОРОМ

Редактор: А хотите у нас напечататься?

Автор: Печататься пытаюсь с 58 года. Напечатали, считайте, в 89. С немалым скрипом в "Дружбе народов". Спасибо. Извините, но именно в журнале "Октябрь" возникнуть как ни в чем не бывало неудобно: бывало-таки. Именно в журнале "Октябрь" Неудобно ввиду Эпштейна-88. 4-й N, припоминаете? Нельзя так сделать: тут стихи, а тут цитата – Эпштейн об этих стихах? Вот бы в 88 так!..

Редактор: Обиды?.. Счеты?.. Разве не самое важное – стихи?

Автор: Работали вы в детской литературе? Мне доводилось. Милое слово "обида", детское. Не для нашего случая. Стихи – "важное", говорите? Тогда это вам обида, читателю, что у вас воруют их да воруют. А мне – мне это уже т е м а. 30 лет туда, 30 сюда..

"Счеты" дороже или публикация? Конечно "счеты" Стоящие стихи и без нас опубликуются. Была бы публика и остальное. Не стоящие? Туда им и дорога. Несведенные же счета и концы за столько лет – то, что видим. Эпштейна в "Октябре" Апреле. и во всех видах. Хоть Кедрова. Было искусство вне системы и было искусство системы. И не свое – которое вне – его система не пускала, сколько могла. Уже не может, а все еще не пускает. Меня – так 31 год. Рекорд, насколько я знаю. Но вот сдвинулось. Что делает система? Хитрит. Выпускает и Эпштейна с его, простите, наукой. Вы же понимаете, что такое изгаляться на страницах печати над стихами, которым на эти страницы 30 лет нет ходу. За спиной стихов. Без их присутствия даже для формы, приличия – такого срама не было с РАППа. При нас к

проработке уже полагалось прилагать хоть цитатку. Для порядку, видимости хоть доказательности. Ну, одичала же "наука" совсем, и со всей их терминологией... Греческой, жреческой. Бросили и стесняться.

Понимаете, глупость может быть личное качество, интимное даже. Невежество (в антураже, понятно, самой развесистой научности), типовая претенциозность при убожестве вкуса – профессиональные. Наглость – общественное. "Счеты"... И что за счета, не в Эпштейне же дело. Эпштейн всегда найдется. А редакция, извините, на что? Дал маху редактор. Но кругом же люди. Казалось бы. И вот посреди всей передовой общественности, перестроечной громкогласности – ни звука. Никто не ткнул носом, не назвал скандал скандалом. За три года. "Обида"... Обида что – уже и не во мне дело: да при таких правах и обычаях ничего же не стоит продержаться в нетях не то что Всеволода – и Николая Некрасова. Хоть кого. И 30 лет, и сколько будет желание. Когда, где так было? Нет, если брать мои стихи журналу, так с этой точки: мол, а вот и они – те стихи, на которые у нас три года как напечатан вот этот отзыв... Стихи же не прятались. Даже, видите, публиковались.

Пожалуйста: пример. Кстати, и не знать этой публикации Эпштейн не мог, муж науки. Во-первых, выхваляет в ближайших по ней соседях гражданскую храбрость. (Храбрость и Эпштейн – особая тема. С конца 70-х подвигаем он был Лазарем Лазаревым в горку полегоньку, по линии классики. Свобода вышла – и смело ринулся с высот на нашего брата, наводит тут порядки. Уехав же из страны, осмелел так, что пишет про "СОВЪ" ОРЕЛ.) Ну, а во-вторых, какой тогда науки он муж, если не знал, что все кругом тогда знали? Кругом затронутого предмета? Вопрос... Ответ: да все той же науки, нашей. Науки как не знать. Науки системы. Вон, и сейчас он котируется, фигурирует и функционирует. Кого придерживает Эпштейн, кого продвигает. Выпускает книги статей. КНИГИ. Служит маяком. Продолжается и пригождается. Храмову вон пригодился, Чупринину. Кому там – Лакшину, Мальгину. Всей системе Государственной Безнаказанности Союза Советских Приятелей плюс Совместных уже теперь Предприятий способствует, перестраиваясь, воспроизводясь – разрастаться. И все теми же способами.

А мы с вами как – поможем системе?

.....

Написал я и ответ на вопрос, но ответа не угадал, ошибся.

А так все и было: в 91 "Октябрь" пригласил напечататься, я попросил эпиграф из октябрьского же Эпштейна. И вроде поладили, но в последний миг отложили: предложили написать что-нибудь пояснительное – а то ч и т а т е л ю н е п о н я т н о. Мне казалось, все как раз и понятно. Тем не менее я написал этот "Разговор с автором" И правда ведь, чем понятней, тем лучше. Тут все и застряло. Стало выясняться, и выяснилось: это не нравится Нине Константиновне.

Но я и не мечтал, чтоб это понравилось. Я хотел, чтоб было понятно, и по-моему, у меня вышло понятно. Потому-то и не вышло у нас ничего с журналом "Октябрь". Это тоже понятно. Хотя досадно. Речь шла о подборке "А - Я" с "Объяснительной запиской". Но что делать.

---

Это вот приложение исчезло из этой книжки полным сюрпризом. Раз так, делаю вкладыш - сказал я. Мне посулили суд. Ну-ну - только и могу я ответить.

Я писал уже: искусство без подлости смогло здесь высвободиться из искусства не без того-с. Оставим пока концепции, термины. Автор к своему слову сумел подойти так, иначе, но без этого. По-честному, без вранья - может что-нибудь написаться. К написанному подойти по-честному, а не по-блатному и без капризов - глядишь, выйдет литература. Какая-никакая. А нет - опять то же и уже хуже брежнего: сами делали.

И чтоб только б е з э т о г о - в нашем деле не качество, не условие, а просто первопричина. Иначе - лучше и не надо. А кто без этого уже не может никак, по натуре - просьба не беспокоиться. Весьма сожалею. С легкой бы душой плюнул я и на 5000 тиража этой книжки так же, как на все 150000 "Октября" чем играть еще и тут в те же игры. См. об этом выше. Но меня элементарно надували, больше года пряча набор. И надули. (По-честному же здесь, в конце, еще должно было между прочим стоять:

СПРАВКА:  
В ТОМ, ЧТО Я ЕСТЬ И ОТОМ,  
КАКИМИ СПОСОБАМИ МЕНЯ НЕ ТУ.)

А П Р Е Л Ь   1 9 8 8   Г

## “СОБЕСЕДНИКИ”

Вам в глаза бросились фотографии и вы уже читаете текст, только имейте в виду: по-настоящему работы этого художника – Франциско Инфантэ – существуют на слайдах, и фото дает, может быть, десятую часть впечатления, какое дает показ слайдов.

Таких показов сам стараюсь не пропускать больше десяти лет, и слабого впечатления не помню – говорю о впечатлении зала. Но в зале – люди. И доверяют впечатлению и проверяют его люди по-разному, кто как приучен. И совсем гладкого разговора после показа, пожалуй, тоже не припомню. Возражения скрытые или явные, можно бы обобщить примерно так: а с какой стати, почему он художник? И у меня был фотоаппарат, и он есть у моего знакомого, и я мог бы сделать ленту слайдов. Хоть сто – и показывать. Знакомый и сделал, и показывает. Знакомый же не выступает. Я не выступаю...

Действительно, что делает Инфантэ? Снимает в выбранном природном окружении искусственный объект – предмет, почти всегда своими руками сделанный, трудоемкий иногда до невероятия. Постановка, съемка бывает и того головоломнее. Здесь помогает жена и соавтор Нонна Горюнова. Но показывает он фото, слайд – значит, это искусство фотографии – а фотографию иной раз можно сделать и получше. Так скажет (или подумает) фотограф. Или же его искусство – сам предмет, конструкция, которую он сделал – тогда при чем тут слайд? Давайте сюда сам предмет, и мы оценим, как искусно он сделан – а так скажет (или подумает) скульптор, архитектор, дизайнер. Что ж, конструкции из сверкающей пленки, натянутой на фигурную раму, привлекают и сами по себе в зале, в комнате – тем, что они какие-то настоящие. Заинтриговывают функциональностью. Они всерьез, для чего-то, чувствуешь, они как-то работают. Так ребенок игрушечной вещи предпочтет настоящую: ей интересней играть, чем игрушкой. Вот в этом-то и искусство Инфантэ: не столько в самих зеркальных конструкциях, сколько в том, как работают они с пространством, светом, участком мира: с той частью ландшафта, которая в кадре.

Предмет становится артефактом – так называет сам художник то, что он делает. А иначе сказать, хоть строгий специалист, хоть любой зритель вглядывается и вглядывается в пейзаж, посреди которого сверкает такое изделие, хоть бы само изделие ему было уже прекрасно знакомо. И хотя бы специалист был уверен: сам этот пейзажный кадр он, специалист, сделал бы во всяком случае не хуже. И уже рассудив об этом, иной специалист начинает сердиться на себя – и на художника. А иной зритель? Иной зритель прочно приучен у нас требовать чего-то самого главного, и немедля. Валовые показатели зрительского или читательского интереса у нас все еще остаются диковинно высокими – а не стоит ли приглядеться и к качеству, природе этого нашего интереса? До чего любит наш зритель поиграть в начальство, убедительно показывает хотя бы телевизионный "музыкальный ринг". Хоть сам с собой, но поиграть. И зритель молодой, задорный. Года четыре назад материал об Инфантэ предлагали в "Московском комсомольце" Ответ был: нет. Нет и нет, потому что это авангардизм. Товарищи, что называется, знали слово. И кто скажет, сколько в наблюдаемом интересе к искусству и литературе быва-



ет от горячего желания вызнать слово? Самое громкое или самое страшное, но самое главное, чтоб уже все сразу и без возни. Встать на такую кочку, чтобы враз понять и распорядиться...

Можно признать, что Шилов бывает художником по-своему заметным. Трудно не признать, что, скажем, художник Ренуар по-своему бывает заметным не менее Шилова. И когда художник Александр Шилов в фильме своего имени втолковывает нам, что у импрессионистов духу того нет, и где им изобразить человека, человеческие глаза и следовательно душу, как умеет он, Шилов, – это смешно: стоит вспомнить хоть один портрет мадам Самари. Уж Ренуар-то за себя постоит. Повисит. Хотя... Но пока что Ренуар на своем месте. Свое и у Шилова. А вот таким, как Инфантэ, места вообще не находилось по два, по три десятка лет – и тут не до смеха. Чем сомнительней становилась жизнь, чем вязче, липче повязанными ощущали себя – хоть по секрету от себя – люди, тем громче слышалось давно знакомое: сделайте нам красиво. Нас – красивее, и как только можно. А как нельзя – это еще лучше... Искусство опять превращалось в барометр с одной стрелкой: той, которая крутится от руки. Опять пошли кукольно плакатные красы и прикрасы, и никогда, кажется, не было в таком употреблении слово "духовность" Смотреть опять учили не глазами, а ушами и языком, и училась публика, надо сказать, все охотней.

Здесь не изображен человек. Значит здесь и нет человека... Рассуждение на уровне фотографии – не художественной, а протокольной. Моне не изображает человеческие глаза (Шишкин или Левитан, кстати, тоже) – он делает другое: вся его картина глядит, светится человеческим взглядом, как то самое зеркало души. Не изображает – отнюдь не значит не выражает.

В работах Инфантэ человека – объекта почти не видно: намек, отражение, фигуры и тени. Но Инфантэ и выражает и на редкость прямо, прямодушно изображает, может быть, самое интересное человеку: свет. И не фотограф он уже потому, что фотография=светопись искусство писать светом. А тут свет в принципе в другом падеже – не творительном, а именительном. Свет и был, по сути, любимый герой Инфантэ, предмет изображения еще до артефактов: и в четкой графике "Реконструкции звездного неба" и в сложнейших "вертушках" где десятки лампочек крутились в нескольких направлениях сразу (а этому делу – "кинетизму" – он отдал лет десять, только изредка включая "вертушку" в оформление очередной экспозиции – чем и занимался профессионально). Инфантэ не фотограф – он не оперирует светом, никогда ничего не делает со слайдом. Это очень важно. Он снимает и показывает только как есть, было на самом деле, удалось сделать в натуре – хоть это и выглядит иной раз невероятным. Вся техника его фото – это фототехника. Инфантэ любит технику и не скрывает этого: совершенство техники для него нераздельно с совершенной, возможно более полной, острой передачей живого ощущения феномена артефакта – момента жизни света, от электрического до солнечного. Той, в сущности, вечной загадки, магии огня и движения, которая и выражала испокон веков, если на то пошло, как раз жизнь человеческого духа.

Но Инфантэ и не дизайнер – или, если хотите, дизайн, работа Инфантэ – это деревья, берег, снег, песок, трава и море, небо и земля, – все, что обобщено, собрано в завораживающий образ – который не получился бы таким в

отсутствии "артефакта" И мир Инфантэ при всей щедрости на редкость целостный, единый. "Блистающий мир" годилось бы название, но интонация Инфантэ ближе, наверное, Брэдбери, чем Грину.

Окружение (природа) – поэтично, но и привычно донельзя. Предмет несет заряд иной поэзии: конструктивно-технического совершенства – да еще с ореолом космической фантастики – но он непривычен и иноприроден окружению до крайности. И вот предмет и окружение такой полярной противоположностью и активизируют взаимно, "удивляют" друг друга – тоже до крайности. И весь ореол, потенциал "артефакта" высвобождается, все намеки работают в полную силу – конечно, это поэзия космоса и поэзия земли, поэзия технического совершенства и поэзия человека – которого, между прочим, первым делом предполагают в зрителе..

Поэзия, но не бредни, не утопия, не что угодно под космическим соусом. Тут все держит, дисциплинирует та самая техника – сразу в нескольких смыслах. Как ни притягивает слайд, ни сверкает "артефакт" – это как раз не тот случай: это не дешево – и тоже разу в нескольких смыслах. Кроме одного, правда: гонорара за все это автор, можно считать, не получает...

А что до сомнений, то привитая нам антипрофессиональная солидарность (явление, без которого навряд ли удалось так успешно организовать долголетнее несуществование в искусстве целого ряда авторов – среди них и Инфантэ – и в сравнительно спокойной, внешне благополучной обстановке) – свойство увертливое. Тут в ход идет и страшное слово, и громкое слово, а надо – и требования, звучащие вроде бы и сверхпрофессионально. Трудно найти лучше пример, чем с Окуджавой. Вот уж на кого в свое время хватало больших спецов и строгих профессионалов. Вы певец? Будьте любезны петь, как требуется. Кто? Поэт? Так предъявите текст на бумаге (в двух экземплярах). А, может, Вы композитор? Слушайте, не морочьте нам голову...

Это было на входе – проще говоря, это было подано в редакцию. А вот что было на выходе – из печати:

"В первом приближении именно так – сверкающий треугольник, круг, квадрат отлично смотрятся в выставочном зале. И все-таки заинтриговывают функциональностью. В этом-то и своеобразие искусства Инфанте: не столько в самих зеркальных конструкциях, сколько в том, как работают они с пространством, взаимодействуют с миром.

Предмет становится артефактом – так сам художник называет то, что он делает. Поясню. В перевод с латинского *artefactum* – искусственно сделанное, термин скорее научный, чем искусствоведческий. В данном же случае это означает то, что художник придает предметам не свойственные им при повседневном наблюдении качества. Но поставь их во взаимодействие с миром, с другими предметами, изучи их – они будут выглядеть совершенно по-иному.

Трудно воспринимать такое искусство. Быть может... А какое настоящее – легко? Мы все гордимся валом, цифрой спроса, интереса к искусству. Всегда ли задумываемся над качеством? А ведь иной молодой зритель готов поиграть в начальство, которому все ясно и понятно. Мы любим приклеи-

вать ярлыки. Обозначали "авангардизм" – и вроде как все понятно. Но ведь настоящий художник всегда шире тех рамок, в которые его пытаются втиснуть критики.

Если в произведении искусства не изображен человек, это еще не значит, что там нет человека. Разве не о человеке в конечном итоге писали, скажем, Шишкин или Левитан? Холст – "зеркало души" Важно не то, что изображено, а то, что выражено. Изображения человека у Инфанте, можно сказать, нет. Но всегда видишь изображение того, чем жив наш взгляд – изображение света. Художник света – наверное, и так можно сказать об Инфанте.

Знакомлюсь с его биографией: родился в 1943-м в Саратовской области. Отец, испанский республиканец, умер в 1944-м. Инфанте учился в МСХШ и Строгановском, член оформительской секции МОСХ.

Инфанте никогда ничего не делает со слайдом – он показывает все, как есть, было на самом деле, удалось создать. С помощью жены и соавтора Нонны Горюновой удается иной раз создать невероятное. На слайде может быть изображено все, кроме... невероятной трудоемкости. Инфанте хочет передать ту магию огня и движения, которая – если уж на то пошло – испокон веку и выражала жизнь человеческого духа. "Блестящий мир" – просилось бы на язык, но интонация Инфанте, пожалуй, построже, ближе Брэдбери, чем Грин (если искать литературные ассоциации). Инфанте любит технику, но не мощь ее, а – как он сам говорит – совершенство. Изделие его рук, оказавшись в естественной обстановке – на какой-нибудь полянке, скажем – взаимодействует с окружением, раскрывая привычное по-новому. Артефакт налицо.

Художник редкой искренности, Инфанте никогда не возьмется за то, что ему неинтересно. А насчет того, что это не всем нравится... Что ж, назовите мне такого художника, который нравился бы всем. Но когда думаешь об Инфанте, думаешь и о том, как порой бывают узки наши представления об искусстве, о новаторстве в искусстве.

Давайте будем терпимы к художественным открытиям других, тогда открытия эти и нам помогут, глядишь, и в нас что-то новое откроют.

Николай Всеволодов."

Кроме того сбоку над иллюстрацией жирным синим шрифтом: По настоящему работы Франциско Инфанте смотрятся в слайдах. Его искусство – конструкция, которую он сам и снимал. И над этим заголовок: МАГИЯ СВЕТА.

"Собеседник" No12(213), март, 1988, стр.16/последняя/ )

А дело было так: в феврале 88 Голованов из "Собеседника" предложил мне написать чего-нибудь к работам Инфанте. Я написал, он одобрил, и мы четко условились: в требуемый объем (помнится, 4 страницы) свой текст вгоняю я сам, и текста уже не трогают – либо за это и не берусь. Редактор выразил полное согласие, и я уселся за рукоделие – заменять все "здесь" на "тут" – за то что "тут" на две буквы короче – и т.п. Уложился не без труда. Приняли без звука. (Помещаю какую-то из еще недоутрясенных версий). А через пару недель обескураженный Голованов показал верстку – вот то самое, что здесь приводится. Я узнал фамилию вышестоящего редактора – Кавешников – позвонил и попросил снять мою подпись из-под не моего текста. Вы-

шестой Кавешников принялся орать что-то насчет амбиций. Я положил трубку и обратился письменно с той же просьбой, прибавив и насчет амбиций, и насчет Кавешникова.

Спустя срок, вышел "Собеседник" с приведенной выше прозой в виде текстовой к работам Инфанте, прилично, правда, срепродуцированным – одна радость... А еще через какое-то время мне домой позвонил веселый голос и сообщил, что хоть ему, такому веселому, официально и поручено как бы изъяснить вроде как сожаление от редакции, но вот тут, у них, – откуда голос звонит – полная таких, как он, комната, и все они как один в один голос говорят, что у меня – амбиции!. – Амбиции, амбиции!.. По мнению редакции. Фамилия веселого была Куприянов.

Не устраивала меня и подпись под текстом – намеренно полупрозрачный псевдоним. Не знаю, кто ее сочинял, но когда-то раз-другой я действительно подписывал что-то журнальное Н. Всеволодов. – А вы член Союза Журналистов? Нет! Ну!.. А псевдоним этот зарегистрированный? Нет! Чего ж вы пену гоните – вы поймите: ни-чего, ничего же вы не можете сделать... Дескать, и со всей вашей амбицией. И ничто так не веселило веселого собеседника, как это – что с ним вот ничего нельзя сделать. А делать все будет он. Собеседник, издательство Комсомольская Правда. Просто Комсомольская Правда. Московский Комсомолец и так далее. Московские новости. Будет, значит, делать все, что захочет... ("Ни-чего!.." и однако зачем-то веселый собеседник Куприянов настырно подсовывал мне фамилию сотрудника "Собеседника" который непосредственно переделывал текст – при чем тут? Ему сказали, дали; он, как умел, исковеркал, – но решал же не он). И что у них там за веселье, что за понятия... Амбиции и приоритеты... Ну, а что до моих амбиций, претензий и посягательств – признаюсь, есть. Есть такие, да и как им не быть. И состоят в том хотя бы, что уж раз не выдавал я написанного на расправу примерно так с 58 года, и – больше того – уж коль скоро обратился ко мне "Собеседник" как к близкому соседу Инфанте, по этому именно вопросу: а расскажите, как это вы у нас тут под боком, оказывается, 20-30 лет упирались? Нам это вдруг сделалось любопытно... – так неужели я 30 лет упирался только затем, чтоб этому же "собеседнику" теперь и дать мной управиться, как "Собеседнику" вздумается? Теперь-то, в 88-то? Да о чем тогда бы нам и беседовать с "Собеседником", чем тогда бы я бы мог быть и любопытен "Собеседнику" – как собеседник?.. Спрашивается?

В управу не сильно видно что грамотному помощнику начальника имя рек, веселому сотруднику "Собеседника" Куприянову, и самому вежливому начальнику Кавешникову... Вот зачем это мне – как они себе представляют?

Никак, видимо. Чего-то там еще себе представлять – да просто партия не тому их учила. По-моему в "Круге первом" у Солженицына четко сказано, кто такие журналисты – такое же начальство, и только. Этим были они 70 лет. И вдруг стали они что-то другое?. Как это? Просто это начальство выбиралось из-под подчинения вышестоящему, само же бережно сохраняло при этом соответствующие начальству замашки. И недисциплинированное начальство – вряд ли лучшая порода начальства. Наглядевшись всяких прожекторов перестройки – а этим тогда все жили, и хорошо делали – я крепко завелся. Вроде бы пустяк с "Собеседником" пустяком никак мне не казался.

Да и не оказался: первый контакт со свободной и модной прессой, можно считать, определил все последующие.

Было время как раз бешеного рвачества, наглости и работы локтями: пригота набирала обороты, набиралась гражданской отваги метаафера ("– Парщикова пишет стихи с СЕМЬДЕСЯТ ШЕСТОГО ГОДА!.."–помню, надсаживался Кедров ), фильм "Черный квадрат" уже спешил создаваться, ораве КЛАВЕ стукнуло годик, у Коротича в"Огоньке" прогремел, заблагоухал Минкин; в соседних органах на подходе были Эпштейн, Дашевский и вообще кругом сплошняком зашевелилось сразу много такого, что меня не то что касалось – какое там – уже впрямую отпихивало; и, конечно уж, не только меня.<sup>1</sup>

В общем, пока шум, пена (–Да что за Минкин? Что за Эпштейн? – наш брат только успевал рот разевать – кто и что это про нас пишет) под этим всем шаблонный шаблон: корытичи выпускают шпану – шпана напускает пену – корытичи все при том же корыте.

Вместе с тем все тянулась игра в открытия, игра в неожиданности, в введение. Никто не скажет, где же она кончалась – в том, собственно, игра и состояла. С Коротичем и Евтушенко, выстреливавшими, что ни неделя, автора за автором, художника за художником, Ценципера за Минкиным<sup>1</sup> в принципе, конечно, все было ясно – Коротич с Евтушенко как могли, делали то, что надо = то, что надо было Коротичу и Евтушенко. Старались во всяком случае делать то и делать тех. И уж ни в коем случае не тех не делать – это точно. Это уж кому и знать, как не нам. Кто же и не те, как не мы.

Действительно, и с кем, как не с нами борьбу вели и до Коротича, и при Коротиче, и Коротич? Что, не знал Коротич, кого там он клянет, пужает, кому грозит с трибуны писательского съезда? Ай, ай. Да где же были все их сети партийного просвещения...Ясно знал, кто враги-самиздатчики, тамиздатчики. Знать, кого за кем там стояло – в нехороших списках – и была специальность Коротича. До перестройки.

---

<sup>1</sup>Ей-Богу, я не следил пристальными взорами, не занимался специально обзорами "Огонька" и дел Коротича с Евтушенко. Время от времени они нас сами цепляли – от излишне бодрого самоощущения. Не Коротичу же самому в самом деле так вот от себя, от Коротича, которого знают все, как... как Коротича и знают, взять да и объявить в "Огоньке" в 87 году про нашего брата: а вот не печатали, и печатать не собираемся... За подобные анонсы перестройки, пожалуй, и Михал Сергеич Горбачев не похвалит. А московский же комсомолец Минкин – на что? Московский же комсомолец Минкин всегда тута. Что Акакий Акакиевич – старейший русский комсомолец – сказано назад семьдесят лет. Что Акакий Акакиевич питерский, Питерский, а не Московский Комсомолец – меняет что-нибудь? Как считаете? Ну, манеры, фразеологию – Эка штука. И пер-живи Акакий Акакиевич с автором те реформы, как пережил их Расплюев с Сухог о-Кобылиным, может, еще и впечатлил бы нас Акакий Акакиевич слогом типа "Фак ы внезапно выстроились в систему..."

(Почему же внезапно-то? Это Минкин зря. Хотя конечно. Не только же это. См. эциграфы к моей книжке СПРАВКА. См. Минкина в "Огоньке" 87 ). Взамен прежнего – помните? – "...Ножичка...Очнить перышко..." Запросто, поскольку и то и то – в у г о ж д е н и е.

Меня же, например, стояло там с 59 года – с "Синтаксиса", с Лианозово. Задно с теми же Холиным и Сапгиром. Вот сейчас издал я две книжки, два сборника стихов – в одном тамиздат, в другом самиздат, да еще и не весь: в первом четыре печатных листа стихов – всего из полутора десятков тамошних изданий, во втором – шесть, хоть и из одного здешнего.

Самодельного, но не сокровенного. Отнюдь. Думаю, при столь ясных обстоятельствах хороши мои стихи, плохи мои стихи для Коротича-Евтушенко, дурака валять не риходится.

И когда четыре года уже из номера в номер в таких вот заботах о своем еженедельном подпольном и параллельном искусстве перенапрягавшийся "Огонек" игранул, и открыл-таки, наконец, и Лианозово – втиснул там, поэтов, художников – в одну подборочку – четыре что ли страницы – от моего стихотворения они вообще оставили половину. Мало того – в это кислое дело, оказалось, влезли еще и какие-то полузнакомые полудоброжелатели, и, кажется, они от души удивились, когда я принялся названивать в редакцию и выяснять – кто же это такой молодец – напечатал сюрпризом для меня мои стихи в у к о р о т и ч е н н о м виде...

С корытичами все ясно-прозрачно, но не все же, в самом деле, корытичи. Есть, например, журналисты. То есть есть, видимо, журналисты и журналисты. И вот вторые-то журналисты – журналисты – прорабы перестройки и работы, хозяйским глазом прожектора только и рыщущие, где что плохо лежит, чтоб положить немножко получше – не могут же они не заинтересоваться такими повадками, такими явными неполадками в собственном прожекторном хозяйстве – не то какие же они будут прорабы и честняги, – так? Вроде так.

Так поможем прожектору фонариком: что там забарахлило у них внутри прожекторной установки – и я обратился в Журнал Журналистов. В сам "Журналист" с письмом. К арбитру по таким вот делам – фамилию сейчас не припомню. Как будто Деревницкий, но не поручусь. Не совсем сам обратился – по совету и с помощью знакомой, действительно журналиста из журналистов, целинницы и романтички со стажем. Смушала необходимость личной встречи с арбитром: что, а тексты, мой и кавешниковский – они разве не говорят за себя сами? Не говорят – тогда о чем говорить? А говорят – тогда зачем еще говорить лично? А главное, не говорит разве за себя сам случай, тип сюжета? Обо всем и сразу – не говорит? Не говоря об общей ситуации... А то взять бы, да и поместить тексты рядышком, как вот здесь – для примера. Для сравнения и для вразумления. Без особенно долгих разговоров.

Ну что ж – такие, значит там у них, журналистов, понятия. Приоритеты и обыкновения. Вроде бы не весьма деловые – но им там, надо думать, видней. И потащился я хвост-хвостом за геройской знакомой. Как проситель. И соответственно был принят и выпровожен. И поделом. И знал же я, что знакомую хлебом не корми – дай ей совершить подвиг. А мне-то на кой? Я себя давно знаю как не героя. Не героя, но и не Коротича же... Не героя, но и не Кавешникова, да и не Куприянова.

И прекрасно знаю, что любой в этой стране – не то что журналист, не то что Журналист из Журнала Журналистов – любой восьмиклассник в 88 году знал, где голова, где ноги и как система работает. Понятно, что не все любят искусство, не всем оно нужно. Не все в нем смыслят – в том числе не все жур-

налисты. Евтушенко, вон, специалист по поэзии – или по крайней мере выступал как такой специалист при Коротиче. Специалисте, будем говорить, более специфическом – Коротич сам если специалист, то скорей по поэзии, какой надо и какой не надо – и их взаимной динамике. Журналист не такой специалист – и слава Богу. Журналист вполне может не влезать в искусство, вполне может быть вне игры на самом деле – честно может и не знать наших дел взаправду, а не корчить такое незнание – в отличие от Коротича. Действительно, нас в школе не проходили. У журналиста же вполне могли быть и другие дела – свои, журналистские. Наверняка: ведь он кто – он журналист.

Но тем более, если он журналист, большой профессионал, специалист именно в своем деле, как же ему не видеть в упор. Ни разницы между как-никак осмысленным текстом и явно непрожеванной текстовкой с оборотами вроде "Обозначали авангардизм..." призывом быть терпимыми к художественным открытиям и торжественным финалом "Глядишь, и в нас что-то новое откроют" кое-как лепленной из этого же текста.

Ни выдающегося нахальства начальства, распорядившегося испортить, раскромсать текст в текстовку вообще без малейшего видимого резона, смысла для текста – явно именно что в угоду какой-то своей амбиции и вопреки твердой договоренности да плюс к тому еще и полным сюрпризом.

Ни, наконец, разницы между положением автора текста и автора проходной, вежливо выражаясь, текстовки по отношению к самому предмету текста – к художнику Инфантэ и его творчеству. Голованов – т.е. "Собеседник" – обратился ко мне ведь вовсе не как к подвернувшемуся текстовику-технику. Брался и я за подобную работу, но тут не тот случай. Я-то, собственно, и знать не знал Голованова и совсем не имел дел с "Собеседником" – даже читал его, признаюсь, крайне нерегулярно. А позвонили мне из "Собеседника" по рекомендации Инфантэ именно как его, Инфантэ, близкому соседу, коллеге по искусству с тем, чтоб об этом именно авторе неофициального искусства – художнике Инфантэ – написал бы в "Собеседнике" именно этот автор того же неофициального искусства – поэт и критик Некрасов. И именно то написал, что может написать именно он, Всеволод Некрасов. А не Н.Всеволодов. И никак не Кавешников, и никто из помощников Кавешникова... Такой вот случай.

И если такой случай чем-то показался неясен журналисту из "Журналиста" журналисту из журналистов и над журналистами, специалисту по журналистской этике – мастеру, так надо понимать, из мастеров, призванному приглядывать за обстановкой в цехе и чтоб то чего, что плохо лежит, да не положил бы еще неудачнее – в свой карман – то – милые мои. То ведь совсем плохо дело, вам не кажется? А я так теперь точно знаю.

Знаю с 91-92 года, с двух программ-выставок в Литмузее на Петровке "Лианозово – Москва" и "Лианозово – Москва – далее – " знаю как выявленный и проверенный факт – дело прост. из рук вон. А тогда, семь лет назад, еще был не скажу факт, но очень уже определенное впечатление: герои героями, честняги честнягами, работяги работягами, но погоду делают журнали. Как их определил позднее певец Градский. Делают уверенно, не стесняясь. Прожектор – их, и если врубить по глазам резко – вполне может выйти темное дело. И круглый, наглый молчок, только что откровенно устроенный Лианозовской программе в Литературном музее практически всей печатью –

это было кое-что. Горячий факт. Еще работала в музее автор программы Е.Н.Пенская, еще не сделали ей за это какую надо жизнь – еще сделают. Еще будут залезать в сумочку, изображая бдительность – отлично понимая, что делают: проводят испытание на выживание. А выжив – выжив вон не по чину умную подчиненную – еще и подержат, плюя на всякие законы, ее трудовую книжку и годик, и больше, того лучше понимая, что устраивают: ей перерыв в стаже а себе – удовольствие. Чтобы, когда до точки доведенная кандидат наук пошла по началству, начальство – мадам старый кадр, при всех властях на плаву – молвила ей: – ПОШЛА ВОН, Я ЕМ. Это все еще предстоит. Как известно, предстоит еще и не это. А тут уже все готово. Система уже перестроилась. Перестроилась система в систему. Не просто так шахальство – круговой инстинкт самосохранения системы и отторжения всего, что не ихнее. Не такое. Не шахальство. Не молчок. Не система. Только не надо. Не надо меня агитировать против Советской Власти за Свободную Прессу, Демократию и Правовое Государство. Не надо потому, что свои некоторые сомнения насчет этой власти и соображения относительно желательности демократии в доступной мне стихотворной форме я высказывал еще когда. Когда? Тогда же. Когда, к примеру, мэтр Мэлор Стуруа, ныне собкор "Известий" в Соединенных Штатах, тот же Коротич профессионально поднимали перья (журналистские перья) на отщепенцев антисоветчиков и те самые зловредные Штаты.

Высказывался тогда, высказывался еще раньше. Не один высказывался – хотя конечно, какое могло быть сравнение с кадровыми ресурсами советской прессы. Не первым высказывался. Ну. Но и не так чтобы совсем уж последним и как бы ни было, отказываться от высказываний не собираюсь. Ни от демократии отказываться, ни от свободной прессы. И как откажешься – а мы-то кто тогда были – не свободная пресса? Небольшой кусочек – литературная страничка, новости искусства. Да, но только не забудем – едва ли не с литературной-то странички эта свободная пресса тогда, когда свободной прессы не было – и начиналась.

Уж так тут вышло. Так что мне прошу не вешать лапшу. Не рассказывать про свободную прессу, про нее я вам и сам расскажу. Про ее заслуги и подвиги, да что все мы ей одной всем обязаны, прямо только ей одною и держимся. 1. Пожалуй что и так. 2. Да что ж тут хорошего? Заслуги всем видны – и мне тоже. А вот кое-что другое мне должно быть видней – как принимавшему непосредственное участие. Или так – как испытывавшему прямое воздействие. Или – имевшему непосредственные контакты. И достаточно долговременный опыт. Более чем достаточно. Понимаю, понимаю вас вы много можете сказать про свободную прессу. Я – тоже, но скажу только, что свободная пресса – не значит проבלатненная пресса. Свобода не значит свобода своего блата. Свобода не есть свобода воровства. Не должно значить. И давайте не валить дурака, мы, взрослые люди: это что же, само собой так вот вышло, плотный вот такой двухлетний молчок? Вот какой нам сделали на Петровке и "Московские Новости" и "Столица" и "Культура" и "Московский Комсомолец" и "Литературка" и "Аргументы и Факты" – да проще перечислить, кого там не было. Лично не присутствовали из "Известий" (сунется ко мне Кедров, как же...) и "Комсомолки" Остальные все были, весь цвет. Даже и "Огонек"...



Это что – два года по два месяца? Это как – четыре выставки? Это что – четыре сотни работ? Это как – четырнадцать авторских чтений? Это что – пятьдесят авторов? Тридцать лет подпольного искусства – это вам что? Это не МОСКОВСКИЕ НОВОСТИ? Для ваших таких же вот КОМСОМОЛЬЦЕВ? Это не в СТОЛИЦЕ происходило, от соименной редакции в паре сотен метров? Это вам что – не ФАКТ и не аргумент в пользу факта? В таком случае – а что вам – АРГУМЕНТ? Вопрос щекотливый. Для печати. В смысле именно что не для печати. Детский вопрос. Уж тут и ежику ясно. И ребенку.

И ребенку ежика. Тут, понимаете, какой вышел случай – наши гг. демократические журналисты явно несколько увлеклись. Увлеклись возможностями. Возможностями сделать кому хочешь что хочешь – какую хочешь жизнь. Или не жизнь. По ихнему уже усмотрению. Возможностями своей власти.

И вышло, я говорю, вроде того, что, скажем пришла компания, куда вход платный, но на честность: сам кидай в кассу. Посмотрела все, и ушла компания. Честная компания. А в кассе пусто. Как было, так и осталось. А касса под стеклом. И их всех знают. Ай-ай. Ай. Надо же. Ну как неудобно. Им? Нет, конечно. Им-то что – им ничего. Как обычно.

Опять-таки, не надо рассказывать, какие журналисты герои. Есть герои среди журналистов. Вряд ли могут быть герои все журналисты. А в нашем случае проявили себя именно что ВСЕ журналисты, ВСЯ ПРЕССА – а что – нет? – как одна большая, сплоченная, теплая команда. Ну как один. Не то что там среди журналистов блатные – а как один. Большой и блатной. Единственное же исключение не то что подтвердило правило – отчетливо его обрисовало. Исключение – заметка Юрия Непомнящих в "Курантах" 92 года. Но это еще надо знать, сколько было бесед с начальницей Непомнящих Натальей Петровной Золотовой устроительниц программ литмузея. Каких бесед – почти задушевных. Безусловно проникновенных. Проникала, вникала Наталья Петровна – ну – во все. Во все-все. Какие картины висят, какие поэты, писатели выступают и если певцы – то какие певцы поют. До тонкости. Даже забеспокоились – никак отдел культуры "Курантов" все бросив, всерьез взялся за Литературный музей – тот, что на Петровке. И что же теперь будет... Не может же того быть, чтоб Наталья Петровна, заведующая московской культурой, слегка соскучилась на своем телефоне... С одной стороны – вроде нет, не должно. Так и мне показалось, когда я навестил Наталью Петровну в ее кабинете позади Моссовета. Посмотреть спросить 1. Как же так 2. И нельзя ли, если так, что-нибудь. Что-нибудь бы поадекватнее.

А то что же это: точненькая заметка с тремя фамилиями трех художников с выставки – это после всех-то бесед, каждая из которых неизменно кончалась и начиналась напоминаниями – только вы пожалуйста не забудьте – у нас не выставка, а программа, четыре выставки, не три художника, а тридцать три и авторов всего – пятьдесят. С неизменными же в ответ заверениями – да-да, нет-нет, как же. Ну что в. г. Конечно. С одной стороны нет. А с другой – скучно. Ну так скучно беседовала Наталья Петровна Золотова, будто ей не материал предлагал, а просил выдать пособие из личных средств. Местов у нас нет, а вас таких много. Грешным делом, мне-то казалось что – что в этом случае нас действительно довольно много собралось и самых разных – что это-то как раз и резон. Вот именно чтобы и дать нам местов. Очко

плюс в нашу пользу. А нет. Важно что – что нас много, а они – одни, попрежнему. Хотя их на самом деле и больше. Много больше.

(Насчет местов – у них как раз прошел здоровый разворот про Войновича – разворот-поправка, поскольку предыдущий такой же недели за две до того Войновичу\*\* чем-то не показался. Их заметка про нас – меньше 1/10 разворота. Нас пятьдесят. Войнович один. Разворотов два. Сейчас: 10 на два = 20. 20 на 50 = 1000 Тысяча. Большой писатель Войнович. Что хорошо – что уже точно известно, какой большой: больше чем в тыщу раз больше. Кого? Любого. Каждого из лианозовских, из каких там. Живых, нет. Поэтов, художников.

И о тиражах заходил разговор с Натальей Петровной. И тут Наталья Петровна даже улыбнулась. Когда я спросил, а удобно ли, она считает, получится, если все-таки напечатать где-нибудь сюжет с Лианозовскими программами в Литмузее, при этом не забыв и "Куранты", и Наталью Петровну. Сильно, я бы сказал, улыбнулась Наталья Петровна, хоть по-прежнему скучно. Сильно скучно. – И где? Каким тиражом? Две тысячи? Пять? Десять?.. – Н-ну... Может быть. – Ха! (этого Наталья Петровна не сказала) А у нас тираж – триста тысяч экземпляров!

А вот это Наталья Петровна выговорила – своими ушами слышал. Произнесла с гордостью. Тут-то она и улыбнулась – Наталья Петровна – а газета "Куранты" улыбнулась до того, раньше

Да, еще ведь был смешной момент в разговоре – два момента. Разговор зашел о свеженькой тогда заметке вольным стилем, тоже не тесно написанной Александром Александровичем Ивановым по забугорным впечатлениям на правоохранительные темы. Опять же, кто же против Сан Саныча, когда тот пишет пародии. (Вы будете смеяться, но знаком я был и с Сан Санычем. Вот ей-богу-ну учились в одном вузе, но в разных зданиях, и пародии тогда я писал лучше. Потом все изменилось).

А Пиночет из Сан Саныча неудачный. И, по-моему, бывал такой временами еще когда из него он, из Сан Саныча Пиночет, вылезал и все водил вокруг да около смеха. Водил, водил и все одних заводил. Иногда уже как будто за нос водил. Публику. А в "Курантах" весной 92 вылез он из него уже пониже пояса:

"Попробовал бы кто-нибудь в карман сунуть руку здесь, в Соединенных Штатах Америки. Да он бы пальцем бы не успел шевельнуть, как растянулся бы рядом бы со своими мозгами, вышибленными из черепа кольцом..." и указан калибр. Знай наших. Крутой Сан Саныч знает, каким именно кольцом.

Поперек всякого смеха. О нелепости "предупредительного выстрела" в любых случаях писали и потолковей Сан Саныча. Пожалуй, да. Лучше президент из Войновича, чем из Сан Саныча Пиночет. И я кстати предложил реплику – не заинтересует ли:

С ПРИСКОРБИЕМ СООБЩАЕМ:  
САН САНЫЧ  
СУНУЛ РУКУ В КАРМАН.

Группа товарищей.

Группа граждан. Группа лиц.

Группы Альфа, Бета, Пси.

Иванов-другой, старшина милиции.

(говору "кстати", поскольку привел – в беседе о тесноте, месте и т.п. обоих этих больших людей, гигантов "Курантов" как пример вольготной жизни на газетном метраже. Нестеснительной.)

И каким же взглядом не поглядели на меня тут сотрудники отдела культуры. Это надо было видеть, хотя видеть это было нельзя: поглядели они чуть-чуть друг на дружку.

– Че-го захотел... – разнесся в наступившей тиши внутренний голос Натальи Петровны Золотовой, и скука достигла пика.

Все понятно. Конечно все здесь так скучно. Естественно, если здесь все так ясно. И давно? Боюсь, да. И давно.

Думаю, еще до начала.

И хватит. Надеюсь, я нахлебался, наглотался этого золота газетного на все оставшееся мне время.

Вот что рассказывает сама хозяйка, автор программ "Лианозово" в литературном музее в журнале "Новое Литературное Обозрение" No 5 И ее стоит послушать. Ей вообще не вредно поинтересоваться: перспективнейший клиент свободной (от блата) журналистики, если бы такая нашлась – и могла бы рассказать кое-что о том, чего, бывает, стоит такая свобода. Собственно, тут готовый репортаж из кухни, если не сказать – со сковородки. Совсем небольшой кухни, на которой готовилось однако то же блюдо, что и повсюду 91/92 – свобода – и как тут же обращалась у нас она в угольки \*\*\*

"...ПРОИГНОРИРОВАЛА? Разве? (Это в ответ на вопрос: как вышло, что пресса проигнорировала программу. Действительно, "проигнорировала" едва ли то слово В.Н.) А я помню, как проходили на наши вечера по корочкам "Пресса" люди из "Московских новостей" "ЛГ", "Книжного обозрения", "АиФ" "Коммерсанта" "Московского комсомольца", "Независимой" ТВ, "Столицы" "Культуры" "Курантов" "Декоративного искусства"

Не думаете же вы всерьез, что все эти рыцари пера как один так-таки и не усмотрели за оба года наших программ ничего примечательного для печати? Это при том, что брать под козырек именам Кропивницкого, Булатова, Немухина, того же Рабина уже тогда были приучены. У нас же они могли видеть по НЕСКОЛЬКУ ДЕСЯТКОВ работ каждого из этих художников – т.е. БОЛЬШЕ, ЧЕМ ГДЕ БЫ ТО НИ БЫЛО

"... Нет, все-таки: самые большие (т: тому времени и по количеству работ – во всяком случае) выставки Е.Н.Кропивницкого, Немухина, Булатова, Олега Васильева и первая персональная выставка Рабина. В Москве, в стране. Две недели десяток работ маслом и до сотни графики. В общем же вполне можно считать, что, весной 91 и 92 в Литературном Музее на Петровке по инициативе Е.Н.Пенской произошло самое представительное выступление

так называемого неофициального искусства. Да и остается таким и по сию пору. (Ну а было где еще его столько? Когда, где? Пока нет, вроде. Было массивное "ДРУГОЕ ИСКУССТВО" в ЦДХ – там и возможности ДРУГИЕ. Но там не было при живописи литературных программ, а само-то это искусство тем и отличалось, что в нем живопись и литература шли рука об руку). Если можно сделать нет – молчок полусотне неофициальных авторов сразу – с именами и стажем у многих лет по 30 и больше, сделать нет экспозиции в три сотни работ с лишним и двухгодичной программе – чего тогда нельзя? Все можно, все, как и раньше. Молчок и делали – кто? Кадры. Те же, кто и раньше. В отличие от тех, кому его делали. И в этом все дело. Не входил, не вписывался случай в систему, в свой расчет. И однако на фоне бума 91, шума 92 молчок, думаю, прозвучал-таки оглушительней, чем хотелось бы сплоченной команде – поскольку эти все до одного корифеи гласности, сколько было их на музейских вечерах (голов двадцать, не меньше), себя ведь выказали командой по-настоящему дружной – здесь вот, в этом месте, где мы есть – во всяком случае. Уже наглядно, неоспоримо проблатненной и открыто прикармливаемой гласности – когда хватательный инстинкт пересиливает всякий раз и всю риторику собственных писаний и просто осторожность. И ведь кто – вот эти вот головы, кто назавтра наверняка сбредутся в свои освобожденные органы опять наперерыв друг перед дружкой состязаться и заходиться в предсмотрительных ахах и опасениях – обоснованных – что говорить, опасениях насчет разгула воровства и коррупции – не сгубили бы они де демократию, да в неперемных как молитва заклятиях и а ч а т ь с с е б я И они же, значит, из раза в раз, забредая регулярно на СЕМЬ ВЕЧЕРОВ (название программ), не могли не видеть-не слышать более чем достаточно такого, чего не могли слышать-видеть до того сами, а главное, их читатели-зрители. И этого более чем было им еще недостаточно. А надо было им, значит, чего-то еще. ЧЕГО? Ну что мы, дети? Все на борьбу с воровством-коррупцией кроме только их собственной коррупции. У них это не воровство. Это не воровство, а знакомство. Как будто это вот блат у них не КОРРУПЦИЯ. КОРРУПЦИЯ ПО БАРТЕРУ: я тебе = ты мне. И это еще как минимум. Для начала и по самому-самому мягкому варианту. (Смешно вышло, когда трое из той же программы и сто с чем-то из нее же работ, съездив в Германию в 92, собрали до 20 отзывов в прессе ТАМ. А ТУТ – нет. Так что были это таки не московские новости. Были гамбургские. Берлинские, франкфуртские. Дрезденские, кельнские. Бременские и бохумские. Там был факт, а тут не факт, нет. И не аргумент в пользу факта – курантам этим но в основном коммерсантам.) Да уж, с этими рыцарями пера все ясно. И дамами. Да, это четвертая власть – или неважно, которая по нумерации – но власть, и вовсе не в переносном смысле слова. В наших условиях. И в особенности в нашем деле – в литературе-искусстве. И такая власть, которой все время приходится вести борьбу за власть, приходится свою власть доказывать. То есть власть, особенно склонная к властительности по своей природе. Другой вопрос, что и с ограниченными возможностями – сами по себе в тюрьму тебя не посадят, одной своей властью – только если посябят соседним.

## ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ МУЗЕЙ

Петровка, 28

### СЕМЬ ВЕЧЕРОВ ЛИАНОЗОВО-МОСКВА ХУДОЖНИКИ И ПОЭТЫ.

КЛАССИКА - АВАНГАРДУ. АВАНГАРД - КЛАССИКЕ.

Литературный музей начинает программу выставок и вечеров, современных художников и близких им поэтов 1960-1990-х гг.

29 марта- открытие первой персональной выставки Оскара РАБИНА

30 марта -

14 апреля- Лианозовцы: Кропивницкий старший, Кропивницкий младший, Кропивницкая, Потапова, Вечтомов, Мастеркова, Немухин, плюс Краснопевцев

15 - 30 апреля- "Чистые пруды" и многие другие: АКСИНИН, БАРБОТЧЕНКО, БАХЧАНЯН, БЕЛЕНКО, БОКОВ, БРУСИЛОВСКИЙ, БУЛАТОВ, ВАСИЛЬЕВ, В.и Р.ГЕРЛОВИНЫ, ГРОБМАН, ГУЩИН, ИВАНОВСКАЯ, ИНФАНТЭ, КАБАКОВ, КАНДАУРОВ, КАЛИНИН, КАСАТКИН, КУЛИК, МАСЛОВ, ПЕСКИШЕВ, ПИВОВАРОВ, ПОВЗNER, ПОМАНСКАЯ, РОГИНСКИЙ, СОКОВ, СТАЦЕВИЧ, ТРИПОЛЬСКИЙ, ХЕНСГЕН, ЧИЖОВА, ШАБЛАВИН, ГРУППА "МУХОМОРЫ" (С.ГУНДЛАХ), ГРУППА "КОЛЛЕКТИВНЫЕ ДЕЙСТВИЯ" (А.МОНАСТЫРСКИЙ).

### ВЕЧЕРА

15 марта - Лианозово: как это было. Принимают участие поэты Вс.Некрасов, Г.Сапгир, И.Холин и другие

22 марта - Л.Е.Кропивницкий. Поэт и художник. Е.Л.Кропивницкий. Художник и поэт

29 марта Вс.Некрасов

4 апреля - Г.Сапгир

7 апреля - И.Холин

15 апреля- Я.Сатуновский и М.Соковгин

22 апреля - Л.Рубинштейн

Как же можно так писать про журналистов – журналисты же наоборот, заступаются, не дают творить произвол, совершают подвиги и вон сколько жертв среди журналистов. Это все так.

А коммунисты что – уж совсем и не совершали подвигов? Еще как совершали – в борьбе за СВОЮ ВЛАСТЬ. И даже иногда заступались удачно за тех, за кого надо – хотя бы за расстрелянных 9 января. О жертвах и говорить нечего. Кого-кого, а жертв хватало и среди коммунистов.

Понятно, что коммунисты – партия, а журналисты – профессия. Коммунисты – заговорщики, там властительность программная, а тут стихийная, и все-таки достаточно противная и опасная, чтоб не молчать о ней по причине также и подвигов. Да и вообще коммунисты здесь только к примеру.

Понятно, что жертвы и подвиги журналистов – не за Общее и Великое Правое Дело Окончательного Торжества Мирового Журнализма, а просто за то или иное правое дело в каждом отдельном случае. Что и делает их в этих случаях подвигами за правое дело без каких бы ни было кавычек и других эксцессов орфографии. Но случаев-то, и очень уж разных очень уж много.

Устав СЖ – не устав ВКП(б). Уставом журналисты не связаны. Журналисты каждый сам по себе. Сами по себе могут быть подвиги, и сами по себе – журналисты. Это все так.

И все-таки: не связаны – так чем же они так оказались повязаны – и все как один? Какой твой подвиг – на фиг подвиг – минимума же не нашлось. Ни у одного. Необходимого минимума профессиональной честности. Необходимого и достаточного, чтоб испортить Общее Дело Общия Молчок. Молчок явный вокруг – не знаю как Правого, но уж никак не виноватого дела. Отчетливый Молчок. Круглый. Наглый. Блатной. По-ихнему "информационная блокада" или "информационный вакуум". Ну как же – они же могут ПОГРУЗИТЬ В ИНФОРМАЦИОННЫЙ ВАКУУМ. Могут пригрозить, могут погрузить. Осознанным движением. Скоординированным – сами же признают, раз грозятся. В смысле не тебе вакуум, а о тебе будет вакуум. Хоть ты что, кто. А они не захотят -все. Ты есть, и тебя нет.

Власть, которая уже и непрочь поиграться, потешиться своей властью, не скрывает уже своей властительности в полном упоении возможностями много-много-многоотиражности.

Ну, привет. Привет из информационного вакуума. Глубокого вакуума – такого вы и не нюхали. Со всеми вашими обалденными возможностями. Балдеете от них только вы, и прочно же уже забалдели, если сообразить не в состоянии: кому вакуум, а кому дом родной. Мы и выросли, все это наше искусство и выросло в таком вот вакууме, да что я говорю в "таком" – не в таком. Это же надо.

И надо вырасти с другой стороны вакуума – в безысходной советской блатной скуке, на совесть воспитать себя под начальством, чтоб так считать: триста минус несколько = совершенно подавляющее большинство тысяч тиража. И вопрос решен.

А не хотите и не триста тысяч, а сто миллионов? Или сколько там мог быть суммарный тираж советской прессы? И не пять там предположительных тысяч, и не одну, а просто пять – пять штук на машинке. Это еще у кого она есть.

## **ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ МУЗЕЙ**

Петровка, 28

**С Е М Ь В Е Ч Е Р О В**

**ЛИАНОЗОВО-МОСКВА**

**ДАЛЕЕ ---**

**ХУДОЖНИКИ И ПОЭТЫ.**

**КЛАССИКА - АВАНГАРДУ. АВАНГАРД - КЛАССИКЕ.**

Литературный музей продолжает программу выставок и вечеров, начатую в марте-апреле 1991г., и знакомит с новыми работами современных художников и творчеством близких им поэтов

21 февраля открывается выставка работ

Олег **ВАСИЛЬЕВ**, Юрий **ВАЩЕНКО**, Игорь **МАКАРЕВИЧ** -  
"Дом с мезониниом", "Вишневый сад", "Чайка"  
по мотивам произведений А.П.Чехова

### **ВЕЧЕРА**

21 февраля - Всеволод **НЕКРАСОВ**

1. Об этой выставке

2. И не только о ней

26 февраля - Александр **ВЕЛИЧАНСКИЙ**

Вечер памяти

28 февраля - Андрей **СЕРГЕЕВ**

6 марта - Михаил **АЙЗЕНБЕРГ** и Тимур **КИБИРОВ**

11 марта - Андрей **ДМИТРИЕВ**

Борис **КОЛЫМАГИН**

Михаил **ФАЙНЕРМАН**

13 марта - Михаил **НОВИКОВ** - Нина **САДУР**

25 марта - Всеволод **НЕКРАСОВ**

Начало вечера в 18.30

Телефон для справок: 923-73-43;921-73-95

Понимаю, что не хотите – для себя. Для нас хотите. Ну, смотрите. Только учтите. Учтите, что и не такие ХОТЕЛИ. И учтите, что вот так мы и жили. Двадцать лет, тридцать лет. Сейчас уже считать будем сорок, и если уже не съели нас сто миллионов, неужели нас съедят ваши триста тысяч? Или сколько там – но сильно поменьше... .

.. А неужели нас съели?

Вам и правда кажется, что нас нет? И будет или не будет – смотря как вам посмотреть? Что именно от вас начиная, Наталья Петровна, сколько вас, наталий петровен, ни есть, значит и пойдет такая вот жизнь, новая для нас – от вас в полной зависимости? Именно-с. Вот именно с вас. Или думаете, те миллионы не в счет потому что безличны? Безличный расчет. Другое дело вы – совсем другая эпоха. Личная инициатива. Личная заинтересованность. Частная собственность, и в том числе на литературу-искусство. Скука как азарт, борзость – сейчас, сейчас они нам устроят это самое искусство наконец полностью на свое усмотрение. Вкус. И если тот Бывший Большой Блатной сейчас окончательно никому уже не интересен с его вкусами, предпочтениями, неразрешениями и союзами советских приятелей, то этот-новенький, только сложившийся коллектив – конечно, авторитет. Большой блатной авторитет И как он скажет, так оно все и будет.

Окончательно. Скажет, что ты есть – так и быть. Пока живи, пользуйся. А не скажет – ты и не думай. Не быть тебе, пока жив. И приговор окончательный, потому именем перестройки, гласности, свободной печати, плюрализма, новой России, окончательной демократизации и приватизации правового государства. Так что нету тебя, все. И не дергайся. Никто уже на тебя и не глянет, не плюнет и не поинтересуется. Разберемся. Попробуем.

Начнем с того: с какой стати эти все друзья орудут именем-авторитетом и флагом демократии? Ну, Войнович был диссидент. А из каких таких диссидентов Наталья Петровна и же с Натальей Петровной? Да на эту плотную братию никакой Хроники текущих событий никакого солженицынского фонда бы не хватило – конечно в огромном большинстве дела делают все те же славные кадры. И кадры – люди. В принципе конечно. Да, но только когда они и ведут себя как люди, а не как кадры. Кадры одной банды – не той, так тогда этой.

А продолжим хоть тем, что демократия вообще не есть флаг, присяга и организация. А демократия – существо дела. Не ваше общее объединение, а твое собственное поведение. И если ты диссидентствовал, как выясняется, за диктатуру диссидентуры, за свою власть, свой блат, то кому кроме тебя нужно твое диссидентство. Тебя и очередной твоей команды.

А дальше не миновать и самого существа дела – постольку-поскольку и настолько, насколько таким существом и занято, как во все времена считалось, искусство. В частности и то самое искусство Лианозова и Чистых Прудов, которому так повезло в литературном музее на Петровке и так не повезло в печати. В особенности в демократической печати. Почему в особенности – потому что оно-то было искусство демократическое без дураков, у прежнего режима в опале и если уж демократическая печать нового режима в упор не желает его признавать-замечать – плохи, значит, дела этого искусства – его просто нету ни при каком режиме, нет – и все тут.

Да что-то больно уж быстро.



## "ГОВОРЯ КОНКРЕТНЕЕ..."

Немецкая и русская конкретная поэзия 1940-1990-х гг.

Кого называли конкретистами:

Швиттерса, Кропивницкого, Хауссмана, Сатуновского, Небеля, Холина, Гомрингера, Сапгира, Мона, Бахчаняна, Рюма, Лена, Яндля, Лимонова, Пригова, Гаппмайра, Монастырского, Рубинштейна, Некрасова и других авторов.

24 ноября - немцы

28 ноября - "Свобода есть свобода"

В "Аполлоне-77" Группы "Конкрет" не было

1 декабря - "Культурпаласт" значит Дворец культуры

"Хир унд дорт" значит Тут и там

8 декабря - Снова "Хир унд дорт" значит Тут и там

"Лианозово" значит Лианозово

Те победили, а эти выиграли. Культуршпионаж и Гуманитарная помощь.

Отпуск из небытия и возврат к реальности.

Приглашаются все желающие. Адрес: Б.Бронная, 20/1. Библиотека им. Н.А. Некрасова, возле "Макдоналдса"

То тридцать лет было-было, хотя и мешало, а тут сразу раз – и не оказалось, потому что не требуется. Некстати как-то. Да с него и не слупишь.

Нет, конечно. Это не искусства вдруг да не оказалось. С искусством таких штук не случается, если оно искусство.

А по вашему мнению что – нет, не искусство? Жаль. Жаль, но мнения вашего пока что не требуется. Потом, погода, немного, конечно же, вы его выразите, если пожелаете – как и все остальные. И конечно, конечно если вам не понравится, скажем, Булатов-Васильев – не будет, не будет никакого Булатова-Васильева – не останется волоска на расческе. Как же, как же – кто же у нас высший суд. Вы журналисты, вы специалисты. Круглые специалисты. Вы журналисты, вы демократы. Вам книги в руки. Журналы в руки, газеты. И из рук вон.) А пока от вас ждут не так вашего мнения, как просто вашей, извините, профессии. Вы журналисты, вы демократы. И ваше дело здесь наредкость простое: уж раз вы здесь, отметить самый факт. И только – только уж обязательно.

Уж раз вы журналисты, раз вы у нас демократы – и слава Богу, не так плохо оплачиваемые – являетесь на эти показы и чтения – так и напишите у себя там, откуда вы явились – так и так. Или не так – но уж напишите-напечатайте во всяком случае. Поскольку сам-то факт налицо. Факт собрания и выступления нескольких десятков лиц, кому доводилось быть этими самыми демократами – в своем, во всяком случае понимании (а также и в понимании властей) в своем этом самом деле искусства и на протяжении нескольких десятков лет вообще без оплаты – если не считать вычетов в разных формах.

**Факт? Факт.**

И факт печальный. Плохо дело-то не с этим искусством – как там дело с этим искусством – до этого у вас далеко не дошло. К этому вы и не приступали, не пробовали. В том-то и дело. А дело плохо с этой вот вашей прессой. Совсем дрянь.

Это ее не оказывается. Не оказывается никакой прессы, электронной, нет, какой-никакой здесь, в этой точке в этот момент 2x2 месяца 91-92 гг. Притом что здесь, в этой точке оказывается почти что вся пресса. Да практически вся.

Еще есть коммунисты (91 весна) но уже нет, не оказывается никакой свободной демократической прессы – и не потому, что власть коммунистов сгубила, а по другим причинам. Потому что власть коммунистов помогла.

На этом месте, на месте прессы уже оказывается вполне слипся новый блат, новая готовая власть. Насквозь проблатненная. со всеми замашками прежней – еще бы: школа, кадры все те же – и со все тем же, прежним результатом для нашего брата.

Лады. Тогда и разговор с ней, властью, все тот же. Разговор, как со властью. Да даже по ее же примеру. Проектор перестройки – это правильно. Это полезно. Как там говаривала знаменитость: "У каждого недостатка есть имя, отчество и фамилия" – золотые слова. За ушко власть, да на солнышко. Пока власть начинает с голой наглости, властительности – покуда эта тварь еще не в хитине, вот тут ее и к ногтю. Для примера, для чистоты случая и простоты разговора возьмем пока хоть одного Рабина. Когда тридцать лет и три года недостает Рабина – это что будет? Воля ваша, а это недостаток. Когда семь лет

свободы среди других многих и черт-те каких выставок недостает и недостает рабинской – это ли не недостача? Недостаток.

И когда первой наконец-то устроенной в стране выставке мало не сотни рабинских работ не достает хоть одного отзыва в свободной прессе – не достает. Не хватает. Не устаивают. Это как назвать? Это недостаток, так недостаток. Чего недостаток? И у кого? А вы как думаете?

И мы рады, счастливы, что можем представить фамилии авторов НЕДОСТАТКА – а имена и отчества придут сами. Не все, не все фамилии, к сожалению. Но хоть кто-то. Это уже что-то. "Куранты" – вовсе не одна Наталья Петровна Золотова. Наталья Петровна – это уже 92-й. Ранее же, в 91 нас также посетили ТАТЬЯНА КУЛИКОВА и ДМИТРИЙ БАРИНОВ.

"Культура" – НАЗАРЕВСКАЯ

"Декоративное иск-во" Олег Кулик, Людмила Бредихина (Кулик тогда еще и выставил работу – и ничего работу. Кулик тогда был скульптор – и ничего был скульптор).

"Лит.Газета" "Независимая" – Кузьминский, Нечипоренко – стрелки тогда относительно вольные, последний соорудил нечто в "Литновостях" но очень нечто, нарочито невразумительное. По поводу чего пришлось писать тогда в эти "Литновости" письмо.

Московские Новости – ЕЛЕНА ВЕСЕЛЯЯ<sup>2</sup>

Мегаполис Экспресс – ЮРИЙ БЯЛЫЙ

Столица – МИХАИЛ СМОЛЯНИЦКИЙ

МК – АЛЕКСАНДР ЗЕЛЕНИН

Коммерсантъ – ЛЕВЪ СИГАЛЬ

Иначе говоря, лев прыгнул. Как писали в соседнем органе. И вяпался.

(Вот Юрий Непомнящих выглядит, можно считать, вполне прилично – хоть в особом интересе к описываемому предмету его и не заподозришь. Но особого тут ничего и не требуется. Непомнящих – прилично, но не "Куранты" Не Золотова, не Баринов)

Так что не рассказывайте, как это блат вдруг да съел демократию где-то в 94/95. А спросите хоть у Пенской, когда, откуда процесс пошел настоящему. Пенская Елена Наумовна, кандидат филологических наук, занималась Прутковым, Сухово-Кобылиным, Гоголем журналами 40-60-х XIX, поэзией конкретизма XX... Она знает. Такое уж это неофициальное искусство – заразительное. Пока не выродилось – чистый был вирус ("вирус здоровья" – это из Соковнина, и тоже из программы), и родилось как сплошной спор с начальством. Не для спора спор, а спор для дела. Чтобы как дело требует, а не как начальство велит. Собственно-то говоря, вот та самая гласность – только не по милости, а по собственной инициативе. Не освобожденная, а сумевшая-таки высвободиться. \*\*\*\* И с любым начальством, с любым нахальством вла-

---

<sup>2</sup>В Одессе пристав не велел трогать ни начальство, ни Пушкина"

Пушкину было сто лет, начальству – триста. В Московских же Новостях редактор Веселяя не велела трогать ни Пригова, ни Ерофеева. Было дело. Вполне без смеха. И сколько же думает так протянуть это наше начальство с такими-то пушкиными, интересно...

сти-системы-блата с пеленок усвоившая один разговор. Короткий – ДА ШЛА БЫ ТЫ: МЕНЯ ТЫ НЕ СЪЕШЬ.

И не съела.

И хамство "Эха Москвы". Тихое хамство. Послышалась моя фамилия – я давай слушать: чего-то "приговская тусовка"... "...Эта приговская тусовка, что ли?.." "Ну не эта же приговская тусовка..." Ишь ты... Кто это был, я так и не понял. Не такой большой я фанат Пригова, и отнюдь, но у этого приговского супостата стихи были явно хуже, чем у Пригова – автор ужасно лез из кожи, вследствие чего никак и не мог ни вылезти куда бы то ни было, ни хоть отлпнуть от фона. Короче, это был и не Пригов, а сама комсомольская или посткомсомольская приговская, так скажем, причина. И стихов было много, и беседа с автором длилась, а передача была в какой-то суперрубрике-серии часовых не то даже двухчасовых. А может быть, и с продолжением. Раз-другой я еще ловил их в это время, картину уяснил и ловить бросил.

И когда забрел в гости молодой человек с предложением выступить на этом Эхе, большой радости я не ощутил. Видимо, надо соглашаться, а то ведь опять будут... Будут говорить... Будут говорить – чего ж ты?!. И я сказал да, конечно. Спасибо. Но только прошу прощения, я понимаю: у них свои дела, знакомства, комсомольские связи. Это не мое дело, но там они уже и ранжир установили нам, на их эхе – а вот это уже дела не только их, но и мои тоже. Спешить ли мне под ихний ранжир. Пожалуй, и подожду. Тогда уж, если я у них выступлю, то только в самой престижной рубрике – я знаю, слышал, такие у них есть. Никак не менее престижно и пространно, чем обличитель приговской тусовки. Басом – это я тоже умею, и вряд ли хуже.

Я вот тоже, может, желаю повольготней расположиться в эфире у них на вечерок-другой, поделиться с аудиторией моими мнениями, представлениями и соображениями насчет хотя бы т у с о в к. Имею право, я думаю. Почему нет, Ляня – в см. Сережа – вроде бы вполне вправе не менее вальяжно расположиться и распорядиться, чем этот кадр из ихних, кто бы он ни был.

Не чтобы у них быть лучше всех, но чтобы уж как-нибудь никак не быть хуже кого бы ни было из их ребятишек.

(А любопытно, что, собственно, имел в виду обличитель? Какую т у с о в к у? Таким словоупотреблением блеснул, помню, Кедров на эстраде Клуба Завода Ильича-Михельсона весной 88 на вечере Клуба "Поэзия" Кедров вообще там блистал, как только мог, а мог он, как всегда – не дай Бог.

Так его и подергивало, так и подзуживало, что вот он-то, Кедров, опять на коне, на трибуне, на эстраде, – не то, что какие-то там тусовки – тусс-сОфьки! – аж взвизгнул от счастья. – Концептуализм – пузз-зЫрь! Пузырь эпохи застоя!.. Поскольку не забыл Кедров откозырять перед тем и Пригову и Рубинштейну, веселье Кедрова, относилось, похоже, в основном именно к моей скромной авторской особе. Через пять минут прижмут Кедрова записочкой, и блестяще очами придется уже злобненько: – Пожж-жАлуйста! Выступление – дело добровольное!.. Это на вечере-то с везде расклеенной метровой типографской программой-списком выступающих...

Зарвался Кедров, как обычно. Рванье было и про тусовки. Что такое тусовка? Это когда собираются, чтобы собраться. Одна компания. Чем заняться если найдется им, то уже потом. Пример: вот Литературный Институт, в нем

тусовщик Кедров. Казенная тусовка, но тусовка – те собрались, а этих собрали.

Единственная же компания, куда ходил и Пригов, и я – все тот же семинар Чачко-Шейнкера. Назывался семинар, но никогда не собирался ни по какой программе-сетке, ни так просто, чтоб собраться, давно друг дружку не видели. Не было этого.

А собирались только, когда было зачем – было кого послушать. Только так. С точностью до наоборот по отношению к тусовке, Кедрову, Литературному Институту и т.д. и т.п. Обратной и Тусовке и Системе, как раз с другого конца – и иначе быть не могло.

Это Кедров крутился, как бес, в системе, где устроено было место для искусства, но искусства не было в принципе, оно могло случиться только как исключение и системе вопреки.

Но м е с т о искусства пустовать не могло, требовалось искусственно изображать искусство и именно что тусоваться.

А вне системы не должно было быть места искусству – так, по крайней мере, старалась устроить система – но само-то искусство, факты его, естественно, охотней возникали здесь – помимо системы, на воле. Требовали места, естественно, и создавали его себе, как могли, сами. Но ничего пустовавшего и ничего тусовавшего тут просто не было по природе).

И играть со всякой комсомольской блатной, подыгрывать и х и г р е в и х в л а с т ь ? Которую они тут, где я, уже спустили установить первым делом. И с этой манерой: еще и свою исконную, природную тусовочность=системность переваливать со своей блатной головы на чужую нормальную – вот на мою – играть в их игры на их поле и на их условиях? Признавая, выходит так, изначально за начальство какого-то из ихних борзых кулуарных карьеристов, младоаферистов, и демонстрируя свою им подчиненность и перед ним второсортность согласно ихней системе – да зачем это мне? За 15 минут передачи по их Эху... В конце концов, случилось мне не принимать подобных условий игры и от властей повластительней, и во времени покрупче. И за куски пожирней. Эту точку зрения я и постарался довести до сознания эхного молодого человека. Заверив, что все понимает, он ушел.

Как вдруг – и что-то быстро – звонок: понимает все не только молодой человек, но и его начальник – остается только явиться в студию и не забыть взять стихи. Прямо вот сейчас. Удивляюсь, иду. Прихожу, сажусь, беседую на разные темы, записываюсь – и по ходу как бы невзначай выясняется, что речь таки идет именно о передаче на 15 мин., по разряду предпоследнего сорта. Я спокойно бы встал и пошел отсюда в любой момент. Но молодой человек находился тут же, и я понял, что от моего поведения в его радиокарьере зависит таки многое. И плюнул. Плюнул внутренне, внешне же сказал до свиданья, все округлив. Пришел домой, и понял, чего все так срочно-то – вот прохиндей – эта ячейка в их сеточке вещания точненько пришлась на время знаменитого американского боевика по телевизору. Наверняка кто-нибудь из своих отказался. Не из самых их главных, но своих. Тогда еще к этим боевикам не привыкли, и смотрели все как один. Да еще аудитория "Эха" А этот рекламировался, наверно, за полгода...

Да ну их с эхними делишками. Но когда я послушал свою запись, то возмутился – кто-то там придумал еще и сажать под видом шумов в эфире звуко-

вые маски, глушить не понравившиеся этому кому-то места как в беседе, так и в стихах. Ну ладно. Сколько таких знаю, теперь узнал и Сергея Бунтмана – он-то и был начальник забредшего ко мне молодого человека Кукулина. Вот так. Это он, стало быть, занимается французским символизмом, интересуется русским концептуализмом... Интеллигент. (Не очень я заслушивался их эха – приходилось, правда, слушать во время с о б ы т и й – этого у них не отнимешь. Как, впрочем и нотаций, которые читал Бунтман Гайдару за то, что звал Гайдар к Моссовету. Как будто заставлял Гайдар, а не звал, и как будто что-нибудь Гайдар гарантировал. Как бы то ни было, а как их эхо ни слышишь – гордое имя СЕРГЕЙ БУНТМАН в эфире. Минуток пять – и опять. Не хочешь запомнишь. Как на нервной почве. Или как особо выпуклый звукообраз, номинативная марка фирмы вроде Лени Голубкова у другого тоже Сергея Мавроди. Ну что же, марка так марка).

Образ, пусть будет образ. Пусть будет образ так образ – образ должен быть обобщенным. Так мы и запишем.

(Тонко развлекалось, пошучивало это эхо и над Пенской – вот как раз в 92-93, когда куражилась, выживала вон и лазила в сумочку к ней на выходе и музейная челядь среднего звена. Синхронно, как по согласию. Водили за нос водили, записывали на аппаратуру, а потом и обнаружили и е р а д и й н ы й голос у лектора и преподавателя.

Да каких только они не выпускают своих гунявых.)

Ярко выступил Бунтман на юбилее Е.Л.Кропивницкого, сказав: 5 минут "Эха Москвы" на 100 лет Кропивницкого много.

И не было 5. Не было дано. Было дано 3 неполные, если не ошибаюсь. Дано Бунтманом. Через пару лет утихомирится Бунтман, сделают передачу на все 15. Что нам готовит стихия еще через пару? Он тут. Он тут как тут, Бунтман. Сорок лет, пятьдесят лет, семьдесят лет ництайна – плюс к тому сколько надо лет Бунтмана. Столько, сколько Бунтману надо.

(И вот нюанс – до весны 95 – это четыре годика жизни Э Х А – так уж вышло, совпало, что как раз я для их эха был такой звук, такая конфета – ну, просто, ну, как никто. Очень просто. Два немецких издания с аудиокассетами, записью авторского чтения: KULTURPALAST" 84 – Рубинштейн, Пригов, Монастырский, "Мухоморы" – и Некрасов. И "LIANOSOWO" 92 – Холин, Сапгир, Сатуновский, Кропивницкий Евгений Леонидович – и – опять Некрасов.

А эхо? Глухо. Надо же. Чего еще надо? Что кушает радио – не аудио разве кассеты? И чем питается радиостанция "Эхо Москвы" и что предпочитает любитель символизма БУНТМАН? Интересующийся концептуализмом. Куртуазные маньеризмы? Кухня, кухня. Кель гу, понимаешь. Надо же опять. А в 95 материал уже перехватило "Радио 1" И хорошо сделало. Только не заплавило. Но Айзенбергу все равно спасибо.)

А вопрос-то прост в сущности – умею ли писать я стихи. Меня у вас нет и нет – не потому, значит, что не даю я на лапу – в том числе бартерно. А потому, что я не умею писать. Плохо умею, вот меня и нет, и так мне и надо. Еще вы мне и показываете – к а к меня нет. Хорошо меня нет. Хорошо. Прост вопрос, он и решается просто, проще некуда. Сейчас увидите, как.

Какие вы молодцы. Приметливые. Да, люди смотрят теперь телевизор. Слушают радио. Но люди все еще иногда и разговаривают. И даже думают. Нну вы у нас власть, власть. Вы, вы успели, вы хапанули, условились и договорились, установили отношения. Слепили систему. Вы хозяева тиражей, медиа и радио. Вы, кто же еще. К вам вопросов нет.

Но и у меня есть кое-какое хозяйство – собственно, не хозяйство, а все то же искусство. Людская речь. Найдутся и кое-какие возможности. Даже связи. Я, например, знаком с таким поэтом Всеволодом Некрасовым. Имеется и кое-какое свое э х о. Какое? А вот. Скажу, и будет слышно. Будет смешно.

Понимаете, стихи-то ведь писать действительно я умею. На самом деле, а не в вашей системе, не по благу-мандату. Мандату и благу Бунтмана или там мало кого. Кого угодно. Если угодно – Гаспарова.– Что значит выражение "на самом деле"? Понимаю. Уже забыли. Одичали, отвыкли. Забыли начисто. Напоминаю, что это. Показываю:

эхо вы И тут "Москвы" блат  
эхо эхо покуда вы только такой И тут  
звук был Бунтмана Бунтман

Вот. А теперь и отлепите это от Бунтмана при помощи Эха Москвы, газеты "СегондЯ", программы НТВ, Радио и Телевидения России. Работают все радиостанции Советского Союза. Приказ Верховного Давнокомандующего. Недавнокомандующего.

(нет, это не приказ верховного, а это так и есть на самом деле – на том свет стоит. Пока стоит).

Не мне от Бунтмана чтоб в моем деле зависеть, а именно что наоборот.

от Бунтмана, от Пархоменко, от Немзера, от Бажанова от Кедрова – да ну их всех – их всех много. Но было ведь еще больше.

Сатуновскому, скажем, не велел быть кто – Сталин, потом Хрущев, потом Брежнев. Простой вопрос и ясный ответ. А вот, скажем, еще потом Минкину кто велел быть Минкиным, Кедрову быть Кедровым – вопрос риторический. Но он возникает.

Хотите внятное предвещание? Вот когда изо всех редакций погонят дамочку в шею, и в другую, и в третью – нет, всерьез погонят, без дураков, объявив и объяснив всем, за что – за типичное баловство на рабочем месте. Баловство властью. Тогда что-нибудь, может, начнет получаться. А раньше вряд ли. Нашла дама забаву – творить историю на свое усмотрение. Смотрю – одно интервью в газете "Сего н д Я" Татьяны Рассказовой, другое интервью Татьяны Рассказовой... с Булатовым интервью, с Холиным... Смотрю я – и в одном меня нету, и в другом меня нет – хотя есть много-много фамилий... Ну конечно – уж если Холин говорит, меня нет – меня нет. Смело можете считать, не стесняться. Если Булатов так говорит – всё: вопрос решен, дорогие

товарищи. В смысле не говорят, что я есть – а в нашем случае это и есть то самое, то есть от перестановки смысл не меняется. Поскольку Холин и правда издавна ближайший сосед-коллега, а Булатов – подавно. Кому тут и видней, как не им. И даже если уже и им тут не видно – очевидно, тут и видеть-то нечего... Да еще и высказывается Булатов как раз по вопросам заграничных версий русского концептуализма, поминая и Кабакова, и Гройса. Тут уж чем меня лучше нет, тем лучше тут торчат уши, разит потом стараний и восторгом: оп-па! Надо же... И тебя нет! Видел, видел? Гляди: оп, оп – и тебя опять нет! Скажи, даю – а?.. Говорить чего-то еще, вообще беседовать с дамой не собираюсь, да и куда – таких дам-кавалеров, профессионалов-любителей манипуляций и стандартных трюков с иллюзией моего исчезновения расплодилось, как тараканов. Видимо, спрос, с коллегами-соседями провел по беседе, было дело. Но это уже мое дело. Вообще же, если ставить вопрос об искусстве практической магии, манипуляций-престижитаций, иллюзионных фокусов и фигурок на ниточках, то в возможно более общем виде. Желательно. Черт путает? А он всегда путает. Но в любой путанице есть узелочки-точки, куда ниточек приходит побольше. Попробуем хоть чуть такие нащупать.

Банки могут ведь и разлететься в осколки. Не дай Бог конечно, но не исключено. Тогда как сказанное иной раз имеет привычку оставаться. Особенно резонно сказанное – и записанное. Искусство, литературу, поэзию всегда здесь запросо, если они пожелаю, устроят, учинят, какую захотят, обрудуют теле радио и иные компании, те или иные команды, программы, газеты, банки и радиостанции, г-н Г и т.п. Так? Поразвлекься властичкой, если есть такая страстишка – взять, соорудить и м п е ш к у – кто помешает? Персонал из-под крылышка – сережи-лены-там, андрюши, тани – помогут. Г-н Г! Баловство это – такое вот развлечение. С вашего разрешения. Поверьте опыту. Понимаю, у Вас у самого опыт. Но не в той области. У тань ваших, сереж и андрюш, того хуже – в той, да не тот. Как раз обратный.

Тут одно из трех – либо так развлекаетесь вы, лично – но это уж чересчур. Слишком было бы для меня лестно – либо даете поразвлекься так персоналу. Третье предположение не хочется и рассматривать. Что персонал даже и не развлекается так, а персонал так вот работает – такой он и есть, на таком уровне, как говорится, некомпетентности. И недо-добросовестности. Везде, вообще, не только в данном вопросе. Так получится. Нет, а это было бы чересчур тяжело для Вашей Марки. Так что приходится из трех оставить одно: ребята ваши не работают так, а так вот от своих работ отдыхают. Для чего и искусство-литература, как не для отдыха – правда? Отвести от трудов душу. Вот и Никита Сергеевич так думал. В свое время. Оно же мое. Оно же Ваше, г-н Г. Приходится где-то напрягаться, стараться ходить на двух ногах – где и позволить себе отдохнуть и расслабиться, как не здесь, правильно? Напомните Вам, что получилось? А уж гнездышки из-под крылышка – и вовсе практика всех 75 лет. Искусство птюнч – не какое на самом деле есть, а какое нам чтоб понравилось. Передавать будем, издавать – нет вопросов. Нет. Нет вопросов – есть только один способ делать искусство, которое самому тебе нравится – создавать. Самому его и делать. Как автору, но не как спонсору. А дело спонсора, охота если спонсором быть, одно: посчитаться с тем, что уже



сделано. И крупнейшей спонсора с авторскими претензиями, чем Советская Власть, и крупнейшей конфуза, чем с этой властью, в искусстве все равно не было. И в наше время вряд ли уже будет. Побольше все ж таки была и импешка. Г-н Г, а не кажется Вам, что так разбаловавшийся Ваш персонал в итоге всего Вас и подставил? Ну что, действительно – сережи эти и тани – такого счастья навалом, от каждой, каждого не отгрызешься, и давным-давно сказано: Лакей, сиди себе в передней, А будет с бариним расчет.

Так сказал Пушкин. Да так, в общем, и вышло.

/Да, кто о чем – а я все о том же. Кто о чем, а я о своем. Кто про что, а шивший про баню. Ну а что делать: паразит заедает. Заел, собственно./ /Но, безусловно, сказанное никак не может быть отнесено к упоминаемым здесь конкретным персонам. Но того безусловней сказанное никак не может не быть отнесено к общей ситуации в целом. Описываемой как здесь, так и далее, а также и перед тем./ Как говорится, простите на честном слове.

\*Пожалуй, требуется и еще одно примечание. Именно что требуется. Очень все рады были видеть на этих Лианозовских посиделках в Литературном Музее и такого милейшего и заслуженнейшего человека из этого же музея, как Лев Алексеевич Шилов. Льву Алексеевичу, по-моему, тоже было интересно и не противно – судя по тому, что Лев Алексеевич записывал и расспрашивал. Но в какой-то момент что-то изменилось. Именно в отмеченный этой вот единичкой. Я это понял, когда Лев Алексеевич задал вдруг вопрос – и довольно напряженным тоном: – А вам не кажется, что у вас здесь скопилось как-то много одинаково звучащих фамилий?..

Во вторую секунду я понял, что Лев Алексеевич задал не простой вопрос, а н а ц и о н а л ь н ы й вопрос. Вероятно, Лев Алексеевич счел необходимым его задать, не мог его не задать. И Льва Алексеевича, наверняка неплохо помнящего еще Иосифа Виссарионовича, понять, наверно, можно.

С одной стороны. С другой стороны, все-таки не в первую секунду. И со своей стороны, думаю, можно понять и меня: я ответил так, как не мог не ответить.

– Вы считаете?... Простите, но если и многовато скопилось, то скопилось ведь никак не у м е н я. Отнюдь. В данном случае – в журнале "Огонек" Вы ведь это имели в виду? Сам я одинаковых фамилий не подбирал и не считал, как Вы, безусловно, слышали. И говорил не о фамилиях, а о том, что пишут, с чем выступают носители этих фамилий. Что же мне – помалкивать об этом в виду такой о д и н а к о в о с т и? Пожалуй, тут-то и обостряются проблемы

– Вам не кажется? А во-вторых, если это Вас как-либо беспокоит, то и вопросы, очевидно, лучше бы адресовать не мне. Хотя вот кому – не знаю. Может быть, даже самим этим носителям?.. Иногда. Но вообще, право, затруднюсь посоветовать что-то конкретное.

И прибавить к этому мне, собственно говоря, нечего. Да и весь разговор, наверно, лишний – но раз уж он зашел у нас по давнейшей инициативе Льва Алексеевича, лучше выговорить, повторить вслух лишний раз некоторые не новые вещи:

Корпоративность и экспансия вызывает неприязнь или солидарность складывается в ответ на притеснения – курица из яйца или яйцо из курицы. Вопрос типично еврейский. Ответ единственный – курица из яйца яйцо из курицы курица из яйца, яйцо из курицы. Курица из яйца знак препинания ставится или не ставится.

Вранье, что вопроса нет. Но "решения" нет и подавно. Никогда не было, не будет и не может быть – никого нельзя выдавать на расправу никаким охотникам ни до каких решений, если не хочешь, чтоб и тебя порешили. Решения тут нет, есть ответ. Решения не может быть, ответ не может не быть И все тот же – единственный, какой всегда был и будет – гасить по ходу дела, как одно, так и другое – как любую дискриминацию, так и корпоративность. Любую предубежденность. По ходу дела, по мере проявления, по мере надобности и возможности в рабочем порядке в условиях совместного проживания.

\*\* Кто же против Войновича. Но есть вопрос к Войновичу. Пару лет назад он высказался как-то, что ясно, мол, дело в чем, отчего все так плохо – от несправедливости. Справедливо. Конкретнее – вот чехи. Плохо и у них, но не так. А почему? А потому что президент у них – писатель и диссидент, что справедливо, а у нас все те же прежние кадры. И опять как будто разумно. Вот был бы у нас бы президентом Войнович... Не знаю. Возможно. Затрудняюсь сказать.

Войнович президент, нет – непосредственно от нас не зависит. Писатель – как-то ближе, виднее. Тут и рассуждать легче. Писатели ведь тоже были кадры, не кадры. И Войнович прежде чем стать диссидентом, был писатель вполне кадровый и совсем не глухой писатель. Но кадр. Молодой, заметный член Союза Советских Писателей. И написал, скажем, известную песню:

Я верю, друзья, миллионы ракет... и т.д.

твердо кадровая поэзия. Диссидентская же поэзия на ту же тематику и тех же времен (чуть пораньше) была другая:

## И Я ПРО КОСМИЧЕСКОЕ

Полечу или нет не знаю  
До луны или до звезды  
Но луну я пробовал на язык  
В сорок первом году в Казани  
затмение  
война  
тем не менее  
луна  
белый свет  
белый снег  
белый хлеб  
которого нет  
никакого нет

Я давным давно вернулся в Москву  
Я почти каждый день обедаю  
А на вид луна была вкусная  
А на вкус луна была белая

Это из первого "Синтаксиса" 59 года. И это тоже было читано в Литмузее: как-никак из "Синтаксиса" там было трое. И эти вот диссидентские стихи, напечатанные в свое время тиражом штук в 20 на машинке, в отличие от тех кадровых, не раз тиражированных, не растиражированными так и остались и в наше –наверное, верней, уже в ТО – такое диссидентское время...

Вопрос напрашивается. Спрашивается: обязательно его выговаривать? Насчет диссидентства вопрос, насчет кадровости, справедливости, там, скажем, превратности, там, или наоборот...

Обязательно?... А, может, и так все понятно?

А ответ? Наверно, стереотипный: спросите меня чего-нибудь полегче. Или такая попытка ответа: развести бы как-нибудь что ли эти две стороны – кадры и диссиденты. Чтоб не складывались бы каждый раз в итоге ДИССИДЕНТСКИЕ КАДРЫ...

Вот когда удастся попытка... А вообще-то да, нет, конечно да – в этом все и дело. Вот-вот. В точку. Именно что в этом. Ты прав, Володя. (Собственно, мы ведь были знакомы – по "Магистралах", лет 35 назад. Было такое литобъединение. И оба мы были там. Только я кроме того бывал в Лианозово, а Володя еще бывал кроме того в "Новом Мире".))

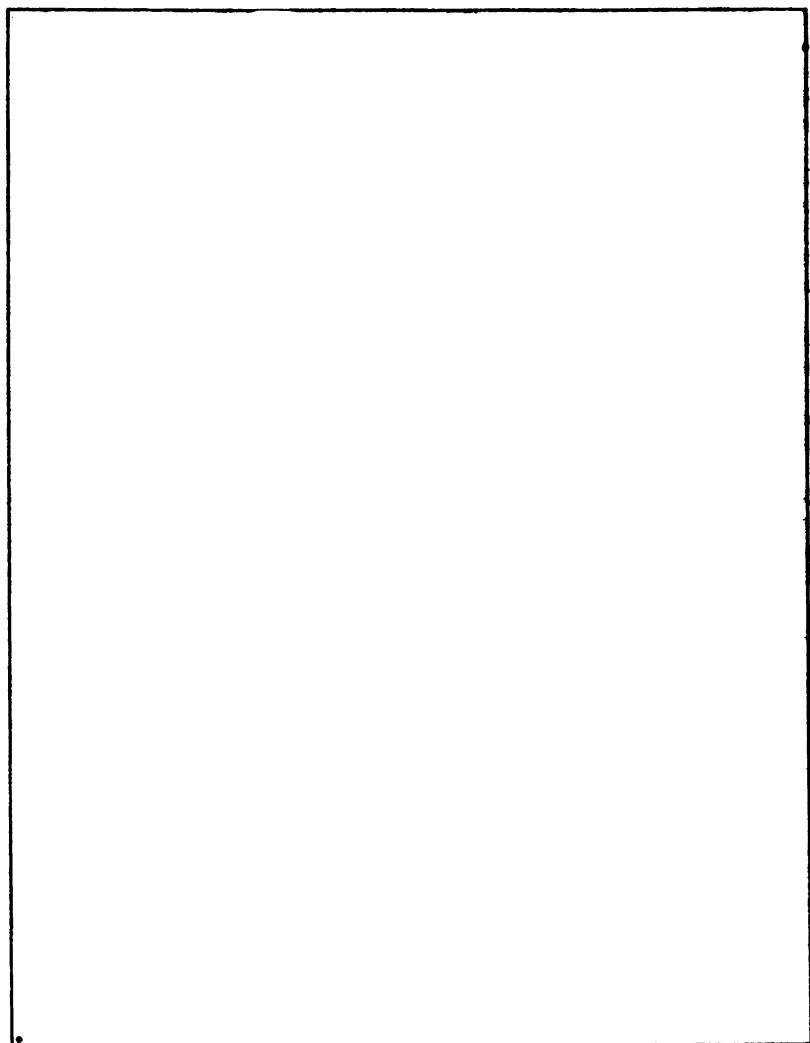
\*\*\* А жаль, жаль что нету такой печати. Пропадает материал – пальчики оближешь. Как нагло на глазах слипались в систему фактотумы системы, без словечка понимая друг дружку и без задержки налаживая свое дружное взаимодействие в свеженькой модификации все той же системы.

В результате чего под всю оглушительную демократическую музыку 91-92 уже в 92 принялись в этом местечке в центре всех событий, в центре столицы под боком "Столицы" выживать вон – и выжили – инвизитора "Лианозовской" программы 91-92 такими дремучими старорежимными способами – я говорю, пальчики оближешь. О б л з а л б ы любой журналист-фельетонист, не лижи уже любой чего-то другого.

Не любого – как мы видим – не оказалось.

\*\*\*\* А серьезно думаете, искусство тут кончилось, раз упали тиражи? Ну... Не знаю. Наше дело во всяком случае небольшое, все то же: как тут было дело с искусством, пока дело было. С искусства тут все и начиналось, искусству тут повезло, тут искусство имело честь быть первым самиздатом и диссидентом – просто потому что после Сталина уже имело возможность. Физическую возможность быть. И не рассказывайте мне про свободную прессу – я сам вам про нее расскажу. Что и был "Синтаксис" как не первая свободная пресса, вирус здоровья. Свобода искусства обростала свободой слова и оставалась в сердцевине – с сердцевины же и завелся жучок. Сам завелся? В основном-то не сам. По-вашему густяки на волне великой политики? А по-моему самое увы существо политики, да и кровное мое дело. Ну как в "Известиях", к примеру, "поззией, которой не было" – это нашим-то братом – заведовал Кедров, который был деятелем литинститута СП? С понятной функцией – изображать поэзию, которой именно что не было. Чтоб подольше бы понебыло той, которая была. Поэзия, которой чтобы и не было – поняли? Вас поняли. И не было нас. Миленький альянс кадров – Кедров и Меликьянц. Красиво устроено: "Демократия" – с гласностью в серединке, гласность – с Кедровым в серединке, в основе. Красиво. И прочно. Думаете?





На кой кому нужна встреча с таким поэтом, дюжину строк которого автор встречи-передачи не в состоянии дослушать, не отвлекшись, не соскучившись, и не стесняется делиться своей музыкальной зевотой со всей своей телевизионной аудиторией?

Таким вопросом Маэстро Камеры и Микрофона Торстенсен явно был озадачен. Видимо, он ожидал энтузиазма. И посмотрев очень внимательно, сказал очень, очень внушительно: – Вот если когда-нибудь – КОГДА-А-НИБУДЬ, Бог даст,–будет у вас чтение на телевидении, тогда мы вас послушаем. А наша передача называлась ДРУГОЕ ИСКУССТВО.

–А я и есть самое оно: ДРУГОЕ ИСКУССТВО, – сказал я своему художнику и пошел в другую сторону. Тем оно и ДРУГОЕ, что не давалось уродоваться и кастрироваться, и за это его не допускали до публики треть века – что ли, для того не давалось, чтоб теперь его перед этой публикой при первом же появлении корежил и чекрыжил как хотел всякий кому не лень мастер видео и аудио эффектов?

Так вот – заявляю вполне официально: если когда-нибудь -КОГДА-А-НИБУДЬ, Бог даст,– надумает обратиться Российское Телевидение или какой-то его правопреемник к моим стихам – в любой форме – к любым моим стихам первым делом должна прилагаться вот эта история – текст полностью, как он тут есть, без сокращений. Я тоже, знаете, своеобразный художник. И такова моя своя воля. А кроме того, это будет полезно.

А вот даром – даром, видно, все-таки, нет. Не полезно. Тогда сразу складываются не те отношения, сразу же любой такой вот маэстро милостью начальства – а через него и все телевидение, радио, пресса и вся система, власть и нагромождение начинают понимать себя хозяевами положения в нашем деле – которое н е т е р п и т х о з я е в. По природе.

## ПИСЬМА В ГЕРМАНИЮ

Луна делается в Гамбурге, и прескверно делается. Это известно. Русское искусство делается все больше в Кельне, Франкфурте, Мюнхене и Берлине (Западном) – см. афишу "ИСКУСТВО" в этой книжке – и тоже делается не всегда лучшим образом. Хотелось бы думать, что приведенное ниже не выглядит записками сумасшедшего. Мое дело было – постараться привести и аргументы, и факты. Но не меньше хотелось бы, чтоб поменьше проявлялось беспокойства по поводу зарубежности русского искусства как таковой. В конце концов, самое по себе такую зарубежность – если даже она для нас неприятна – мы вполне заслужили, как и многие другие неприятности посерьезней. Это очевидно.

И самой большой неприятностью и опасностью все равно остается упорное нежелание такую очевидность уразуметь, усвоить эти уроки и не мещкого, необходимой которых, может быть, ничего для нас нет.

Представим на минутку, где сейчас была бы Германия, будь там после войны словечко германофобия в таком же ходу, как "русофобия" у наших патриотов. Окажись и в Германии патриоты не как в Германии, а как у нас.

Где была бы такая Германия, а с ней и весь мир, а с ним и мы – и уже сегодня... В неправой борьбе против всего света проиграли – и слава Богу. И нечего удивляться "германофобии" Так? Так. А с нами не так разве?...

Чтоб поменьше занимались нашим искусством там, надо было, чтоб побольше бы занимались им здесь – не так, не так, конечно же, как занимались здесь те, кто им занимались... Что не значит еще, что нельзя возразить, если там тоже начинают заниматься и командовать им черт знает как криво.

Обстоятельства и резоны писем видны из писем. Мне, однако, хотелось их опубликовать где-то в периодике – дело, на мой взгляд, того стоит.

Понимаю, неудобный объем. И тем не менее. И тем более, если неудобный характер. Первое письмо предлагал взять Мизиано – только в сокращенном до десяти страниц виде. Я подумал и решил, что все-таки странно будет – письмо есть письмо, оно реально послано таким, какое есть. Да еще некоторое время предполагалась возможность ответа, пускай и формально. Вообще-то есть же способы – мелкий шрифт, публикация с продолжением. Автор на сверхгонорары не зарится, а журнал бы получил материал, вроде бы, позанятней обычного. Почитабельней – и вместе с тем все честно-корректно... А – ну, нет, так нет.

Как раз у меня вышла Лианозовская подборка в НЛЮ – Новом Литературном Обзрении – и я предложил письмо туда же. Казалось бы, уж если интересные художники, горячей материал придумать трудно. А какие перспективы дискуссий и т.д. и т.п. Мурыжили письмо месяц, а возвратили с таким выражением, как будто мурыжил и вообще проштрафился в чем-то я, а не они.

И Александр Давыдович Глезер. Александр Давыдович Глезер знаком со мной и с моими стихами года так с 68, когда привел его ко мне знакомить Рабин. Довольно неожиданно – впрочем, против я ничего не имел. Александр

Давыдович, как казалось, тоже, но позднее оказалось не так. Судя во всяком случае по тому, что ни в каком из своих парижских изданий никак моих стихов и не касался. Хоть были они под рукой – например, у доброго знакомого Коли Бокова. И ко мне Александр Давыдович никак не обращался, хотя в "Стрельце" доходило, по-моему, до Эпштейна с Кедровым на обложке.

Обратился ко мне Александр Давыдович внезапно и даже бурно. Придя на очередной вечер Литмузейской программы "ЛИАНОЗОВО – МОСКВА" весны 91, я застал необычную суету и шевеление. Как-то по-праздничному обеспокоенная Т.В.Соколова – вот та самая, что через полтора года примется всячески выживать из музея инициатора программ Е.Н.Пенскую – торжественно объявила, что сейчас со мной будет знакомиться Александр Давыдович. Что за Александр Давыдович? Я ничего не понимал, но пошел за начальством. И угодил в мизансцену – верней, на съемку. Напротив дамы с нацеленной камерой стоял с протянутой рукой, изготовившись к знакомству со мной... Саша Глезер, старый знакомый. Какая радость. Мало изменившийся. И внешне тоже.

Надо сказать, до отъезда в Париж Саши Глезера слово "Глезер" успело стать нарицательным. Среди художников стоял некоторый даже и стон: настолько Глезер был героически предприимчив и фантастически, скажем так, забывчив: дел иметь с ним было, собственно говоря, нельзя. Во всяком случае художники стоили в голос, и все в один. А художники были народ закаленный: ведь ни Нутович, скажем, ни Талочкин, ни Русанов не располагали, скажем нежно, свободными средствами. Не говоря обо мне – я вообще платить мог только стихами. Но у тех если денег не было, то не было и больших прожектов и взлетов фантазии, не было и дезорганизаторской жилки. Постоянной манеры кого-то поднадуть, подвести, подставить. Противостоять властям методами властей, по-моему, вообще смысла мало: в итоге выходит не поправка власти, а просто ее переход. Но многое, как всегда, зависит от обстоятельств.

И легко сказать: "с ним дело иметь нельзя" когда больше, может быть, иметь дело просто и не с кем... Так или иначе, сочувствуя художникам, я понимал, что Сашу на самом деле все давно хорошо знают, люди все взрослые, и если попадаютя опять и опять, то в конце концов по собственной воле. Не знаю до сих пор, стоило ли подставлять картины под бульдозеры, делать такой в буквальном смысле шаг навстречу. Лианозово стояло на своем и приглашало к себе, став одним из ростков правозащиты. Главное, свое, на чем стоять, там было. Тут пошли навстречу, на демонстрацию конфронтации – и те тоже пошли, соответственно – демонстрация ведь в принципе может быть и в принципе – и из пены родилась Малая Грузинская. Однако Рабин, например, был и там и там, а без него Глезерно –бульдозерное мероприятие вряд ли бы состоялось.

Вместе с тем, энтузиазма у Глезера было не отнять. Пусть жадности, но не коммерческой. Насколько знаю, картинами, он, в общем, не спекулировал. Он действительно их собирал, и сумел устроить в панельной квартире удивительно удобную трехслойную раздвижную экспозицию. Это было серьезно. И при всей его бешеной оборотистости и ненадежности что-то не припомню про него серьезных слухов о стуках – в самое поганое время, в достаточно паршивой среде. При его образе действий просто не могло не быть у него каких-то



особых отношений с Комитетом, поскольку не могло не быть и особых дел – но, значит, только деловых дел. Печать выклянчить, отвертеться от расспросов. Видимо, так. И наконец, вполне разделяю его пристрастие к Рабину. Верней, он – мое: я-то Рабина увидал раньше. Но не конкретные вкусы: он уважает метраж побольше. Как на ЦДХ 94, где здоровенных Рабиных видно было плохо.

Словом, Саша Глезер вызывал смешанное отношение и ясное чувство благодарности судьбе, за то что я не художник. Дай Бог Глезеру здоровья, но слова Богу, от Глезера я не завишу.

Но так было до его отъезда, когда отношение сразу стало проще. Выразить публично благодарность дипломату, который помог тайком спасти отсюда твою коллекцию – с этой подставкой Саша явно перебрал, и сильно. Вот уж тут про Сашу пошли слухи. Если только это называется слухи... Вот оно, что за активность и оборотистость... А, может, жадность? Я, все-таки думаю – КГБ тут не при чем. Не такой же КГБ дурак. И никто вроде не говорил, что у КГБ смертельный зуб на этого именно дипломата. Тогда скорей бы на Глезера, чтоб его погубить. Но зачем КГБ человеку, если человек сам себе КГБ? Никто не мог бы погубить Глезера успешнее Глезера – с одной оговоркой – в любой, наверно, другой стране... Где нет Дома Грибоедова – Центрального Дома Литераторов, в котором Саша – Александр Давыдович Глезер отгрохал ономясь юбилей с такой помпой и рекламой, с какой только мог – а уж теперь Саша может... С чем Сашу и остается поздравить. Как и Дом.

Но дело иметь с Сашей Давыдовичем – ой, подумать надо. Как тогда давно – так теперь и подавно. Со спецификой Саша.

И в честно протянутой перед камерой руке, и во всей для чего-то поставленной постановке знакомства после 25 лет знакомства я враз и признал Сашу, Александра Давыдовича со всей спецификой – все таким же. Какого всегда чуть опасался. И, боюсь, от неожиданности повел себя не очень гостеприимно в первый момент, но затем Александр Давыдович выступил с Лианозовскими мемуарами (вообще-то Александр Давыдович в Лианозово никогда не был, но вообще Александр Давыдович человек, конечно, заслуженный) – и все более-менее наладилось.

Но политику Александра Давыдовича я все-таки не люблю. Имею в виду практическую политику в делах искусства. Из политики-то и вылезает специфика. Беспрестанно. Со страшной силой. Это очень трогательно, что А.Д. приглашает меня дать стихи в журнал "Стрелец" в 90-е годы. Это значит, А.Д., во-первых, ценит стихи, а во-вторых, внимателен к лианозовцам. (И, между прочим, уже без всякого смеха Глезер действительно единственным напечатал хотя бы краткую сводку о Лианозовских программах на Петровке, отметив полный молчок прессы.)

Но все-таки мне как-то не очень хотелось дебютировать стихами в "Стрельце" 90-х. А дебютировать бы мне там так в каких-нибудь 70-х – как Сагиру, к примеру (поздней на год, два – насколько я остал от Сагира в натуре, в 50-е годы – но не на 20 же лет) – уж раз редактор Глезер такой знаток и заботник. Заботник – тогда где же он был, знаток – а тогда где же была у него эта поэзия, которую он знал как знаток? Но где-то же она была, однако. И теперь уже к ней полагается в журнале "Стрелец" прилагать в каком-то виде и все это время, которое она была где-то, но не в журнале "Стрелец". В

каком виде в р е м я? Ну, была бы охота. Теперь уже, если приглашать поэзию, то не угодно ли и выслушать, что она об этом всем думает. Мы теперь с ней сами с усами, и нам от вас не надо особой заботливости – просто нормальный, честный разговор. И нам с ней есть, что сказать.

А это Сашу и не устраивает. Это бы значило как бы поделиться политикой – или как выражались коммунисты, дать трибуну. Это не совсем то же, что оказывать покровительство и благоденствие. Сашу не устраивает разговор, а меня уже не интересует покровительство и перспектива напечатать стихи – голые стихи, **ПОЭТИЧЕСКИ ВЫСТУПИТЬ** – в "Стрелце"

Извините, что мне это даст? Денег? Ну, как Глезер платит деньги – об этом фольклор ходил еще в 60-х, если на то пошло... Да и за 20 лет он же мне все равно не заплатит. Да и не очень выгодно мне это уже – деньги... Чем денежно, мне уже выгодней – честно. И не потому, что их – завались. Чего нет, того нет. А Публикация после всех и Эпштейна с Кедровым и Приговым сама по себе – невелика честь и радость.

Если стихи зависят от журнала, а не наоборот, если стихи пропадут, если стихи не попадут в журнал – туда стихам и дорога. И начинали мы когда-то как раз с того, что усвоили это правило. И журнал "Стрелец" из этого правила если и выпадает, то, ввиду специфики, скорей в другую сторону. Другое дело напечатать, как дело было. Спустя много лет, наконец не криво начать. Хоть попробовать. И напечатать вот документ, письмо. Начать не криво, по-честному, по старому знакомству. А там и до стихов дойдет, если будет желание.

Вот письмо в "Литературные новости".

Вот письмо в журнал "Schreibheft" Вот другое письмо.

Не интересуется? Нет. Нет, так нет. Была бы честь предложена.

Нет, но только такое вот н е т – едва ли еще резон делать Саше Давыдовичу лианозовский сборник вообще без меня – вроде как меня там и не было. Это Сашу опять заносит, и сильно. Это увлекается Саша. Это Саши в Лианозово не было. Меня как раз было, о чем было не так мало написано, и сказано, и уже даже печатано. Что и не устраивает. Что понятно.

С самого начала "перестройки" да еще и до "перестройки" идет возня вокруг "Лианозово" и вокруг всего "другого искусства" Ведет возню все та же система и ее бесчисленные метастазы, все разрастающиеся. Нескончаемое вранье, постоянные комбинации с исключениями и оттираниями то одного, то другого, вообще переписывание недавней истории вкось и вкривь в свою сторону – через это стороннему человеку просто не пролезть. Сперва оттирали Рабина. Иногда – Холина (см. мои письма в "Искусство" и в "Известия").

Сейчас в сетях у этих друзей почти всегда оказываюсь я. Еще бы – я просто тыкал во вранье носом, а этого система не любит. Возразить мне – скажем, на материал в "НЛО" N 5 – нечего. Сделать, чтобы не было этого, так пока не выходит. Но можно сделать вид, что этого нет. Но такой вид надо делать дружно. Такая дружба и есть система. В жанре дружеской беседы с газетой "Сего н д Я" Татьяна Рассказова аккуратно организует мое полнейшее отсутствие в беседах с Булатовым (как раз на темы, которых я, мягко говоря, касаюсь в "Письмах в Германию" и чуть не в половине здесь собранного) и с Игорем Холиным, на попыточки задвинуть которого мне не раз

случалось реагировать достаточно жестко. И кстати, не без реальной для Холина пользы... Ну-ну. Не думаю, что Холин мне нужен больше, чем я Холину. Даже и сдружившемуся с системой. Пока. Кто водит такие дружбы с Системой уже сам – система. Пособил подвинуть меня? И тебя теперь не подвинут опять, как двигали уже? Нет? Ты уверен?

Наш же Саша Давыдович – он подавно уж, конечно, не зря вызывает все большее, все более всеобщее дружеское к себе расположение, все успешней, как говорят интегрируется. Что показывает и Юбилей в Доме Литераторов и ряд других признаков, и все процветание, широкие Сашины возможности. Широкие возможности увлекали и не таких непривычных как Саша – и без того, как видели мы, ужасно склонного увлекаться.

Что ж удивительного, если свои возможность поставить на уши на вечерок Дом Грибоедова Саша так легко принимает за возможности якобы перекроить по Сашину желанию и дела 35-летней давности, в которых, что ни говорить, Саша к тому же и не участвовал. Уже есть Лианозово по версии Глезера, Лианозово по версии Талочкина. Еще какие-то есть, еще и еще.

И еще бы – это приветствуется, это дает возможности гибче манипулировать нашим братом, славой, денежками, это удобно министерствам, комитетам, редакциям, заинтересованным лицам и организациям, родным и знакомым заинтересованных лиц.

Которых много, очень много. И все больше и больше. Остается повторить: но еще раньше было и еще больше. Много больше. Везде – мало ли где – в огромной "Молодой Гвардии", издательстве, где не было нас, а был Саша. Саша, видно, забыл, все забыли, а мы нет – с этого мы и начинали.

В этом-то все и дело.

## I

### Глубокоуважаемый господин Вир!

Хотелось бы поблагодарить "Шрайбхефт" за публикацию моего давнего репортажа с одного из "Коллективных действий", некогда помещенного в "Прогулках за город" и заодно с еще пятью статьями в архиве МАНИ. Тем более, что поздней, на период раздачи и дележ призов за "Архив МАНИ", "Коллективные действия" и т.п. репортаж этот куда-то затерялся. И вот он нашелся и напечатан. Это приятно. Хотя отчасти и странно: он напечатан в номере "Шрайбхефта", посвященном новому русскому искусству, а практически тому его направлению, которое принято было здесь называть концептуализмом. (А сейчас, кажется, любят называть "вторым авангардом".) Но мне не совсем понятно, почему напечатан он сюрпризом для меня. Тем более, что после этого репортажа-комментария 81 (восемьдесят первого) года я ведь не раз писал о концептуализме, в том числе о "Коллективных действиях". Так, писал в статье 82 года "Концептуализм как авангард авангарда" помещенной в МАНИ 83, писал в статье 90 года "Фикция как искусство, но не искусство как фикция" напечатанной в 90 году: в сокращении и под измененным названием – в "Литературной газете" № 31, полностью – в новосибирском альманахе "Мангазея" Статьи, уж конечно, куда более развернутые и концепционные, чем репортаж об одной-

единственной акции четырнадцатилетней давности, согласитесь. Другое – вернее, первое название статьи так и звучит: "Как было дело с концептуализмом" Возможно, несмотря на это, "Шрайбхефт" считает, что репортаж все равно получился существенней и интересней статей, что ж – у всех свой вкус. Естественно. Но, во-первых, разве не странно проявить этот вкус таким вот образом – даже не поставив меня, автора, в известность? Речь ведь идет не о перепечатке, а о первопубликации этого моего репортажа: все прежнее – самиздат, машинопись. А во-вторых, каково бы ни было мнение "Шрайбхефта" о моих статьях, в самих этих статьях прямо заявлено мое мнение о том самом русском искусстве концептуализма, которому и посвящен номер "Шрайбхефта" а я, что и говорить, как-никак участвовал в этом искусстве отнюдь не только как летописец деяний А.Монастырского. И, казалось бы, имею право заявить это свое мнение, коль скоро журнал вообще обращается ко мне, публикуя мой материал. Разве не так? Не нравится мое мнение? Чего же его не оспорить? За чем дело стало? Уж не за Борей ли Гройсом, который возглавляет весь номер с русским искусством? Действительно, мое мнение с гройсовым не совпадает. И слава Богу, мне хотелось бы совпадать и соприкасаться с Гройсом как можно меньше. И уж возглавляться Гройсом я не стал бы ни в коем случае. Тут у меня есть опыт, есть основания. Собственно, возглавлять искусство – такого, я думаю, нельзя доверять никому и никогда, но Боре Гройсу сверх того нельзя доверять и в самом обычном смысле, просто нельзя доверять. Господин Вир, мне казалось, Вы были свидетелем скандала на Эссенском фестивале "Хир унд Дорт" а если забыли его, возьмите, пожалуйста, у Сабины Хенсен мой сборник "Справка" – там все изложено. Признаться, у меня в голове не укладывается, как это человек, публично пойманный на нечестности, продолжает в Германии распоряжаться русским искусством? Может быть, молчаливо предполагается, что это новое русское искусство и само-то по себе, по своей природе, дело грязноватое, сомнительное какое-то? Господин Вир, уверяю Вас, что если такое представление сложилось, то оно сильно преувеличено. Благодаря, в частности, тому же Гройсу и ему подобным.

Я понимаю, Боря Гройс, слава Богу, не метит пока еще в федеральные канцлеры или президенты США. Рентгеноскопия всей подноготной Гройса не требуется. Люди не ангелы, люди искусства не святые, а житье в неофициальном искусстве к святости располагает того меньше. Не в абстрактной честности суть, а в самой насущной, профессиональной – без которой просто нет профессии искусствоведа – а ведь именно искусствоведам рекомендуется Гройс, верно? И без которой (это самое главное) нет того самого русского неофициального, альтернативного искусства, ведать которым и жлеает Гройс.

Действительно, с чего ведь и начиналось наше "другое" искусство, как не с честности по отношению к вопросу: что есть искусство и что не есть искусство? И отсюда – кто есть в искусстве, и кто не в искусстве? Кого там

нет, кто там только числится... В том-то и корень его отличия от официального, где вопрос решался запросто: искусство – это то, что прикажут. В искусстве – те, кого велено считать деятелями искусства, – т.е. решался заведомо нечестно – Вы согласны? Заслуженными деятелями – было такое, например, звание...

В обеих наших странах сейчас полно народу кормится изучением искусства тоталитаризма. Изучается общее в стиле Шпеера и Вучетича, Герасимова и Лени Рифеншталь. Общего навалом, отметить его просто, но можно, на мой взгляд, подойти к делу и того проще. можно – и даже необходимо. Потому что тоталитаризм стиля "Колоссаль" – мертвый тоталитаризм, а будь тоталитаризм только мертвый – и проблемы бы не было. Наш прожил куда дольше вашего, успевая изжить колоссаль, модифицироваться. Послевоенную Польшу, Венгрию, Чехословакию излюбленный нашей наукой "колоссаль" вообще едва затронул, а Дювалье, скажем, по слухам, питал даже слабость к Сикейросу и Ривере. Стилистика ли тут главное? Тоталитарное искусство – это случай искусства системы. Пусть наиболее выраженный случай – но и только. Сказать по-русски – блатное искусство на высшей ступени развития... Искусство делает автор. И через автора его делают все. Автором и называется тот, кто так умеет. Искусство системы делает система, кучка договорившихся между собой субъектов. Это может быть колоссальная кучка, но все равно это отдельная блатная кучка -и она его не делает – она его устраивает, организует. Когда же организованность достигает высшей степени централизации – когда одна большая кучка съедает все другие – тогда это искусство системы реализуется как тоталитарное. По природе же, тенденциям оно было таким с самого начала – оно, собственно, искусством и не было.

Словом, искусство системы – искусственное искусство, организованное, ненастоящее. А тоталитарное – искусственное, одолевшее настоящее. Дорвавшееся до диктатуры. Я понимаю, что в принципе это не ново для немецкого журнала, но думаю, что на практике это для западногерманского журнала как бы неактуально. Остыло, подзабыто. История уже давняя. Или география – хоть и недалняя: до границы восточных земель.

К такому выводу приходишь, наблюдая зрелище, как Боря Гройс, втолковывая немецкой аудитории про тоталитарное искусство, обустроивает искусство свое, маленькое собственное тоталитарное русское искусство по Боре Гройсу. В Бориных видах. Впрочем, почему же "наблюдая" – подвергаясь. Прямо подвергаясь в качестве одного из авторов русского искусства Бориным манипуляциям. Понимаете, в том-то и дело, что для нас тут ничего не могло забыться, остыть. Это наша жизнь, и она для нас все еще актуальна: не история, а минута назад и следующая минута. Мы-то знаем, что это такое – искусство, которое организуют, двигают, придерживают. Когда тебе ставят блоки, перекрывают кислород, берут в коробочку. Это все спортивная терминология. Вид спорта – нихтзайн. По-немецки: "Бэфрайунг

фом нихтзайн" – отпуск из небытия – называлась статья, если не ошибаюсь, в "Гамбургер Рундшау" про программу "Лианозово" 92 года. Там и я участвовал. Так что у Никиты Михалкова спорт – фристайл, а вот у меня спорт – нихтзайн. Спорт особый, где чемпион – лицо скорее страдательное, но как бы там ни было, а я-таки чемпион. Их бин чемпион фом нихтзайн. Честь имею рекомендоваться. Чемпион и специалист – за версту чую, где пахнет нихтзайном, а от Бори Гройса нихтзайном разит, как парфюмерией на немецком вокзале.

Разрешите уж напомнить, как дело было. Сматываясь отсюда к Вам, в Германию, в 81 году Боря Гройс выступил у нас с докладом о Европейской Традиции. Вкратце труд Бори представлял собой справа налево переписанное знаменитое постановление 49 года "Об одной антипатриотической группе критиков-космополитов", и возражать Боре было трудно: 81 год здесь отдавал-таки 49-м, и если еврей Гройс уезжает из такой России в Германию, и на русском Некрасове есть доля вины, и лучше ему не спорить, хоть бы Гройс в стрессе и нес полную ахинею. А Гройс, желая заявить себя тем самым космополитом (и носителем европейской традиции) сводил дело к тому, что и русского языка-то, если зайти с высоты, с истинных высот европейской Традиции, в природе как бы не оказывается. В сущности, и быть такому языку не с чего, поскольку ничего по-настоящему путного на этом языке сказано-написано не было: так, неразбериха. Литература. (Литературу же и всякое искусство Боря привык несколько третировать, изначально нацелившись на философию, науку наук и искусств, руководящую и направляющую. Потеха была, как прибыл Боря из Ленинграда со всем богословски-экзистенциалистским багажом (что тогда носили) осмыслять и осуществлять научное руководство диким московским искусством. Боря брали за уши и тыкали носом в того же Кабакова с год, наверное, пока начало прорезаться у Бори хоть какое-то зрение, пока научился Боря употреблять свои "я-не я" "коллективное бессознательное" и тому подобное мало-мальски кстати.)

Но если Боря уезжал в стрессе, уезжал Боря и в курсе: знал, куда едет – в страну Лютера. Приехав же, обнаружил: про Лютера местные жители вообще-то слыхали, и идей, что литературный язык может начинаться с Библии, а не с литературы, немцев не удивить.

И Боря вмиг открыл торговлю русским товаром. Начал с меня: продал недорого, зато шустро. Попробуйте, господин Вир, поставить себя на мое место и понять, насколько многозначительно выглядело демонстративное, напрочь устранение не то что стихов – упоминания фамилии в немецком переводе статьи, в которой я, как знали уже несколько лет читатели русского оригинала той же статьи, был едва ли не главным персонажем. Намек крутой, а понимай, как хочешь. Может, у редакции "Акцент" появились сведения, что я не я, а Штирлиц. И она так вот сигналил читателю. А может, автор статьи прознал, что расхваленные им мои стихи – совсем и не

мои стихи, мной украдены у покойного Крученых, и автор статьи таким вот способом исправляет свою невольную ошибку... Мало ли что. Но что-то там с этим Некрасовым крупно не в порядке – не иначе... Вот это был нихтзайн, так нихтзайн, тройной: 1. На печатных страницах, мне в 82 г. недоступных. 2. На чужом языке, в чужой стране и главном – 3-е – за Занавесом. Вы знаете – публично полемизировать, вообще общаться с теми, кто за Занавесом, в 82 был серьезный риск. Кто-кто, а Гройс знал об этом. (Вообще Гройс знал, что делает: он даже отправил чете Кабаковых развеселое письмо, где похвалился этой публикацией как ловким ходом, который сразу открыл Боре многие двери и помог карьере.) Я оказался с тройной затычкой во рту, а авторы милой выходки – Гройс и Ингольд – под тройной защитой, в том числе брежневского законодательства. Единственное, что я мог сделать в ответ на весь тираж "Акцента" – отправить им по письму в единственном экземпляре. С оказией, конечно. Ингольду я отправил то, что зачитал у вас в Эссене, а письмо Гройсу у меня не взяли. В письме было сказано, что Боря явно напутал с Европейской Традицией – в корне напутал. В корне *trado*. Действительно, есть в кое-каких европейских языках такой корень, и, насколько я знаю, иногда от этого корня идет слово традиция, а иногда – продажность и предательство.

Вернулся же я к этому вопросу уже на известном Вам эссенском фестивале 89, которого Боря Гройс в 82, естественно, не предусматривал. Боря в Эссене даже попробовал сунуться ко мне с приветственным рукопожатием – но вполне неудачно. И тут же, той же зимой 89-90 родил Боря новую концепцию русского концептуализма как команды из двух игроков: один – Пригов, другой – Володя Сорокин. Кабаков – играющий тренер. Двух. И все, более ничего. Родил, по-моему, во "Франкфуртер Альгемайне"... Ну что, ей-Богу, за комедия, в конце-то концов? И кто тут первый комик – это "русское искусство" или эта "немецкая наука" об этом "русском искусстве"? Ибо Боря Гройс – это уже немецкая наука, ГройсВиссеншафт. Шутки в сторону. Д-р Гройс, ученый, философ. Пишет дневник философа. И печатает. Неужели надо кому-то доказывать, что искусство, рожденное противостоянием, ставшее на ноги именно в сопротивлении организованному искусству нихтзайну, государственному, тотальному нихтзайну – а именно таково наше неофициальное искусство, тем оно и интересно, – органически не терпит такой вот отчетливой попытки устроить кому-то маленький нихтзайн в чьих-то интересах? Да напрочь, сразу долой такого вот блатного спортсмена-любителя, и перетряхнуть всю систему, которая позволила завестись такому. Не зря же так уважают современную Германию за абсолютную непримиримость к национализму как вывод из опыта. Но разве это должен быть единственный вывод? Разве национализм, расизм – единственная составляющая тоталитаризма? единственная опасность? А блат, диктатура паразита – меньшая? "Искусство тоталитаризма" ведь и есть то, которое делает не автор, а паразит при авторе. Придерживая и выпуская

автора по своему паразитскому усмотрению. Тоталитаризм – централизованный, организованный блат – и только, а идеология найдется.

Я вообще не понимаю, с какой стати я, например, должен подлежать суждениям Гройса, а не наоборот: Гройс – моим? Авторам "МАНИ" "А-Я" в 70-е, "лианозовцам" в 60-е (а я был и там, и там) теоретики, мягко скажем, не докучали. Когда же пришла надобность в формулировках и выводах, и в этом стали обходиться собственными авторскими силами, и неплохо друг друга понимали. Разные были авторы, разных возрастов, и тех, кто поопытней, Гройс, таким образом, принялся осмыслять уже поздновато. Согласитесь, существо и качество искусства не может и не должно зависеть от того, сумеет ли и пожелает ли описать его Гройс – да и кто угодно – в экзистенциалистских или каких бы то ни было терминах. Как и рейтинг автора.

Искусство – дело, философия – другое. В том и в том можно смыслить, а можно не смыслить. И в искусстве Боря Гройс смыслил и смыслит мало, что, впрочем, его мало и беспокоит: Боря смыслит в другом. И не только в теории, но и в практике.

Я тем временем только рот разевал: как это, почему мне никак не дают заявить мое мнение. Все же я ведь замешан в тех же делах, но замешан лет за 20 до Бори Гройса. Наконец уже в 90 году напечатали "Как было дело с концептуализмом" И ответ ученого Гройса в "Литературной газете" воследовал тут же. И это был ученый ответ.

Не затрудняясь мелочами, а опираясь на имена Сократа и Кабакова, Платона и Пригова, философ Гройс просто давал авторитетную справку: концептуализм – направление, в которое входят такие-то и такие-то. Остальные за рамками концептуализма, а Некрасов так и вообще в р а м к а х м о с к о в с к о й с у б к у л ь т у р ы. (Был, кстати, и ответ на ответ. В самом конце 90 в той же "ЛГ" статья Владислава Кулакова "О пользе практики для теории" По-моему, хорошее название... Г-н Вир, неужели три статьи в "Литературке" – целая дискуссия двух русских авторов с немецким ученым о русском искусстве – так и осталась у вас вполне незамеченной и неучтенной? А все выглядит именно так. Занятно, правда?) Насчет же меня в рамках московской субкультуры – это текстуально. Признаться, я только тут толком понял, почему, как это Боря Гройс начисто, совершенно не входит ни в одно из предлагаемых в моей статье соображений и рассуждений: вот бы их ему и разделать по правилам науки. А просто Боря не в состоянии. Боря Гройс в этом во всем ни бум-бум.

До того торопился Боря на пир осмысления и руководства искусством, что толком так и не дал себе труда вникнуть: а чем, собственно, заняты эти его пасомые? Безотносительно к ходовым теологическим, культурологическим или структуралистским клише и терминам – что там за заботы, проблемы? В этом их искусстве. Какие задачи возникают и как конкретно решаются? Господин Вир, а нет опасений, что Вы и многие другие и ахнут не



успеете, как очутитесь заодно с таким ученым в рамках кёльнской, скажем, или эссенской, или франкфуртской поднауки? Симметрично Некрасову в рамках московской субкультуры? По той же модели. Нет такого риска, Вы считаете?

Когда-то ненавидевший национализм Тургенев крепко уел само словосочетание "русская наука" только входившее тогда в моду: "По-нашему, по-русски дважды два тоже дважды два, только оно как-то бойчей выходит..." Поздней пролетарская наука, сталинская наука, арийская наука, советская наука уже никоим образом не удивляла, и дважды два становилось не четыре – а по потребности... Последней из поднаук тихо скончалась советская – но только как название. На деле продолжая раассеивать бесчисленных подученных здешнего воспитания и все споры своей поднаучной премудрости по всему свету.

Заразительные чрезвычайно, поскольку суть не в том или ином идеологическом ярлыке, а в том, что поднаука – блатная, для удобного устройства собственных делишек. Рамки блата могут быть грандиозные, национальные, глобальные или скромненькие по масштабам, но он – всегда он. Не всегда блат в силах быть тотален – но если он не тоталитарен – он не блат. И блатная зараза живо обратает поднаукой науку в любой точке, где натурализуется, живо обратает, охмутаёт рамками поднауки. Неужели в Германии всерьез читают, что некоторая начитанность в философии плюс известная бойкость пера достаточны, чтобы судить-рассуживать русское искусство?

Такое уж оно, это русское искусство, по-вашему, бедное? Что-то не слышно, чтобы наших этих арбитров особо звали к немецким авторам, на немецкие выставки. Верно, Гройс умеет владеть слогом. Вот и хорошо. Всякого, кто умеет, милости просим сюда, на наше авторское поле, где игра все по тем же правилам: покажи, что ты умеешь написать не просто непридуманно, а лучше других. А на соседнем, критико-теоретическом поле меньше писать само по себе не мешает, но и не решает, там иные правила, но тоже строгие: покажи, что ты умеешь лучше других не написать, а прочитать. Увидеть. Понять. Оценить. Эссеистика же как критика, как пограничное явление – это, извините, для бедных. Собственное авторство не на честном конкурсе, а за счет чужого. Контрабанда тоже пограничное явление: умение отвиливать от законов и требований и той, и другой стороны, во вред обеим. Неужели знаменитая немецкая честность – это только для немцев? Уверен, что Вы так не думаете.

Впрочем, едва ли с честностью все так просто. Слава Богу, наконец, говорят, у вас спохватились и создали специальную службу борьбы с русской мафией. Лет на пять опоздали, наверное. Но ведь мафия приехала в Германию не на танках. Согласитесь, чтоб наши блатные, ворье, от которого здесь проходу нет, так запрудило Германию, оно должно было снюхаться с вашим, которого как бы и нет, на вид – порядок...

А не происходит ли чего-то похожего в Германии с русским искусством? Понимаете, если бы авторы "Коллективных действий" организаторы тех самых "Прогулок за город" сколачивали свои коллективы, кампании для этих прогулок практически сплошь из известных (хоть и относительно известных) авторов исключительно из-за их известности как таковой – это было бы плачевно. Конфузно даже. Был бы блат. Но дело было не в "широкой известности в узких кругах" как любят у нас говорить, дело было в том, что сами "круги" – "круг МАНИ" круг "А-Я", семинар Чачко и Шейнкера состояли из единомышленников, из авторов, во-первых, взаимно друг другу интересных, а главное, при всем видимом разнообразии явно объединенных какими-то чертами, которые и выразили, я думаю, острее всего именно "Коллективные действия" своим "акционкунст". Поэтому все эти авторы были народ подготовленный: не просто участвовали, даже не просто соавторствовали в перформансе, а работали в нем с явлениями, для себя знакомыми и актуальными, существенными и для их собственного творчества – живописного ли, литературного.

Когда Гройс предложил термин "концептуализм" для четверых из этого круга в несколько десятков человек ("романтический концептуализм" – для изыска), термин не очень послушался Гройса, и слово "концептуализм" прицепилось ко всей компании и к тому самому общему, что ее объединяло. (Кстати, первым догадался не Гройс, а Голомшток, обозвавший концептуалистом Кабакова в ругательном, как Голомштоку казалось, смысле в какой-то лихой статье о московской живописи.) Этим-то и жил наш концептуализм, когда объединял общим творческим интересом авторов от Шаблавины до Жигалова с Абалаковой, от Инфантэ до Герловиных, от Олега Васильева до "Мухоморов" и Коллективных действий. Народ был разный, и в большинстве, на мой взгляд, не особо приятный в обычном общении. Такого и не было – не было одной большой и дружной компании. И авторы "Коллективных действий", авторы других перформансов никак не были какими-то общими любимцами и заводилами. Не было "души общества". Зато был и надежно работал лет, думаю, шесть ил восемь – концептуализм: на "коллективные действия" шли охотно, хотелось, я бы сказал, самим воплотиться в материал, узнать, изведать самочувствие шпателя, мазка краски на холсте, слова на листе – т.е. самочувствие и мировосприятие инструмента и материала, с которым сами работали – в работе на грани фола. Но дело в том, что не только это сообщество – круг "А-Я" – "МАНИ"-литературного семинара Чачко и Шейнкера – жило концептуализмом в той или иной мере, жило искусством на грани отрицания материала и произведения. А и в том, что этот концептуализм жив был именно этой общностью разнородного. И чем дальше, тем больше в этом убеждаешься. Я писал уже, и не раз: концептуализм сложился и выявился у нас как органическая, общего характера, фундаментальная тенденция, по большей части полемически ориентированная по отношению к официальной "художественности" А

как манифест, некий самодостаточный строгий метод в очищенном виде этот концептуализм выглядит, мягко говоря, сомнительно. Блатным союзом, сговором науки как не знать с искусством не уметь. Альянсом Гройса и гройсов с Кабаковым 80-х и всеми цыплятами кабака.

Да, концептуализм предлагает рассмотреть идею приоритета концепции перед реализацией, отвергая таким образом традиционное умение, связанное с традиционной реализацией – с языком, материалом – вообще с осязаемым произведением искусства. Но при этом под снятой маской традиционного умения просто открывается ряд нетрадиционных. Так или иначе, само умение сделать нечто лучше или совсем хорошо в искусстве очевидно неотменяемо: в некоторых языках умение и искусство – просто одно слово. Либо искусство – открытый конкурс – кто сделает лучше, либо блат, организация, кого двинуть, кого придержать, зернышко того самого тоталитаризма.

Никакое терминотворчество ("концептуализм", "постмодерн", "соц-арт" "2-й авангард", "тот-арт" и т.д.), никакие радикалистские лозунги и концепции вроде "смерть искусства", "смерть автора" и никакой философский, богословский и прочий "научный" туман дела тут не меняет, только служит прикрытием.

Кабаков чересчур увлекся одной игрой и заигрался: игрой в истребление понятия качества. Игру эту все знают. В нее, хочешь не хочешь, играли все, кто стремился у нас отойти от "художественности" социалистического реализма, у вас – кто от "буржуазного" искусства, кто просто отличиться от предшественников. Игра эта была всегда и везде в искусстве, но первый всем известный выраженный случай, первый манифест – все те же импрессионисты, предложившие "безобразную", шершавую, "неумелую" живопись вместо прекрасной и мастеровитой гладкой. Корявое-то и оказалось самым прекрасным, и с тех пор каждый раз это повторяется: заявленное безобразным, безобразно сделанным оборачивается если не прекрасным, то интересным и ценным, и сделанным мастерски – в тех случаях, когда это действительно так. Все это, конечно, не ново, но это и мучило И.И.Кабакова – что вот и с ним, Кабаковым, получается то же, что с некоторыми другими: действительно, форматки-рамки, идиотского, детски-бюрократического вида рисунки – ну, а что тут смотреть? Он ли не старается удивить отсутствием качества вообще. А ему то и дело: "Вот этот альбом, по-моему, Илья, особенно получился... И вот те две папки..." К концу 70-х Илья стал, казалось, физически страдать от таких пошлостей: они звучали так, как будто у Ильи что-то может получиться удачным и не особенно... И вдруг достиг желаемого. И с оглушительной простотой: вся штука и была в том, что до сих пор Кабаков заодно с мировым искусством если не старался, чтоб было плохо (как "плохо" умеет обернуться в "хорошо" – эти-то фокусы он знал!), то старался, чтоб было никак. И чем больше старался, тем лучше получалось подлое "никак" и тем беспардонней нахваливали коллеги и зрители и

тем суровее взирала на такую бездуховность наука и критика – в лице, кстати, и свежеспустившегося с высшей широты Гройса... А что значит "лучше" когда надо "никак"? А весь секрет: и стараться-то не надо. Никак не надо стараться. Надо никак не стараться. Совсем. Наплевать? Ну. Плевок, согласно легендарным словам не то Швиттерса, не то Пикассо, может быть произведением искусства – если он артистический плевок – Пикассо или Швиттерса (правда, стоит заметить, слова так словами и остались – кажется, ни Пикассо, ни Швиттерс плевков не выставляли). Так или иначе, плевков – уже активное отношение, небезразличное, а фокус в том, чтобы начхать. Начхать и забыть, чтоб и следа не осталось. Никакой заботы. Умения. И все искусство: никакого искусства. Все без разницы, и нам до вас дела нет.

Вот так и вырвался, наконец, Кабаков из цепких лап мирового искусства. Году в 82-м я увидел первую "помойку" – в ней еще можно было увидеть последний альбом или папку, только сделанный в ассамбляжной технике – действительно альбом, сшитый из самого плохого картона, с прикрепленными на картоне клочками быта – иногда с эстетикой, идеологией вроде советских красных открыток, иногда просто билет, квитанция, даже старый ключ. По первости все это смотрелось, да первые "помойки" автор еще, думаю, подбирал позанятнее. А главное, еще действовала инерция руки и глаза художника, работавшие независимо от задания – та самая "инерция" искусства в обличии безразличия, которая и восхищала в папках и альбомах. Но скоро материал, техника, не требовавшая ни глаза, ни руки – пусть в самой остаточной форме – а, главное, установка стали брать свое. И высиживать, глядеть на весь этот унылый мусор, с вялой неутомимостью налепляемый на бесконечные картонки, стало скучно. Не на грани, а, наконец, за гранью того самого фола.

Не как бы неинтересно, а таки неинтересно вполне, на самом деле. "Извини, Илья, но чего ж мне тащиться на твой старинный седьмой этаж без лифта смотреть твою помойку? У меня и дома помойка бывает не хуже." На том и порешили. Действительно, одно дело идти специально смотреть нечто, сделанное – по традиционным или иным параметрам – лучше, чем у других. А почему надо идти куда-то, где об умении не может быть и речи, где смотреть заведомо не на что и, как гласит программа, нечем заинтересоваться? Что за обряд? Потому что считается, что этот автор лучше сумел другое: сумел устроить себе репутацию, организовать к себе внимание, меня организовать, чтоб я пришел? Нет, я не приду. Есть такие кривые второго порядка, асимптоты – вся их жизнь в том, чтоб вечно приближаться к оси координат и вечно выравниваться, чем дальше, тем больше становясь ей параллельными. И весь смысл жизни асимптоты в том, что, всегда становясь, никогда она не станет параллельной, и, вечно приближаясь, никогда не пересечется с соседней прямой осью. Явился некто, сломал эту асимптоту, уткнул в ось – он кто, гений? Просто она больше не асимпто-

та. Если задача и решена, то не та. Александр Македонский, может, и гений, но не тогда, когда разрубает узел мечом. Это и любой может. Веревки там никого и ничего не связывали, условие ясное было – не разъединить эти концы, а развязать этот узел. Александр же Македонский просто схалтурил, да еще и схамил. Без разницы, так без разницы. Не надо искусства, так не надо. Наплевать на искусство, на умение, на состязание, наплевать на зрителя – и умение, искусство наплюет на тебя. И зритель наплюет тут же. Просто зевнет и слиняет, только и всего. Безразличие взаимно и заразительно, как зевота. Разделавшись так радикально с искусством в принципе, надо было, очевидно, тогда уже и оставить искусство в самом буквальном, обычном смысле – просто уйти из него.

Куда там. Тут-то и пошло, и завертелось. Шибче и шибче, под бластную музыку. Тут-то и объявилась наука, почуяла: не просто жареным пахнет, а дешевой поживой. И расцвела словесность. Со словом, текстом-репликой, диалогом и комментарием Кабаков работал раньше. И отлично работал, когда работал, заставляя предполагать за лапидарностью и недоговоренностью, воздухом текста солидный литературный потенциал. И как же быстро стал этот потенциал выпускать воздух, когда принялся Кабаков, нагоняя суету вокруг "помоек" на все лады сочинять к ним сопроводительные тексты в том роде, что это все, дескать, творчество кружка пионеров, не то пенсионеров "в нашем ЖЭКе" Но кроме этого названия остальное было, в общем, совсем не то, что прежние реплики и комментарии: не услышано, не угадано, а напридумывано, тяжеловато и однообразно. Не воздух ситуации, а балласт, и все разбухавший. Но особенно разбушевалась словесность не внутри, а вокруг этих кабаковских "помоек" – как оно и должно было быть. Я своими ушам слышал, как под горячую руку Илья Иосифович проговорился, что теперь он собирается делать уже не искусство, а стиль эпохи. А живо обсевшие мэтра кабачки (слово не мое), смекнувшие, к чему тут идет дело, уже откровенно в штыки принимали всякий разговор, что вот эта шуточка у этого кабачка здорово получилась, хотя вон та – пока как будто не очень, желая беспрекословного признания марки фирмы авансом, чохом. Тотально. Как знака качества. Намечалось что-то вроде мифа Пикассо, только без Пикассо – с коллективным многочисленным Пикассо, которого надо было срочно организовать, пока начав с другого конца – с мифа, стиля эпохи.

А словесность разрасталась буйно. Она уже не умещалась в "помойках" или, если угодно, "помойка" с ее помощью расширяла экспансию. Появились отдельные от собственно "помойки" эссе о самой помойке и о пустоте как тотальных символах окружающей действительности. Кажется, именно эти эссе раскрепостили Эпштейна, который (вкупе с Кедровым) пустился, замещая отбывшего Гройса, непринужденно осмыслять неведомое ему до того искусство. Об Эпштейне мне уже писать приходилось, да и писать-то тут, в общем, не о чем. О Кедрове подавно. О Кабакове же нельзя

не сказать, что куда интересней читались бы его упражнения о пустоте, не примись он тогда же нагонять самой бешеной пустоты в собственные работы. То ли не шутя поверил, что теперь вне критики, поскольку вне качества – весь в стиле эпохи, то ли, наоборот, это было клоунское антре, но работать стал Кабаков все хуже. И чем хуже работал, тем лучше шел Кабаков в ход. С азартом одно время делал Кабаков пейзажи под Булатова – включенные, впрочем, в псевдоплакат, афишу, советскую рекламу. Но не получалось главное: для Булатова любой пейзаж, и процитированный, и затертый, и отстраненный, был прежде всего интересен как пейзаж. Пережит – а на это нужно время. И заменить его нечем. Потому Булатов и сидел на своих работах по полгода и больше. "Соц-арт" он стал делать лет за двадцать до соцартистов, и не засиживаясь на соцартизме. И даже делая самый, казалось бы, топорный, издевательский, ироничный на вид плакат, работая с совмещением, взаимодействием пространства и плоскости, изображенного изображения и изображаемой реальности, Булатов на самом деле писал картину при помощи плаката – картину в полном смысле слова.

Кабаков же, играя с фиктивностью, цитированностью и т.д. в десятки раз резвее, настолько же резвей и гнал работу за работой, не успевая понастоящему зацепиться.

Уехав, Кабаков перешел на свои картинки с розетками – в оригинале я не видел ни одной, но в репродукции не видел ни одной, которая бы заинтересовала. Розетки, понятно, мешают изображению, но мешать там явно нечему, мешают они вяло, и сами вполне приблизительны. Вместе с тем и вся такая прыщавая картина лишена той точности, узнаваемости, безличной характерности, которой раньше отличался Кабаков.

Стилистически это, по-моему, делалось вполне наобум, без адреса. Стоит хотя бы сравнить, как умели иногда "помешать" изображению, даже "уничтожить" его, в то же время отчаянно его активизируя, Копыстьянский или Чуйков. Кабаков вообще спокойней, но в этом случае это не то спокойствие. Спокойствие не уверенности, а вялости. То самое искомое безразличие в полном смысле слова. Дюссельдорфский вагон, по-моему, и надуман и недодуман, а с московским вариантом "Русского искусства около 90-го года" – вообще полный конфуз. Этот конфуз я видел своими глазами, как и другой такой же – на "Дорогом искусстве" 89-г года. Конечно, это было выполнено из рук вон скверно и вообще выпускать из рук и поручать кому-то готовить твою инсталляцию может, наверно, только художник, всерьез ощутивший себя навечно уже по ту сторону "хорошо/плохо". Но должен же у меня быть какой-то навык, умение отделить концепт от реализации. Однако, как я ни старался, ничего не получалось, и хуже Кабакова на "Русском искусстве 90" был только Пригов. Но Пригов ведь и вообще интересней литератор, чем изобразитель. Он выдумщик, "концептуалист", а художник-скульптор он просто плохой, и его неизменное присутствие и успехи еще и на выставках – лишнее свидетельство: не его это успехи, а системы. Ин-

сталляция же Кабакова с деталями быга художника просто, по-моему, фальшива. Шустрая кабаковская протестичность сыграла тут с ним плохую шутку: навык быстренько сыграть-стилизовать, будучи повернут на себя, привел к тому, что Кабаков тут сыграл... Рогинского. Это у Рогинского в 60-е были такие портки-ботинки, заляпаные краской, такой быт, такие холсты – и недавно некоторые из них можно было, наконец, увидеть в Третьяковке. Серьезные холсты. потому что таков и был быт Рогинского. Но Кабаков не Рогинский. И быт у Кабакова другой, и многое другое.

Кажется, последнее время что-то стало меняться. Инсталляцию на "Фиаке"-91 "Коммунальная кухня" поругивали, но, по-моему, по инерции – за то, что клеенка на столе от Тати. Мне показалось, что она тем и хороша, что мало зависит – какая там клеенка. Это простое и точное, неизбежное даже развитие прежней, классической кабаковской темы: раз картина – стенка, в стене – гвоздь; раз гвоздь, на гвозде кастрюлька, раз кастрюлька – под кастрюлькой стол и т.д. Без спекуляций и лишних стилизаций, наигрышей. Говорят, что-то еще у Кабакова опять получилось, не хуже, чем в 70-е. И дай ему Бог здоровья. Собственно, речь не о том. А о том, что около 10 лет новое русское концептуальное, неофициальное и пр. искусство едва ли не олицетворял художник в срыве, провале, явном и словно бы даже демонстративном, сознательном и добровольном. Художник, сознательно пустившийся в эти наигрыши и раздувание пустоты, как бы интересно до того ни работал. Пустившийся с ясной целью организовать себе успех такими спекуляциками, успех провалом – и в этом преуспевший.

Кажется, тут есть над чем задуматься. Как по-вашему? Тем более, что этот кабаковский успех – а Кабаков у нас, кажется, уже в ранге поп-звезды – примерно на 4/5 заграничный, а заграничный, думаю, на 3/4 германский. Опять же, как ни любопытна природа и техника такого успеха, еще занятней все, что вокруг успеха и в результате успеха. Впечатляет взаимодействие Кабакова и Гройса, д-ра Гройса, если не ошибаюсь. Чем-то оно похоже на "Кабинет д-ра Калигари" – не находите? Да вот и признание самого объекта науки: "Я, наконец, добился того, что совершенно перестал жить" – такими именно словами впечатлил Кабаков не так давно искусствоведа Ольгу Свиблову и всех читателей газетного интервью, которое она счастлива была взять у маэстро. Ну как же, как же – смерть автора... Кабаков, как всегда, на передовых рубежах. И то сказать – если смерть, так уже давняя смерть.

Как вознамерится искусство стать умней самого себя, освободиться с помощью ли государства, "науки" от собственных условий "плохо/хорошо" "получилось/не получилось" – тут-то ему и крышка. А еще раньше Кабаков проговорился еще лучше: "Природа не терпит пустоты, но и пустота не терпит природы". Как сказано, а? И как раз, когда с азартом ввязался в игру на стороне пустоты. Игру на интерес. Я не хочу сказать, что Кабаков не терпит, скажем, Олега Васильева. Я не знаю деталей их отношений друг

к другу. Но вся волна и пена, которую Кабаков гонит, все "кабачки" вся "наука" словом, вся пустота удивительным образом Васильева не терпят, не приемлют, отпихивают. И с удивительным успехом. Действительно, втроем кончали Суриковский институт. Булатов, Васильев, Кабаков (по алфавиту). Ходили в походы, летом жили на одной даче. Занимались детской иллюстрацией и неофициальной живописью, будучи каждый каждому первыми зрителями и критиками. Вместе, наконец, выступали в том же "А-Я"... Господин Вир, разрешите спросить – сколько, примерно, было в Германии выставок с участием Кабакова? А Кабакова персонально? И сколько раз кто-то в Германии имел возможность посмотреть Васильева? Я знаю только один случай: ту самую выставку "Лианозово" 92 года, которую, как я понимаю, мы с Вами и Сабинной Хенсен и делали в музее Бохума.

Понимаю, насколько это не принято, невоспитанно, некорректно – сетовать на чей-то неуспех, чей-то успех. Предполагается, что это примерно то же, что жаловаться на стихию – скажем, на погоду. Но тут стихия стихией, а чисто внешние обстоятельства уже позволяют, на мой взгляд, отметить, что в данном случае это стихия ведет себя настолько некорректно, что сомневаетесь – стихия ли она? Разумеется, я имею в виду прежде всего не немецкую, а нашу, русскую стихию – т.е. публику. Уж тут механика этой "стихии" и этих "успехов" – как на ладошке.

Беда в том, что если Кабаков – пустота, то Олег Васильев – именно что природа.

Просто пишет природу.

Я понимаю, на печи ездить желал не один русский Емеля. Сказки о скатерти-самобранке, топоре-саморубе есть, наверное, у всех народов. Искусство всегда ищет самодействующие способы. Чтобы дело шло само и без ошибок. Чтобы название автоматически было творчество. Это понятно, как понятно и то, что если искусство найдет такой надежный способ, оно немедля потеряет смысл. Кончится. Потому так опасна серийность и балдежное, "вдохновенное" стихописание. Когда дело идет и идет само, самое время автору насторожиться.

Когда же появляется метод, школа, как бы на научной основе гарантирующая своим adeptам невозможность ошибки и неуместность критики – т.е. Емелино житье, – тут и настораживаться не надо. Тут все ясно. Ясно и было. "Молодой" "второй" "новый" – зовите как хотите, но блатной концептуализм пожелал выделиться из прежнего, что был на самой широкой основе, не так теоретически, как практически, делом. Экипаж был в танке (любимое сравнение Ильи Иосифовича того времени), резервы подходили и подходили, планы разрабатывались, дела предстояли. Система сложилась.

И как только закипели дела (86), система сразу же узнала систему. И поступила соответственно. Еще предстояли запоздалые доносы на "А-Я" а само "А-Я", сам круг людей, объединявшихся общей опасностью, не говоря об общих интересах, уже успешно рассыпался. Его рассыпали, развалили с



удивительной легкостью. На первой же сенсационной открытой выставке этого самого "нового" "неофициального" "авангардного" и т.д. искусства ни Булатова, ни Васильева не было – зато были и "Мухоморы", и Захаров, и Кизевальтер, и Альберт, и много других интересных авторов – в том числе МОСХовских. Действительно интересных. Дело в другом. Дело интереснее. Как полагалось, в инстанции пошли возмущенные сигналы. Приехал министр культуры Захаров. Естественно, ожидали разгрома. А министр глянул и резюмировал: "По-моему, интересная выставка. А вот реалистическая живопись слабовата" С тем и уехал. Я и говорю – интересная. Вообще он был хороший министр, все говорят.

Вопросы не к министру Захарову, а к художнику Вадиму Захарову. Такой, например: вот дали Захарову отодвинуть Васильева. Молодой Захаров, но взрослый: знает, кто дал двинуть – система. Ну и кто же сказал Захарову, что следующим не отодвинут опять Захарова? Вот что интересно. МОСХовский "реализм" на этой выставке был и правда не ахти, хотя в МОСХе, вообще говоря, были и такие пейзажисты – пейзажистки, верней – как Затуловская. Старжснецкая – вот не знаю только, насколько они реалистки. Да дело, я бы сказал, и не в "реализме", а просто в изобразительности. В миметичности. МОСХовская казенщина, "социалистический реализм" и рутинные омертвевшие "сезаннистские" попытки отвращали художников от мира как живой природы. А зритель все равно смотрел прежде всего туда, где видел изображение. Картинку.

Крушение сталинского "искусства", мертвого и смертельного, вторжение мирового художественного опыта – эта передряга (в искусстве по крайней мере) была крепче "перестройки" 80-х. Булатов, Васильев и Кабаков пережили это еще студентами. У них было время увидеть слом традиций. Пережить ту самую "пустоту" пройти через нее и сделать пространством. Создавали собственный язык, собственную нетрадиционность, а создав ее (каждый свою), они несколько разошлись. Грубо говоря, Булатов стал создавать пространство при помощи природы – во всяком случае, природы. Васильев, пожалуй, скорее природу. При помощи пространства. А Кабаков работал с пространством более отвлеченным – пространством социального сознания, пространством речи. Оборачиваться пустотой оно могло сколько угодно, но – в рабочем порядке. А когда стало перерождаться просто в пустоту, пустую пустоту – тут-то и выяснилось, насколько эта пустота не терпит этой природы. Не терпит. Но почему от такой нетерпимости должно быть хуже природе – это, как хотите, мне непонятно.

Просто-напросто Васильев знает то, что знает Кабаков. Учитывает этот опыт. Но Кабаков не умеет того, что умеет Васильев. И подавно не умеет сонмище кабачков, все переживающих, муссирующих свою нетрадиционность – и в этом все дело. Васильев же вообще умеет, по-моему, то, чего больше никто не умеет: никто не накормит изголодавшегося по картинке, живому изображению зрителя так питательно и доброкачественно.

Разве что Булатов – но он даст обобщенную картину. Таково, по крайней мере, мое мнение о Васильеве и Кабакове. Кажется, оно не совпадает с мнением немецкой художественной общественности. А если так, не кажется ли Вам, господин Вир, что мнение этой самой общественности по отношению к Васильеву несколько априорно? (Не подумайте, кстати, что я выступаю как рекламный агент Васильева – у него дела как раз сейчас идут совсем неплохо: после выставки в Нью-Йорке его, слава те, Господи, наконец "заметили" – заметила даже "Нью-Йорк Таймс" и просить для него никого и ни о чем не нужно. Уже и не в нем дело, а в вопросе: ну как же все-таки смогло сложиться такое вот положение, какое сложилось с ним? В чем тут дело и все ли в порядке?)

А насчет зрителя-любителя картинок, насчет нетрадиционности и анти тоталитарности – кажется, у нас с вами здесь до сих пор больше общего, чем можно было подумать. Говорят, в Германии обозначилась мода на "искусство социалистического реализма" Так, или я что-то путаю? И слышно было, что Боря Гройс уже родил радикальную концепцию: существуют, дескать, соцреализм и соц-арт, а прочее – несерьезно... Бедный зритель: он, как пьяный водитель для него существует либо правый кювет, либо левый. А прямо ехать – это руль удерживать, стараться надо... Одер бурш, одер филистер. Соцреализм как отрывочка концептуализма по Боре Гройсу, концептуализма как искусства не уметь, исключаяющего такого вот Олега Васильева напрочь, как и всякого, кто умеет держать руль и ехать прямо, совершенно не давая возможности Боре развернуть свои умопостроения. И обратно: концептуализм как отрывочка соцреализма, не иначе. И снова Боре Гройсу есть что покушать...

Господин Вир, неужели с этим так-таки ничего невозможно поделаться? Олег Васильев, видите ли, посмел не перестать жить, и должен за это нести наказание... А есть ведь еще одна сторона дела, знакомая и нам и вам, и очень для нас с вами существенная.

Если ваш зритель, передержанный, видимо, на кабачках, охоч оказывается до нашей рутины, то с нашим может быть и того хуже. Да и бывает. Изголодавшись по картинке, он слопаёт любую начинку, любую отраву и приманку, абы в нос била и в глаза бросалась. Нет Олега Васильева. И он заглатывает Константина Васильева, Илью Глазунова. (Кстати, давно хотел спросить: за что у вас так любят советскую власть? Мы были тоталитарные. Вы – анти тоталитарные. Откуда у вас такое почтение с ошметкам откровенно тоталитарной системы? Такое серьезное отношение к Союзу Советских писателей? Кто в "Союзе" тот и писатель, настоящий писатель... Детище Союза "Метрополь" его герои вроде Виктора Ерофеева принимаются на полном серьезе: молодого тогда человека исключили из Союза Писателей... Никто не подумает спросить – да как этот молодой человек попал тогда в этот Союз Писателей, за какие-такие литературные заслуги? Двадцати-то с чем-то лет отроду... И кто вообще попадал в этот Союз, для чего

и что он такое? Как будто Союз Советских Писателей и вправду мог быть профессиональной, а не отчетливо антипрофессиональной организацией, какой он и был на самом деле. И остается. В прежние времена этот Союз, случалось, подкармливал друзей с Запада. Теперь все наоборот, об этом нет и речи, но осталось непонятное, иррациональное уважение к Системе. Порядку. Организации. Но это же порядок навыворот, а если организация – юбер аллес, зачем было ломать Стену? Согласитесь: Стена организует. За стену можно пустить, можно не пустить, выпустить, а можно не выпускать – степень организации повышается...

Понятно, что с организацией иметь дело просто удобней. Но имейте в виду – вы дорого заплатите за это удобство. Это не вам, это с вами будут иметь дело таким образом, как им будет удобно. Как им надо. Того Союза вроде бы нет, перед вами – десяток его преемников с названиями одно другого завлекательней и демократичней. Но члены те же... Если вы здесь – всерьез, если не хотите блата и халтуры, не давайте морочить себе голову. В этой стране теперь долго нельзя будет иметь дело с организациями. И с репутациями. Только с отдельно взятыми конкретными людьми.)

А все это я к тому, что взаимопонимание, слаженность работ систем – нашей и вашей – все-таки поражает. И там, где четкой, настоящей системы вроде бы нет, но ощущается системность – проще сказать, пахнет-таки блатными делами.

Понимаете, одно дело, когда милые, но прохиндейские ребята, мигом сшустрив, слипшись с нашей системой, нашим начальством, оборачиваются серьезными прохвостами и, живо состряпав свое особенное искусство не уметь, тебя спокойно отпихивают – это еще понятно. Система блатная, и ребята, значит, блатные. Орава КЛАВА (КЛуб АВАНгарда) под управлением Иоси Бакштейна. Делов-то. Когда те же ребята сваливаются на голову уже под маркой немецко-русской выставки "ИСКУНСТВО" перечень германских спонсоров и кураторов которой занимает целую афишу, звуча прямо-таки Пригсмаршем, – это уже любопытней. Тем более, когда замечаешь, что уже года три-четыре как практически все московские выставки "неофициального" искусства проходят в том же составе.

Но когда в Центральном Доме Художника аж на два месяца открывается выставка, где герои все те же, и все этих же нет, а выставку устроили, как означено, Кунстхалле Дюссельдорфа, и Музей Иерусалима, и Компания Люфтвагзе, и Министр иностранных дел Республики Германия, и Министерство культуры земли Северный Рейн-Вестфалия – спасибо им – а называется выставка, как я уже говорил раньше, "РУССКОЕ ИСКУССТВО ОКОЛО 90 ГОДА" – вот тут задумаешься. И потому задумаешься, что выставка, в общем, неважная. Слишком блатная выставка. И потому задумаешься, что все это, согласитесь, трудно понять иначе, как официальное заявление: вот каким Германия видит русское искусство около 90 года. Не шуточки. И потому еще, что, если увидев, каким видит Германия русское

искусство и заявляет об этом, шарахнется иной зритель под сень глазуновских крестов, удивляться будет нечему. Я писал уже: лучшей гуманитарной помощи себе наши национал-патриоты и пожелать бы не могли. И придумать.

Но допустим, искусство бесконечно спорно и абсолютно относительно. Полностью недоказуемо. Собственно, не на том стоят министерства и музеи, но предположим. Предположим. "Да, – скажет Кунстхалле Дюссельдорфа, – да, а что? Это для вас русское искусство 90 начинается с Булатова и Васильева, Рабина и Рогинского. А вот для нас – с медгерменевтов и некрореалистов. И еще с Пригова. Таков наш вкус, а о вкусах не спорят." Нет, серьезно, хорошо бы взять с Кунстхалле такую расписку... Отобрать особое мнение ..

Но вот случай, где и самое особое мнение не поможет. Тут уж не мнение, а простые факты. Господин Вир, Вам не знакомо франкфуртское (на Майне) издание "архива МАНИ"? По существу это издание – фальсификация МАНИ, предпринятая ядром все той же теплой кампании. Разрешите процитировать письмо, в котором я убеждаю музей Бохума расширить состав выставки "Лианозово" сверх собственно "лианозовцев" "...хочу вполне откровенно сказать, что не согласен с тем, как преподносится (насколько могу судить) современное здешнее искусство в Германии. По всей видимости, явно однобоко – даже в рамках круга лично знакомых мне московских художников. Попросту сказать, похоже, за это дело взялась группа личностей, достаточно мне знакомых, неплохо между собой спаянных (состав почти не меняется) и настолько энергичных, что успевают они, кажется, повсюду – заручившись солидной поддержкой немецкой стороны.

Собственные успехи, видимо, команду эту так увлекают, что последнее время они взялись уже преобразовывать на свой лад не только текущую художественную жизнь, но и протекшую, состоявшуюся и даже задокументированную в архиве. Именно так. Франкфуртское (на Майне) издание "Музей МАНИ" – это, говоря без обиняков, некоторая попытка передернуть историю. Историю совсем недавнюю – 81-85 годы. Ведь МАНИ – это архив. Реально существовавший, выпускавшийся в эти годы Московский Архив Нового Искусства, 5 выпусков, и каждый в 5 экземпляров; 5 толстенных папок, где были статьи, рисунки, объекты, фото, документация и т.д. Но где не было чуть не половины из ребят, изданных во Франкфуртена-Майне: они просто еще не успели выступить, написать, нарисовать чего-нибудь тогда, во всяком случае, не успели хоть как-то проявиться в Москве. Они ребята, может, и хорошие, но больно уж энергичные, согласитесь. Они нагрянули позже, и при всех (предположим) успехах попасть на тот поезд, в тот архив уже никак не могли: поезд ушел, архив МАНИ потерял смысл. Смысл был – уберечь сделанное от угрозы. После 85-го угроза стала уходить. Смысл был – уберечь до лучших времен. И ей-богу, я, например, не знал, что лучшие времена а) настанут сегодня, но б) лучшими – и настолько

лучшими! – будут они исключительно для Пригова, для Кабакова, для Бакштейна, для Монастырского, для Кизеальтера, Гундлаха, Захарова, Коли Паниткова и Сережи Ромашко... Не знал, хоть догадываться уже было можно о многом...

В общем, господин директор, Вы, конечно, понимаете, что архив в развитии – не архив, а что-то другое. Новейшие приключения архива. В конце концов, почему и не назвать команду "архив МАНИ"? Есть же команда "Спартак" Но команда эта не лезет в полном составе на сцену Большого театра играть роль Спартака в одноименном спектакле. А вот команда, выступающая в данном случае под вывеской МАНИ, лезет куда угодно. Играть вот так. В настоящем же МАНИ не было столько Бакштейна, но был Раппопорт. Не было, скажем, Скрипкиной и Петренко, Рейтера, Чацкина или Лейдермана, а были Юликов и Гороховский, Андрей Абрамов, Сергей Шаблавин – называю только тех, кто вспоминается. Были оба Мироненко на тех же правах, что Гундлах, Звездочетов, "Мухоморы" Разысканий не провожу, хоть, видно, пора заняться. Был Франсиско Инфанте. Был Олег Васильев, которого эта плотная команда особенно, по-моему, боится. Был вскользь упоминаемый Эрик Булатов – а был отнюдь не вскользь, несколькими статьями. И я там был, наконец, – 5 или 6 статей, около трех печатных листов общего объема... Плюс стихов строк не одна сотня. Плюс визуальные стихи – не один десяток. Да плюс объекты. Достаточно? Смотря для чего. Чтоб быть упомянутым Бакштейном, Панитковым, Макаревичем, Ромашко в МАНИ – нет, как видите."

Итак, понятно, откуда взялось это странное, монотонно резвое новое русское искусство у нас: это все наследие проклятого тоталитаризма. Началось с "концептуализма" который ребятам захотелось выделить в цельном, чистом виде. Получилось – в куцем. Так как его упорно старались сделать новым, небывалым искусством не уметь. Иначе – блатом. Что и получилось. Тут помогла и наука как не знать – вместе они вышли на начальство, и старая большая блатная система быстро договорилась с маленькой (тогда) новенькой. Маленькой помогли отпихнуть нашего брата (невыигрышное соседство: я умею, как Дима Пригов, и умел лет за 20 до Димы, но Дима не умеет, как я, хоть и пытался) и пустили ее в ход по всем каналам связи большой. А маленькая за это с начальством будет вести себя хорошо (мы уже навряд бы сумели) и будет неплохо изображать бяку, что тоже приятно начальству: видите, какой обезьянник это подпольное искусство, спасибо скажите, что придерживали, сколько могли... Так они и живут.

Это понятно. Но как же у вас-то, господин Вир, с кем же так ловко поладил наш блат, если не с вашим блатом, а у вас-то он откуда взялся – вы же про тоталитаризм уже и забыли... Или как раз в этом и дело? А не кажется вам, что не худо бы наладить и скоординировать службы защиты от мафии в искусстве? От русской – в Германии, от немецкой – в России? Что скажете?

А я бы сказал так. Я действительно не верю ни в какие "заговоры" против русского искусства (а меня так и спросили: это что же – заговор? Спросили на лекции в Бохумском университете). Не верю, хотя и понимаю, что спорить с теми, кто такие заговоры подозревает, становится все сложнее. Не верю уже потому, что знаю: если бы и были какие-то заговоры, они бы не имели значения. Зато значение имеет заговор, который есть всегда: заговор шариков на доске. Стол покосился – и они все в одну сторону, на нижний уровень. Как сговорились. Всегда есть или может быть заговор недоискусства против искусства. Доработаться до искусства, до себя – надо труд и время. А есть пути легче: договориться. Что недоискусство – оно искусство и есть. И наоборот. И при каких-то условиях такой потенциальный перманентный заговор действительно реализуется в сговор. Когда молчаливый, когда под фанфары "науки" Неудачно, что сложились такие обстоятельства, когда две пары, две стороны – искусство/наука в России/в Германии взаимно и перекрестно словно бы работают на минус, на ущерб, на порчу дела. Что-то в таком роде бывало и раньше: до концептуализмуса образца Бори Гройса так же неудачно для обеих сторон путешествовал туда-сюда через границу небезызвестный большевизмус. Но ведь есть и иные примеры. Честно сказать, я не знаток в философии. Я смотрю, и философия искусства, и все прочие науки здесь дружно обошлись без меня – и я спокойно плачу им тем же. Но даже я знаю, например, чем для русского искусства, русской литературы был Шеллинг. Он-то и не велел науке распоряжаться искусством. От лица науки...

Я не так плохо помню войну, и мне, как и многим, чем дальше, тем больше война представляется не так смертельной схваткой двух стран, как общей бедой двух стран. А победа – победой-помощью. И ответная волна помощи – все послевоенные десятилетия Западной Германии, ее противостояние советскому тоталитаризму. На этой волне – и помощь нашей "подпольной" литературе и искусству. Помощь Казака и Аймермахера, тех же Хирта и Вондерс. Пришел черед и вашей победе. Тоталитаризм в прежних формах рухнул, стало безопасней, и литературу-искусство стали прибирать к рукам, смотрю, у вас совсем другие какие-то люди. Конечно, одно дело – война, другое – волна; одно дело – волна, другое – капля. Пускай и так. Но очень бы хотелось ответить на былую серьезную помощь помощью хоть самой небольшой: думаю, как там ни расценивать это наше русское искусство, а не зря же оно не давалось в управу 40 лет. У нас свежий пока навык держать ухо востро и остро реагировать на тоталитарные повадки. Может пригодиться. Станет чище воздух в одной стране, чище станет и в другой.

С уважением

Всеволод Некрасов

*(Направлено Норберту Виру, редактору эссенского журнала "Schreibheft" в феврале 94. Зимой 95/96 опубликовано в самарском ежене-*

дельнике "ЦИРК ОЛИМП" под названием "Письма немецкому другу" данным редакцией.)

## II

Глубокоуважаемый господин Вир!

Чрезвычайно благодарен Вам за любезное письмо и признателен за серьезное отношение к моей поэзии, которой Вы уделите столько места в N 44 Вашего журнала.

Вместе с тем не могу не отметить: произошло, по-видимому, недоразумение. Год назад Сабина Хенсен говорила мне, что существует возможность подобной публикации в "Шрайбхефт" В ответ на что я попросил ее в создавшихся тогда обстоятельствах (после №42) этой возможностью не пользоваться и если печатать, то прежде всего не мои стихи, а мои статьи. Выразался я ясно, и поняла она меня без труда.

После чего она пригласила меня (как я понял, также и от Вашего, г-н Вир, имени) высказать об этих обстоятельствах свое мнение. Об этих обстоятельствах и обо всей ситуации, всей истории немецко-русских культурных отношений лет за 10 в той части, в какой эта история знакома мне как непосредственному участнику, и поскольку своим об этой истории мнением с Сабинной Хенсен я делился не раз. После чего я и написал Вам в "Шрайбхефт" письмо – больше года назад, г-н Вир. Не очень удачное письмо, понимаю – чересчур длинное. Зато уж то мнение, которое меня пригласили высказать, там вполне выражено. Более чем вполне.

И каким образом во всей сорокастраничной публикации N44 не нашлось после этого местечка не то что выдержке из этого моего письма – упоминанию, что такое письмо существует – это мне, простите, непонятно. Да при том, что здесь же, внутри той же моей публикации в статье Вондерс и Хирта содержатся благожелательные рассуждения о моих письмах – письмах вообще – без единого словечка об этом именно письме в этот именно журнал "Шрайбхефт"!.. Да при Ваших любезных словах о беспримерности – во всяком случае беспримерной, небывалой пространности моего письма для Вашего журнала – словах в личном ответе – и так же без следов на страницах этого же журнала... Согласитесь, г-н Вир, это уже похоже на шутку. Шутка – это хорошо. Но мне не кажется возможным кончить все дело шуткой, даже самой удачной. Собственно, я не могу с Вами согласиться: мое длинное письмо ведь не относилось целиком только к "Шрайбхефту" И я не совсем понял, о каком контексте пишете Вы мне в ответном письме.

Вы полагаете, что столь солидная публикация переводов моих стихов Вондерс и Хиртом радикально изменит некий общий контекст моего положения, мою репутацию у немецкого читателя? Во-первых, речь не только (и не столько) о моем положении. Речь о том, чем и как предстает перед русским и немецким зрителем вообще русское неофициальное искусство ста-

раниями компании Кабакова-Гройса-Пригова-Бакштейна со товарищи и многочисленных немецких спонсоров и искусствоведов.

Тут есть случаи и поярче, чем со мной. В толстую книжку-каталог выставки "Русское искусство около 90 года" стараниями, как я понимаю, тех же Хирта и Вондерс я оказался втиснут как автор хотя бы страничкой стихов.

Тогда как ни в этом каталоге, ни на здоровенной двухмесячной выставке с тем же названием в Центральном Доме Художника в Москве в помине не было ни Булатова, ни Васильева, ни Инфанте, ни Гороховского, ни Чуйкова, ни, скажем, Шварцмана, Яковлева, Штейнберга, Янкилевского – равно как Рабина и Рогинского. Зато налицо был не только совершенно наплевательски сделанный Кабаков, но и явно никудышный Пригов, Панитков, медгерменевты и некрореалисты в развернутом виде.

Такое вот русское искусство у нас около 90-го и в 90 х. Такой, г-н Вир, контекст по мнению Кунстхалле Дюссельдорф, компании Люфтваганза, Дойче Банка и т.д. – о чем, впрочем, я уже Вам писал. Радоваться мне, оказавшись в таком контексте? Вы уверены?

Во-вторых, вследствие всего этого никакие мои (допустим) авторские успехи (в данном случае скорее успехи переводчиков) заведомо ничего не изменят. Да это, собственно, доказано опытом – уже больше чем десятилетним, начиная с "Культурпаласта" – тоже ведь, г-н Вир, солидная публикация – а главное самая первая...

Наконец, дело и не в чьих-то авторских притязаниях – дело в очевидных фактах. Это факт, что Боря Гройс проделал нечистоплотный номер со мной в 82 году в "Акценте", когда уверен был в своей безнаказанности. Факт, что я предал этот номер огласке при первой возможности в Эссене в 89. И факт, что публично изобличенный (будем точными, г-н Вир) в нечестности и профессиональном злоупотреблении Боря Гройс как ни в чем не бывало продолжает ту же профессиональную деятельность, продолжает бодро руководить искусством – исключительно русским, как я понимаю, искусством – в Германии.

Разве одно это не говорит о контексте, г-н Вир? На такой контекст – иначе говоря, сложившееся положение дел – думать воздействовать какими-то переводами стихов и вообще косвенными мерами просто смешно. Ждать себе добра от такого контекста и искать в нем успехов в лучшем случае наивно, а надо кричать караул. Что, собственно, я и пытаюсь делать.

И уж во всяком случае не приходится говорить, что как-то рано, мол, выступать с резкими заявлениями – вот создадим контекст и т.д. Простите, мне 60 лет – о чем Вы говорите?

Что, кому тут может быть рано? Ничего не рано, уже давно поздно. Ничего мы не создадим, все уже создано. Давно создан КОНТЕКСТ – искаженный контекст, фальсифицированный.



Что, собственно, в конечном счете и вынуждает уже меня отчасти дополнить написанное Вам раньше, отчасти, вероятно, даже и повторить – только в более, по возможности определенных выражениях, чтоб исключить всякие недоразумения или непонимание.

Г-н Вир, современное русское искусство никак не может и не должно быть сводимо к Кабакову, Пригову и тенденциям, которые они в большей или меньшей степени представляют.

Не сводимо к выставке "Русское искусство около 90 года", не сводимо к того же года франкфуртскому изданию "Музей МАНИ" или номеру 42 "Шрайбхефта" В том числе не сводимо "другое" "подпольное" неофициальное искусство, не сводимо искусство авангарда, несводимо искусство КОНЦЕПТУАЛИЗМА.

Такова моя точка зрения – совершенно определенная. И я считаю, что я вправе заявить эту точку зрения, поскольку сам в этом искусстве работаю давно и довольно активно – около 20 лет как критик и – в некоторой степени – теоретик, и скоро 40 лет как практик. Автор.

В частности, имею основания надеяться выступить с моей точкой зрения именно в "Шрайбхефте", уже потому что "Шрайбхефт" обращаясь к моим стихам и даже к моей статье (за что я, разумеется, ему благодарен), в то же время обращается и к теоретику Гройсу, которому возразить я просто обязан. И потому, что будучи благодарен за свою публикацию, одновременно не могу быть согласен с общей линией журнала в русском искусстве, какой она мне представляется.

И то же самое относится не только к "Шрайбхефту" а и к моему положению и ситуации с русским искусством в целом. Я хочу заявить и, думаю, я не меньше других вправе заявить свое мнение об этой ситуации в Германии, но мне не удастся этого сделать уже больше пяти лет. И мне остается сделать вывод: я столкнулся с немецкой властью в русском искусстве, г-н Вир. Немецкой властью почти в точности на месте советской власти. Только с другим знаком. Если советская власть требовала в конечном итоге, чтоб ей изображали вместо реальной страны страну героев-страну мечтателей-страну ученых, то в стойком, явно преобладающем немецком интересе к русскому искусству Революционного Метода Специфического Концептуализма – вполне соответственно Искусству Революционного Метода Социалистического Реализма<sup>1</sup> – и неизменном пресечении попыток как-то оспо-

---

<sup>1</sup>О том, что концептуализм вовсе не представляется мне флюсом, каким его удобно подавать Кабакову-Гройсу-Пригову, я писал и даже печатал не однажды. Другой разговор, что это написанное волшебным образом остается неизвестно немецкой аудитории. Этот другой разговор мы немного продолжим ниже, а пока только скажу, что концептуализм у нас здесь проявил себе прежде всего не как специфическое явление, а как общая фундаментальная тенденция, и позволю себе сослаться хоть на свою статью "Как было дело с концептуализмом" ЛГ 90г N 31.

речь преобладание такого именно искусства трудно в конце концов не увидеть тенденции представлять страну страной дураков.

Стране дураков подобает искусство-уродство.

Будем справедливы, г-н Вир. Такой взгляд имеет основания. Но будем справедливы и еще раз. Во-первых, еще никто не пробовал прожить в стране дураков – одних дураков – семьдесят, шестьдесят, пятьдесят лет. Чтобы прожить и не свихнуться, самому не стать из дураков дураком. Немцы, во всяком случае, не пробовали. 12 лет – не срок. Это, извините, несерьезно. А позднее уже было две страны и был выбор.

Ну а во-вторых – бывает же и обратная связь. Одно дело доказывать человеку, что он делает глупость, когда он делает действительно глупость. И другое дело его уговаривать, что он дурак. Вообще дурак. Вот дурак и дурак. Уговаривать его, уговаривать... Так ведь и уговорить можно. Как Вы думаете?

И как вы думаете – зачем вам – уже не только Вам лично, г-н Вир – под боком страна дураков? Большая-большая страна больших-больших дураков... Стоит ли желать себе такого соседства и себе по мере сил его создавать?..

Никто не лезет в слишком умные и хорошие, не лезет по обычаю соцреализма напролом в классики – во всяком случае не лезут Булатов и Васильев, которых я имею в виду в первую очередь; не лезут Инфанте или Шаблавин. Надеюсь, что не лезу и я. Все перечисленные получали десятки лет непрерывно лошадиные дозы прививок именно таких устремлений. И уж если не захворали, так должны иметь серьезный иммунитет.

Дело не в каких-то русских претензиях – скорей уж в скромности. И в том, что называют национальной спецификой – а как Вы думаете, г-н Вир, рассуждая чисто априорно: может ли не быть такой специфики в искусстве страны с такой специфичной историей – страны, в которой шло такое беспрецедентное оболванивание – о чем мы говорили? Очевидно, могут быть два подхода. Либо нас интересуют именно успехи этого одурачивания-оболванивания, колоссальные залежи, напластования дури за три четверти века, дури в разных модификациях и бесконечных отражениях – но дури и только дури. Ничего кроме дури. Grimасы тоталитаризма, grimасы тоталитаризму, из-за тоталитаризма, по поводу тоталитаризма, вслед ему и т. д. Поскольку, дескать, ничего кроме дури там за 70 лет заведомо не могло и остаться. Нашей дури, такой похожей на вашу – однако, к счастью для вас, как известно, уже достаточно давною.

Вполне возможный подход, но, во-первых, не очень, на мой взгляд, интересный уже потому, что более чем разработанный. А во-вторых, в этом случае, к сожалению, у нас с вами не остается общей почвы. Г-н Вир, для жителя России Германия может показаться сущим раем – на вид по крайней мере. С обитателями, вкушающими, как полагается, заслуженное спра-

ведливо блаженство. Во всяком случае у меня, например, от немецкой публики остались близкие к таким впечатлениям.

Но уверяю Вас – ни за какие марки не согласился бы я выступать в этой райской стране перед такой чудесной публикой, знай я, что чудесная публика пришла поглядеть, как я буду изображать дурака – и только... Предположение, впрочем, чисто умозрительное ни разу ни на момент подобных ощущений в Германии у меня и близко не возникало.

И, наконец, в третьих самое существенное – мы же говорили о национальной специфике – верно? Так где же ее нам искать – бесконечно наслаждаясь максимальным сходством, или приглядываясь и к некоторым различиям внутри этого сходства?

И остается другой подход, с другой стороны: дурь дурью, ее не обойдешь, и обходить ее и не надо, но интересна нам не так сама дурь, как точка вне дури – не только успехи дури, но и ее неудачи. Как превращалась, понятно, а вот как все-таки не превратилась страна окончательно в страну сплошных дураков. Разве не любопытно?

Понимаете, между нами простая разница – у нас не было Западной России и Восточной России. Эмиграция – это другое. И податься нам было некуда – ни буквально податься, физически, ни на чем передохнуть глазу и отвести душу. А приходилось не то что там перетерпеть, напрягшись, судорожное лихолетье – военное, предвоенное, а жить здесь и жить – от начала и до конца.

И просто не оставалось ничего другого, как наживать, зарабатывать какую-то свою точку жизни. Не сразу, может быть, как получится. Однако, не бросая это занятие. Точку, но живую вполне. В этом все дело – точку жизни все-таки полноценной и полнокровной Мы не только не умели – мы не могли уметь делать такое же великое специализированное авангардное искусство, какое делали когда-то, какое делают во всем мире. И не только по судорожному ходу нашей истории с ямами, провалами и вечной необходимостью догонять кого-то в суматохе – действительно, еще никто никого не догонял в авангарде – догоняют авангард.

Но у нас вряд ли и могла получаться подобная специализированность по-настоящему – действительно лучше всех. Большое спасибо, уже если Запад и в частности немецкая художественная среда соглашается иногда признать, что довольно многое у наших маститых молодых вышло и выходит НЕ ХУЖЕ.

Вопреки, дескать, всему соцреализму, всем трудностям. Спасибо, но, г-н Вир, согласитесь: НЕ ХУЖЕ – в этом случае не разговор. Авангард – то, что впереди = то, что ЛУЧШЕ.

Существует, насколько знаю, мнение, что Германия вышла на "солнечную сторону истории", сумев преодолеть целый комплекс стереотипов, опровергнуть слишком расхожие о себе представления. Думаю, что-то

подобное можно сказать и о русском искусстве – история учит волей-неволей. Жизнь подавно.

И всем, кому так или иначе хотелось знаменитой удали, воли и демонстрации свободы движений в искусстве, приходилось слишком уж трудно. Трудно внутренне, не говоря о прочем. Какая уж удаль в жизни под начальством: только и следи, чтоб не пустить петуха совсем фальшивую ноту (я не имею в виду официоз, с ним все ясно – а общий жизненный тонус и модус).

С другой стороны, что же такое АВАНГАРД, как не максимум именно освобожденности движения, чтоб оно смогло выявить до конца свою природу – какое оно на самом деле. Авангард если не русский (якобы) размах и удаль, то безусловно освобожденность – русская или какая. Но как раз у русских с освобожденностью и были сложности.

В итоге лучше у нас получился немножко другой авангард. Скажем так – не прорыв, а плацдарм. Площадочка или та же точка. Не так размах, как собранность – для выживания. Согласитесь, что выживание не бывает претензией. (Жаль, жаль, что с живописью Олега Васильева Вы, г-н Вир, остаетесь незнакомы – как и вся немецкая публика. У него на полотне и в листе иногда это выгораживание и обихаживание живого места бывает подано наглядно, даже демонстративно, каким-то конструктивным ходом. Вроде обустройства огорода на подоконнике.)

И несколько, возможно, классичное на чей-нибудь западный взгляд – особенно на первый взгляд – обличие работ Булатова или Васильева, их традиционная и глубоко органичная изобразительность и в конечном счете преданность целостному образу мира – меньше всего претензия. Это просто необходимость. Необходимость нормальной живой жизни в недеформированном виде.

Деформация, эксцесс, заведомо уравнишиваемый общим контекстом – вообще не эксцесс, а максимальное выявление одной, скажем, возможности. Но у нас такой уравнивающий разные возможности контекст приходилось именно создавать самому – и этот находимый контекст, ощущение среды и нормы, общая интонация, может быть, и есть самое ценное.

Скажем так – всего лучше получилось у тех, кто сумел выступить не за одну партию, а за парламентаризм в целом. И на мой взгляд, получилось искусство и не классичное, а именно что классическое. Не на вид, а на самом деле.

На самом деле – потому, что получилось оно естественно, как бы даже непреднамеренно – об этом я могу сказать и как зритель, свидетель искусства тех же Булатова и Васильева еще с середины 60-х годов, и как практик – о своем самочувствии.

Тогда мы просто не могли не пытаться быть авангардистами, не ощущать себя авангардом – уже в силу необходимости сопротивления расправе над авангардизмом = расправе над искусством, как свободным исследованием. Расправе в формах советского шовинизма, изоляционизма и ретро-

градства. Расправе постоянной, устойчивой и отбивавшей самый вкус к таким словам как Русское искусство или даже Третьяковская галерея. И тем не менее, когда получалось тут у кого искусство, искусство получалось, естественно, русское – так же, как в Германии немецкое и т.д. Да и Третьяковская галерея сидела с детства, что называется, в печенках.

Но думать об этом, в общем, не думали. Больше думали все о том же – а что же делается там. Там, у людей, у вас, г-н Вир, где искусству никто и ничего не мешает. Т. е. какое сейчас искусство на самом деле. И как бы нам умудриться не поддаться расправе ни с какой стороны, чтоб и у нас тоже получилось что-то на самом деле, что-то не хуже, чем у людей.

Это-то посильное, но истовое, напряженное даже участие в общемировом текущем опыте искусства вопреки официальной установке, и при глубинной, не всегда даже осознаваемой сопряженности национальным изобразительным традициям (тут, очевидно, сказалось еще солидное художественное образование Булатова и Васильева) и дало, думаю, свои результаты.

Глазунов, Шилов и многие другие декларируют верность русской художественной школе, по сути понимая ее как приверженность изображению, пейзажу и портрету вопреки всему – и прежде всего вопреки опыту мирового искусства, начиная с импрессионизма. Получился, нет князь-неважно. Главное, князь.

Булатов или Васильев доказывают возможность пейзажа, портрета, вообще изображения в той полноте образа, к которой и стремилась давняя русская художественная традиция – да, разумеется, и не только русская – но возможность не вопреки, а именно благодаря этому мировому опыту.

Тому самому опыту, от которого нас пытались тут оторвать предшественники Глазунова и который именно в силу этого пришлось усваивать и осваивать самим активно и заново – чуть не с импрессионизма и до концептуализма и далее...

И именно по ходу этого усвоения в рабочем порядке, отнюдь не в порядке выполнения какой-то задаваемой программы приходя все ближе и ближе к себе, протаивая и протирая окошки в целостный живой мир. Поскольку одна из главных забот и была – чтоб освоение никак не означало подражания: освоение шло постепенно только по мере выяснения собственных реальных возможностей освоения. А они оказались вот такими.

В итоге Булатову с Васильевым, может быть, как никому удалось, на мой взгляд, залечить более чем полувековой насильственный разрыв в истории русского искусства, зарастить отрыв от искусства мирового, живьем показав возможности и конкретный путь не волонтаристского игнорирования, а органического интегрирования русской живописной традиции в общемировой художественный опыт. А может быть, и внеся в него тем самым кое-какой вклад.

Возможно, так получилось за счет каких-то потерь. Но уж наверное и в связи с кое-какими обречениями – разве могло быть иначе? Что перевешивает? И внимательнее рассмотреть эти любопытные вопросы, очевидно, можно только конкретно – т.е. просто-напросто конкретно и вполне буквально рассмотрев, разглядев, наконец-то картины Олега Васильева.

Для чего, очевидно, их понадобилось бы выставить.

И здесь мы снова поневоле вплотную подходим к наиболее существенному и, боюсь, наименее приятному предмету.

Г-н Вир, изложенные выше взгляды, как я уже говорил, никак не могут ни для кого быть обязательными. Само собой разумеется. Не в большей мере, чем взгляды, например, Гройса.

Но и не в меньшей. Естественно. Но кое-что не кажется столь естественным. Скажем, отсутствие Олега Васильева в большом, очень большом перечне русских художников, с которыми ознакомили немецкую публику уже почти за 10 лет свободы – явно отсутствие не простое, а как у нас говорят, блистательное отсутствие. Кому поп, кому арбуз; кому попадья, кому свиной хрящик. Так приблизительно звучит русская поговорка о разнице вкусов. Понятно, что искусство и стоит на разнице – как, впрочем, и на единстве вкусов. Кому Илья Кабаков, кому Илья Глазунов. Кому Васильев Олег, а кому Константин. Насильно мил не будешь – говорит другая поговорка.

Но дело в том что такое отсутствие Васильева – ветерана А-Я и МА-НИ, Васильева – ближайшего соседа Эрика Булатова не может уже не выглядеть именно насильственным. Искусственным. Просто скандальным и явно намеренно организуемым кем-то для чего-то. Тем, чьи взгляды и вкусы очевидно в корне расходятся с изложенными мной выше.

Но, согласитесь, взгляды взглядами, вкусы вкусами, а факты фактами. Если о вкусах не спорят, то с фактами подавно считаются. Один возраст и стаж Васильева в неофициальном русском искусстве, примерно равный сумме стажей Гройса и Пригова с добавлением сюда же стажа Бакштейна, мог бы, кажется, давать ему некоторые права. И достаточно очевидные.

Например, право ознакомить со своим искусством публику по крайней мере наравне, а не после своих молодых коллег вроде Мухоморов. И уж не 10 же лет спустя...

Хотя бы в конце концов потому, что участвуя в том же "А-Я" в свое время также наравне с этими коллегами, поневоле знакомил он тем самым со своим неофициальным искусством и другую публику – из Комитета Государственной Безопасности.

Как, впрочем и еще раньше – до "А-Я", до, Гройса, до Пригова, до Мухоморов и подавно Медгерменевтов...

Вы согласны в принципе? Сперва все-таки факты, положение дел – а там дойдет и до вкусов, взглядов, мнений и теорий – но опять-таки на основе фактов. Верно?

Может быть и прав Гройс. Может быть и плох Васильев. Что ж. Посмотрим. Но, может быть, посмотрим, наконец?

Если же вкусы и взгляды так успешно и долговременно отпихивают факты, если с очевидным считается и не думают, если положение дел само по себе начинает выглядеть просто скандальным – и все в угоду каким-то теориям, чему-то, что желает называть себя наукой – простите, но тогда тем хуже не для фактов. Значит, тем хуже для этих вкусов, тем хуже для этих теорий, тем хуже для такой "науки" – сколько бы ее такой ни было. Хоть и вся она окажется такая. Простите, но чего может стоить такая наука, корифеем которой может считаться такая фигура? Вот такая, как Гройс?

Что здесь неясного? Да чего стоит одна анекдотическая роль хозяина – но исключительно русского искусства... Да будучи почти 15 лет вне России. Да и в России-то занявшись искусством года за три до отъезда... Можно себе представить такую специализацию как естественное явление? Зато нельзя не ощутить отчетливый административно-рыночный привкус.

Бедная, бедная немецкая наука. Бедная немецкая художественная общественность. Подумайте – совсем оседлал, обратал их Боря Гройс совершенно невиданной в Германии философской эрудицией и своей обильной эссенстикой: ничего с ним не могут поделаться. Никак ничем урезонить, невозможно упросить кончать конфузить эту науку и эту общественность, прекратить так бесцеремонно стричь, кроить и корезить устраивать собственное русское искусство в своих видах для собственных удобств и полезного употребления.

Как, когда, какими чудесами Боря Гройс уверил Германию, что Боря Гройс выше фактов?

Простите, но это не русское неофициальное искусство, каким мы его тут знали, каким делали десятки лет и в каком Гройс занимал подобающее Гройсу место. *Das ist nicht Russische Kunst*. Это гройское искусство, *Das ist Groyssische Kunst, Sehr Croyssische Kunst*. Это получается уже, собственно говоря, немецкая официальная версия русского неофициального искусства – во всяком случае, к славной, например, выставке 90 года в Центральном Доме Художника Москвы такое определение подойдет в полной мере.

Опять искусственное, искусственно устроенное искусство, и искусственность, организованность прямо-таки выпирает. Иначе как понять хотя бы полнейшую беспоследственность для Гройса скандала, который я вынужден был учинить в Эссене?

А как понимать франкфуртское издание "Музея МАНИ" и опять-таки полнейшее отсутствие каких либо откликов на мои об этом вопросы? А я задаю их, где только могу, уже пять лет. Что "Музей МАНИ" личное де

собрание Коли Паниткова, так что Коля волен будто бы под этой маркой издавать что захочет – смешной довод. Тогда и надо было назвать "Музей Коли" Музей Иоси, музей иосиной КЛАВЫ. Каковым он и является. Музей Мони – по кличке Монастырского. Мони, но не МАНИ. МАНИ – это реальный Московский Архив Нового Искусства, в нем Коля, Иося и иосина КЛАВА отнюдь не преобладали. Во всяком случае меня, например, ни Коля, ни кто другой не позвал участвовать моими материалами МАНИ (а их там было порядком) в этом музее МАНИ.

И нет не только, как я уже говорил, моих материалов – стихов, статей – нету в этом на вид солидном с четырьмя предисловиями издании даже и моей фамилии. И помину нет, как говорят по-русски. Как и фамилии Васильева. И Инфанте. Как и Гороховского, и Шаблавина, Янкилевского, Штейнберга, Абрамова, Юликова – все авторы достаточно известные, все были в МАНИ – и тем не менее не удостоены даже упоминания – это в первопубликации-то самиздатского альманаха!..

Ясно, что в дальнейшем всюду и везде "Архив МАНИ" фигурирует уже только в этом составе: как все та же команда Бакштейна-Пригова-Гройса-Кабакова. Поезд, как говорят, ушел.

Не сам ушел, г-н Вир. Увели поезд, уперли. Среде бела дня при всем честном народе. Немецком народе. Интересно получается: сон – не сон... Вопишь во всю глотку – "Держите же их!.." а кругом мило улыбаются и слегка отворачиваются. Как бы прощая тебе, так и быть, неприличие твоего поведения.

Простите, г-н Вир, так не пойдет. Давайте определимся: либо я псих и клеветник, либо все-таки эта команда – жулье.

И надо наконец назвать вещи своими именами, а не терминами – а то термины звучат как блатная фея для блатных дел. Какой там концептуализм, какой соц-арт, трансавангард, постмодерн и т.п. Так мы бесконечно будем в дураках, а они будут нас одурачивать. Говорить надо об обмане, направленной дезинформации, утайке, подлоге, сговоре в корыстных целях – и т.д. Если терминология, так по существу дела, и ясная. Ведь по сути усилиями теплой компании вопрос давно уже сдвинут из искусствоведческой плоскости попросту в юридическую.

Видите ли, для чего необходимо придержать Олега Васильева – при его отсутствии и такая фигура, как Эрик Булатов оказывается как бы не на первых ролях – или на каких-то не вполне понятных. Оказывается сподвижником Кабакова – но все-таки не вполне таким молодцом, таким концептуалистом. Не таким последовательным и цельным. Чуть-чуть не таким, но не таким. Не столь решительным и отважным, не до конца освободившимся от задачи изобразить живой мир, не избавившимся от изобразительности как от рутины... Понимаете, что происходит у вас на глазах 10 лет – живого человека – живое искусство, сумевшее сохраниться живым – пере-



вернув с ног на голову, насильственно удерживают в таком положении, поскольку оно устраивает эту Гройс-компанию!

Нежить лишает живое права на существование – и все происходит очень мило, поскольку нежить со всеми кругом успела завязать хорошие отношения. Кругом повязать.

О том, как соотнесены и близки художник Булатов, художник Васильев и художник Кабаков – художник Кабаков, а не проныра Кабаков – я писал, и не стану повторяться. Но в любом случае Васильев Булатову никак не менее близок чем Кабаков – это известно и это ясно как день любому, кто их видел и знает, а я как-никак знаю их скоро 30 лет.

Вот увидите, г-н Вир.

Увидите, изобразительность станет изобразительностью, образ мира – образом мира, и целостным образом, концепции – концепциями, спекуляции – спекуляциями, живопись – живописью, жизнь жизнью, блатная нежить – блатной нежитью, и все станет на свое место По крайней мере многое станет. Увидите. Для этого надо только увидеть – увидеть как следует Васильева как и Булатова. Но увидеть-то ведь и не дают...

И если я не прав, то почему не дают, г-н Вир?

И если я не прав, почему оказывается неизменно замята, замазана возмутительная история с махинацией, проделанной Гройсом с моим именем и моими стихами в "AKZENTE" 83?

Слово "группа" в искусстве всегда настораживает, но я, пожалуй, не знаю более естественной группы, чем бывшее сотворчество Булатова и Васильева, работавших в соседних мастерских дверь в дверь и бегавших иной раз друг к другу чуть не ежечасно, обсудить, что нового произошло в картине.

А если их называть группой, то и у меня есть кое-какие основания считать себя бывшим членом той же группы.

Я был их первым зрителем, они – моими первыми читателями больше 20 лет. И если брать в расчет и меня, то концепция Der Groyssishe Kunst скисает дополнительно. Прошу прощения, но все-таки я действительно не Пригов, как Булатов+Васильев – не Кабаков. Повторяю сказанное раньше: при всех возможных оговорках и уточнениях, все-таки я умею писать как Пригов, и умел как Пригов до Пригова лет если не за 20 то за 15 добрых. А вот Пригов не умеет, как я – хотя и пытается.

Я знаю, и Булатов с Васильевым давно знают резоны и права специфичного в искусстве – знаем практически, на опыте собственной работы – поскольку знаем также и резоны и права остального. Знаем его необходимость, как и его ограниченность. Знаем, что специфичное не отдельный тупик, аппендикс, а в конечном итоге этап, часть чего-то еще.

И умеем – или по крайней мере стараемся уметь – не манифестировать, не играть с этими специфичными явлениями, а более или менее нормально работать. И вполне отчетливо видим, в чем дело тут с "наукой"

вроде гройсовской, в чем дело со всяческой приготовой и кабаковиной – с чего это она тут застряла и никак не пролезет дальше – по двум причинам:

1. Она не умеет – не успела доработаться до себя, как ее застучал успех, который она же себе устроила.

2. Поэтому теперь уже и не хочет – ей выгодно, и теперь уже одно остается: раскручивать колесо вразнос.

И господствующая "наука" упорно и намеренно путает, смешивает внутреннюю цельность явления искусства и закругленность собственного рассуждения об этом явлении, все время второе подменяя первым – ей так удобно, и она хозяйка.

Так она думает... Г-н Вир, разумеется, я могу заблуждаться и на свой счет, и относительно роли в искусстве своих близких знакомых и любимых художников. Всякий может заблуждаться. Это понятно. Но знаете, кто и что меня убеждает в моей правоте особенно настоятельно?

Вот как раз явления вроде Гройса – с чего бы, действительно, Гройсу, старающемуся выглядеть солидным ученым, вести себя так рискованно? Ведь Боря Гройс, собственно, пустился уже во все тяжкие, и вряд ли такой номер, какой он проделал со мной в 83 году, прошел бы для Бори безнаказанно, не будь в обычае делать послабления на русскую специфику. Будь Боря прав, куда спокойней и надежней для Бори было бы вести себя не так, попросту сказать, по-блатному. Не так глуп Боря Гройс, чтоб не соображать – куда выгодней Боре было бы корректней, ровнее, повести себя и с Васильевым хотя бы внешне прилично, не так явно его выделяя.

Тут тот же случай, что и со мной – Боре приходится уже пускаться во все тяжкие. В свое время Боря увлекся своими новыми возможностями и чуть переоценил свои силы. И теперь Боре остается одно – набирать и набирать обороты. Назад уже не попятиться – чересчур далеко зашло дело.

Подумайте: целое можно сказать здание, концепция: представление о современной русской поэзии – а с ней значит и литературы – а значит и искусства, двенадцать лет сооружается при помощи нагромождений "научной" словесности сознательно изначально криво. Сооружается на элементарном гешефте – так это называется – и именно по этой причине сооружается настолько успешно, что практически не проходят, не допускаются никакие возражения и комментарии. Больше того: невозможным оказывается не только возразить прямо на весь этот *Groiss-wissen-und-gesellschaft* – не удастся и больше пяти лет не удастся и просто подать голос, высказать собственное мнение, собственный взгляд на тот же пейзаж. Никак, хоть ты тресни, больше пяти лет не удастся довести до благорасположенной – судя по моим публикациям стихов – немецкой публики хотя бы ту же статью, опубликованную в отнюдь не благорасположенной ко мне "Литературной газете" еще в 90 году... Что за притча, г-н Вир?

Чего доброго, Боря Гройс и все, кто с Борей и кто за Борей так и правда могут подумать, что судьба мне век сидеть В РАМКАХ МОСКОВСКОЙ СУБКУЛЬТУРЫ, очерченных мне Борей в ответ именно на ту статью – а на самом деле в ответ на то, что не поленился я поймать Борю на том самом Борином гешефтмахерстве. Поймать публично, в Германии – что, однако, как видим, отскочило от Бори как от стенки горох.

Нет, это надо же. Это надо прямо-таки уверовать в перспективу непоколебимого Тысячелетнего Гройса – Tausendjahren Groys, чтобы так не опасаться, что история выйдет наружу. Простенькая в сущности история, как компания шустрых ребят под маркой русского неофициального искусства мало не десять лет как хотела обдeldывала свои делишки в Германии – обдeldывала успешно и поразительно гладко, беспрепятственно...

Да, к большому сожалению у страны сейчас серьезные шансы обратиться опять вспять, опять в страну дураков. А вот в этом нашем деле, деле искусства – как Вы думаете, можно ли после всего описанного выше считать, что немецкая сторона ничем не способствовала такому возможному обороту?

У Сабины Хенсен есть меткое словечко для наших здешних безобразий – Shweinesees. Ja, richtig. Schweinesees. Только интересно – а когда Сабина Хенсен в течение пяти лет уверяет меня, что готовит публикации моих статей по-немецки, и не думая сама этого делать – это как называется, каким словечком? Русским, немецким? И не становится ли Shweinesees на капельку больше? Ту капельку, которая зависит от нас? А, может, и на ведро.

Такое дело искусство. Раньше-позже, как мы уже убедились, тут все выходит наружу. Раньше позже назовут вещи своими именами, и не поможет никакая терминология. Как и самая всеобъемлющая научно-культурная организация. Более мощной и всеобъемлющей, чем хорошо нам знакомая советская, на горизонте пока не заметно – во всяком случае не Боре Гройсу с ней равняться – тут Боря Гройс явно зарвался.

Думаю, что и не только не Боре, но и не всей немецкой культурной системе – при самых лучших с Борей у нее отношениях.

И если провокация удастся, свистопляска, блатной обезьянник спровоцируют-таки реакцию ретроградства, фундаментализма и оголтелого мракобесия – едва ли только в искусстве (да и свистопляска с разворовыванием сейчас бушует у нас не только, мягко скажем, в искусстве) – и с воцарением в результате с той или иной стороны вот того самого тоталитаризма, который через полвека так заморозил искусство Германии – уверены ли вы, что те, скажем, научно-художественные силы Германии, которые устроили хотя бы "русское искусство около 90 года" с чистой совестью смогут почувство-

вать себя в стороне от этих русских безобразий? Их, мол, русское дело. Опять очередное ихнее русское уродство, а мы ни при чем. Так ли?

Искусство не движет горами, не свергает и не устанавливает режимы непосредственно. Но всегда вольно или невольно во всем этом посылно участвует, и мы это видели и пережили. Освобождалось искусство заодно со всей страной, сейчас заодно со всей страной хворает.

И случись такая беда, реванш уродства-ретроградства, пусть будет отчетливо ясно – ЭТО уродство – это ТО уродство, только в очередной раз перевернутое. ТО, которое на добрую долю вскормлено-вспоено было немецкой научно-рыночно-художественной средой, пожелавшей понимать русское искусство как главным образом уродское искусство.

Дурацкое искусство. Вообще, г-н Вир, не кажется ли Вам, что в силу и полного слияния искусства с наукой, и абсолютного взаимопонимания Гройса и германских культурструктур есть некоторая опасность легкости, видимой беспроблемности, опасность того, что те, кто вольно или невольно желали бы создать для себя образ – не врага, нет, но – о б р а з д у р а к а, сами всерьез начинают в него верить, принимая свое создание за реальность, людей за дураков, а "Русское искусство около 90 года" – за русское искусство около 90 года?

Привыкая так и считать все дурацкое и уродское русской спецификой – вот как раз подобно специфическому концептуализму по Боре Гройсу, Кабакову и Пригову.

А не торопитесь ли вы: уверяю вас – уголовщина и у нас уголовщина, а вовсе не русская специфика. То же и блат. То же и нахальство. И глупость.

Любопытно, как бы приняли даму – начальницу германского учебного заведения, которая на вопрос: а кто у вас в заведении работает, скромно бы ответила: – Лучшие люди Германии... Как бы с ней после этого стали разговаривать остальные люди – не лучшие люди – всерьез, или не слишком?

Между тем как раз такой случай случился на гастролях в Германии одной из новых русских начальниц, так и заявившей: а работают у нас (т.е. у дамы-начальницы) лучшие люди России... И случай не то что прошел благополучно – прошел, как говорят, на ура. Заявление было так и понято, как сказано – вполне в буквальном смысле... И имело успех у избранной немецкой научной аудитории. И из успеха последовали практические выводы для дамы и даминого заведения – выводы целиком для дамы благоприятные. Приободрил даму дополнительно и дальше бушевать в том же роде. Чобы ревела буря, гром гремел на Sweinensee.

Наверно, мол, у них там в России так и полагается... Уверяю Вас, что в общем-то нет, г-н Вир. Не полагается так в России так же, как и в Германии. Как и в Люксембурге. Уверяю Вас, что русские по природе вообще отличаются от людей сравнительно мало, и тогда почти незаметно. (А что делать – видите как прогресс науки по Боре Гройсу поневоле вынуждает

спохватываться и заново добывать истины времен Адама. Адама Олеария...)

Вот так и русское искусство похоже в общем-то на людское искусство. Никак не меньше похоже на людское, чем на нелюдское. Подторгует ли такой неспецифичностью Гройс, или нет.

В конечном счете искусство социалистического реализма тоже и было искусством, подгонявшимся под болтовню, словесность об искусстве. Какую болтовню, сколько времени и какими способами подгонявшимся – уже следующие вопросы

Искусство / наука об искусстве – старинная пара, но наука, всерьез возмнившая себя в этой почтенной паре главной движущей силой просто из-за своих силовых возможностей, организованности и способности к чудовищному бюрократическому распуханию, – проблема наверняка не только советская, русская или немецкая, а общемировая.

Но вряд ли где еще проблема могла доходить до такой остроты и порождать такие анекдоты, как в той точке встречи культурных систем, где находимся и мы с Вами, г-н Вир.

Представьте себе картинку. Скажем, Германию – ну, где-то до или даже несколько после 50 года, в которую высадили десант культуртрегеров из-за океана.

Причем ничего плохого об этих культуртрегерах как об личностях не скажешь. Они интересуются немецким искусством – особенно новым, неофициальным, посттоталитарным и т.д. Действительно интересуются и настроены в целом скорей благожелательно.

Пускай даже вполне благожелательно. Но у них во-первых огромные – по меркам Западной Германии времен плана Маршалла – чисто технические возможности, прежде всего финансовые.

За ними авторитет демократической системы, идеологии, пересилившей тоталитарную – а значит и авторитет искусства их страны и системы. Свободного, современного искусства.

И самое, может быть, главное – опираясь на все на это, наши благожелательные культуртрегеры точно знают, какого именно блага следует им желать теперь немецкому искусству.

Еще и потому знают, что переполнены самыми свежими, передовыми и правильными идеями, критериями, убеждениями – они явились сюда горяченькими. нести новое слово в искусстве. Чуть сдвинем историю, представим себе, что ташистский бум уже разразился. Каким тогда будет это новое слово этих передовых, убежденных, благожелательных людей?

– Ну и где же ваши Поллоки, где ваши Кунинги? Где вообще ваша стихия, немецкая экспрессия? Ваша спонтанность? Ваш мазок сплеча и с разбегу? Не стесняйтесь, давайте нам этого всего сюда, да побольше – а мы

не пожалею никаких денег. И у вас будут издания, каталоги и монографии, у вас будет жизнь. У вас все будет. Выставки. И будет у вас новое настоящее современное немецкое искусство. Свободное. Мы вам сделаем его – такое как надо. Мы знаем, какого вам надо.

И не откладывая... Разве не похоже, г-н Вир?.. И каким по-Вашему, могло бы быть это новое немецкое искусство из-под такого мощного покровительства? Известно, что немцы народ упрямый в лучшем смысле этого слова. Но боюсь, в подобных обстоятельствах и среди немцев живо отыскалось бы не так мало немецких поллоков и кунингов, а поскольку немцы народ еще и способный – то и хороших поллоков – но, конечно уж, не таких хороших, как Поллок. Как полагаете, а видно было бы тогда Бойса, Кифера? Юккера? Когда смогли бы они прорезаться сквозь массив такого предположительного бодро организованного современного искусства новой Германии? Да и вряд ли это только предположения. Думаю, что чем-то подобным пахло, не могло не пахнуть – сюжет, собственно, вечный, независимо от исторических обстоятельств. И Поллок с Кунингом в свое время кого-то раздражали, как совершенно нелепый ответ на законный вопрос: а где ваши пикассо-матиссы?

Но если у вас только лишь пахло, а не в нос шибало по русскому выражению таким сюжетом, то это потому, что обстоятельства, не порождая целиком сам сюжет, обострять могут его многократно. Тот прессинг, та инерция, те ожидания знакомого искусства тогда могли быть рыночными – и только.

Те предполагаемые культуртрегеры могли быть просто маршанами или коллекционерами, их инерция вкуса была извечная, нормальная, стихийная, но никак не осознаваемая научно и не организуемая, бюрократически целенаправленно.

К той инерции, рутине восприятия (а ведь самая мощная инерция – свежая инерция) искусство более или менее притерпелось за столетия – а тут, знаете, нам повезло, что называется. Повезло, наверно, как никому. Прямо из-под власти советской системы, в свое время так буквально и возглашавшей – где же ваши рафаэли и микеланджело, достойные нашей великой эпохи – да угодить фактически под власть системы, тоже достаточно напористо и явственно, если даже и не вслух вопрошающей – так где ваши бойсы? Кто тут ваш Бойс? В крайнем случае – а где ваши новые ди-ки?

– Чего изволите? Пож-жалуйста. Да сколько угодно...

Возможности же у системы гигантские, доселе невиданные. К этому времени как раз подоспел научный взрыв – и эксцессы и проблемы русско-немецких отношений перемножаются на не менее острые проблемы отношений науки и творчества. Вот тут-то нам и повезло на редкость. Может

быть, наука впервые в силу этих сочетаний наложений и путаниц реализовала столь полно свои тайные мечты, авторские комплексы и притязания. Нечто, действительно беспрецедентное в истории. Впервые такой полный альянс, впервые авторы так обласканы, поскольку так хорошо себя ведут, так оправдывают ожидания, так стараются говорить с наукой на одном жаргоне, так исправно подают и принимают мячики, какие надо науке. Так охотно исполняют предписанное. Телега таки стала впереди лошади, и все поехало назад или в лучшем случае стало топтаться на облобованном предудказанном наукой месте. Перечитайте, г-н Вир, если нетрудно, афишу хоть выставки "ИСКУНСТВО" или "Русского искусства около 90 года" – я говорю, это звучит пригсмаршем.

Тут вам не маршаны, не просто так меценаты и спонсоры – движутся серьезнейшие организации, музеи, институты и разные национальные и более-менее государственные культурструктуры. И можно себе представить, как, наделав дел, с ходу тут напортачив, все эти научные лица и организации будут теперь в любом случае отстаивать свои вкусы и рассуждения, пристрастия и предрассудки, знакомства, связи и просто места потеплее -всей своей научной силой. Вместе и по отдельности.

Представить очень даже можно – мы здесь всю жизнь и имели дело с системой именно научно-бюрократической – во всяком случае, в том, что касалось искусства, антураж научности соблюдать рекомендовалось. И научный взрыв, научный пузырь разбухал у нас на глазах. Правда, здешняя наука была откровенной наукой как не знать – не знать того и тех, чего и кого знать не рекомендовано партией. Вот нас, в частности. Печальный факт, но отчетливый и несомненный – как бы ни был он нехстати сейчас представителям этой столь прославленной науки. И прославляемой – в том числе и у вас. С вашей ничего такого как будто не случилось – в остальном же сходство, насколько могу судить, впечатляющее, не зря эти науки так хорошо понимают друг дружку. И если ваша наука не служила Партии, то дело может быть, не столько в науке, столько в Партии – которой у Вас, слава Богу, последние 50 лет просто не было?

По-моему, и всю цену этой науки, и весь экстраординарный, вопиющий характер, который приняло положение, на примере одной фигуры Бори Гройса видно с предельной отчетливостью.

Воскресни сейчас сам Бойс и примись Бойс кроить на свой салтык безоговорочно чье-то искусство – например, наше, необходимо было бы возразить и Бойсу. Да кому угодно в таком случае – хоть Сезанну. Хоть Альтдорферу. Эль Греко или Рафаэлю.

Как, в общем, в истории иной раз и бывало. Но массивная, образцово организованная немецкая художественная система, истово исповедующая Бойса – она ведь не сам Бойс. И далеко не сам Бойс. Музейная экспозиция не будет адекватна акции – и чаще даже так: чем старательней,

серьезней ее стараются сделать адекватной, тем дальше она отходит от акции, ее духа и смысла, и тем вредней, опасней становится эта подмена. Нельзя же это упускать из вида. Не говоря о том, что и Бойс не всегда себе адекватен. Безусловен Бойс там, где максимально выражены бойсовские сущности – охра, войлок, жир как охра, войлок, жир...

Но точка максимальной выраженности, реализованности всегда диалектична – точка неоднозначна, относительна именно в силу конечной абсолютности по идее при естественном отсутствии реального конца. Жизнь продолжается, и конечная точка становится отправной. Так пик, апофеоз голого импульса – банки Поллока – одновременно явно одна из отправных точек антиимпульсивного концептуализма. Так и торжество, скажем, материального войлока, просто войлока как материала, его массы, теплоты, глухости, настоятельно декларируемое торжество не может не обернуться идеей войлока – да еще на родине новой философии...И само слово "сущность" уже звучит совершенно по-иному – не в том значении конкретной, простой сущности материала войлока или металла, где художник хозяин и больше чем хозяин – автор...

Тут художника уже приглашают в экскурс. Приглашает свеженародившееся отвлеченное значение, приглашает идея. И приглашают вроде бы на наилучших, почетных условиях, приглашают как автора. Так что, кажется, просто и нельзя не принять приглашение, не изведать экскурса – положение автора обязывает, как положение исследователя. Но что-то не так. То ли настораживает именно некоторая декларативность этой фиксации на точке пика, намеренность – художник уже чуть сыграл здесь за интерпретатора – осторожно ли это? Или наоборот, теперь так и надо? Что ж. Поживем – увидим.

То ли отпугивает слегка одномерность этого идеального материала – если идея войлока в материале войлоке всегда сидит хочешь не хочешь, то обратного хода может и не найтись. Идея так идеей и останется, и придется работать с идеальным как с материалом. А может быть, этот оксюморон и смущает?

Действительно, уж очень радикальный переворот для какого угодно гения. Придется с нуля, собственно, создавать не больше не меньше, как всю технику подобной работы – работы с материалом идей. Идеями, концепциями как с материалом искусства. В том числе и технику безопасности. И вот с этим-то и будут проблемы. Это будет задача. Лет на 30, и больше.

Тема эта явно, что называется, выходит за рамки данного текста – скажу только, что на мой взгляд, чем действительно интересен столь популярный в Германии Андрей Монастырский – это в высшей степени присущим его акциям начала 80-х чувством меры и ситуации. О чем мне писать уже приходилось, начиная с давно и хорошо известной Сабине Хенсен статьи "КОНЦЕПТ КАК АВАНГАРД АВАНГАРДА" в "Архиве МАНИ" 83 года. (Текста под рукой нет, но, думаю, так или иначе те же соображения и



ощущения должны сказываться и в репортаже 81 года, опубликованном Вами, г-н Вир.) Я и сегодня продолжаю думать, что те 15 летней давности "Прогулки за город" в достаточно серьезных условиях полицейского режима были принципиально важной репликой на радикалистски-утопические западные поветрия типа идей "слияния искусства с жизнью" и эксцессы вроде акции-самоубийства. И сейчас у нас почитывают старые номера "FLASH-ART" и выдумывают подобные же эксцесс-экзерсисы. До самоубийств еще не доходило, но акция-испращение уже была...

Впрочем, вряд ли в 78-83 и "Коллективные действия" Монастырского особенно рвались спорить с западным опытом – просто хотели его освоить. Но и сам Монастырский был тогда с понятием, и жизнь со спецификой – никакого лишнего баловства с границей она не допускала. Вынуждая к любого рода вопросам нарушений границы подходить осознанно и серьезно. Поневоле. И уж если браться выяснять природу этих "границ с жизнью" и саму их демаркацию, то вникая на совесть и принципиально. Поневоле. В итоге же получился все-таки, скажем так:

серьезный опыт корректировки искусством  
радикальных идеологических схем  
в условиях повышенной жесткости.

Во всяком случае, работу с идеями как материалом искусства наподобие увековеченной в одном из немецких музеев лекции по марксизму, прочитанной Бойсом, человеку отсюда крайне трудно поставить в один ряд с такой классикой того же Бойса, как жировой угол или ящик с кистью из музея Людвига.

Хотя логика преемственности и налицо. А дальше уже дело музеев, какого Бойса манифестировать и канонизировать – радикала-художника, или просто радикала. Но так или иначе Бойс исходит из сущностей. Опирается на них. К ним отсылает.

Чего, г-н Вир, никак не скажешь про Кабакова.

Так что так пришелся Кабаков в точности к моменту и по мерке не так на Бойса, как на бойсовские издержки, на бойсовскую шумиху и суматоху – по-немецки отлично организованную суматоху – словом, аккурат на типично не того Бойса, теневого, какого (так уж заведено, и не нами) бывает особенно удобно пропагандировать и изучать научно-художественной системе.

Похоже, вышло маленькое недоразумение, за десяток лет раздутое кем-то в грандиозное мероприятие. Европейских, если не мировых масштабов. Уж очень удобно было раздуть. И, надо полагать, небезвыгодно. "Русское искусство от Малевича до Кабакова"... Г-н Вир, Илья Кабаков – художественное явление в принципе не той природы, что Малевич или Бойс, не из того ряда. Ничего подобного бойсовским сущностям или пластически-конструктивистским идеям Малевича за Кабаковым нет и никогда не водилось. Не белое или какое НИЧТО у Кабакова, а обыкновеннейшее НИЧЕГО. Ничего и ничего – очень хорошо. Но не тогда же хорошо, когда

из этого "ничего" налаживают производство философских рассуждений как бы по знаменитой модели "ничто"... Не беда, что из ничего ничего и не выйдет по известной поговорке. Ничего. Ничего – значит что угодно, как угодно, сколько угодно. Хорошо, полезно. Вполне беспрепятственно и безответственно. Ничего – это то что надо. Кажется, у нас намечается не только искусство для бедных, но и философия для бедных? Виноват – для русских... Есть у Кабакова свое. кто спорит – но это другое свое, это не сущности, это, наоборот, мнимости. И мнимости изначально. И принципиально. Тут не экскурсы, не тот случай. Не отошлешь и не обопрешься в случае чего. И не отопрешься.

Не пластика, не сущность, вообще не конструктив, а ирония – и очень и очень интересная бывала раньше ирония – куда не стала, бешено пихаясь, лезть не на свое место. Не усидит Кабаков там, где Малевич, хоть при помощи и всей европейской науки. Пожалеть бы хоть Кабакова – да и науку – треснется он раньше-позже оттуда, да ей же и на макушку.

Тут скорей бы вспомнить Кошута, чем Бойса. Но, во-первых, если есть в мире Бойс-бум, бойсовская система, то, нет, кажется, соответственной кошутовской. Во-вторых, бойсовская уже перехватила. Уже всё. А в главных, если Бойс щедрей, то Кошут собранней. "Второй Кошут" – было бы как-то дико. К его до окончательности, до метафизики доведенной свехиронии нечего добавить, подавно Кабакову, действительно местами на удивление с Кошутом совпавшему в языке, но никак не в кошутовской олимпийской позиции. С ним потрудней было бы устроить милое и гостеприимное недоразумение на десятилетие. И мне, например, не тот Кошут как-то и не попадался.

Причем ведь есть, есть на самом деле у Кабакова резоны войти в компанию, в разговор с Бойсом, Кошутом, и мало ли с кем, но только со своего действительно не олимпийского места, из реального живого контекста, каким он был – действительно был нажит и наработан. Без лишних раздуваний и надувательств, мистификаций и притязаний вольных или невольных. Но этого-то, видно, и не хочется. Да уже и поздно.

И "Русское искусство от Малевича до Кабакова" звучит как "от искусства до издевательства" от искусства до помойного ведра. (Как же – был такой прославленный кабаковский сюжет, был) Но прежде чем делать столь решительные выводы, следовало бы, очевидно, все-таки попытаться рассмотреть искусство как следует, хотя бы наравне с помойным ведром – вдруг да что от искусства все же уцелело, избежало ведра? Борю Гройса вы уже выслушали. Вполне – за 15 лет. А не хотелось ли бы вам также разглядеть и искусство?

Увы, г-н Вир. Опять получилось длинно, не в меру длинно, еще длиннее прежнего. Ну, что делать. Написал, как умел. Что делать – десять лет блатного искусства взамен русского искусства, десять лет Sehr Groeyssische

Kunst – хоть и не Tausend, не тысяча, а тоже слишком уж длинно, длинный срок. Как и шесть лет уверток и пустых обещаний опубликовать хотя бы опубликованную статью – тоже много. Долго.

Да и письмо, оставляемое без внятного ответа и без печатного упоминания о письме на год, на два, на больше – согласитесь, тоже срок длинноват. Ситуация, насколько я понимаю, не изменилась – не считая того, что прошел еще годик-другой. Видите, все повторяется – неудивительно, если и мое письмо отчасти повторяет предыдущее. Неудивительно, и если то, что повторяется, повторяясь, накапливается. Ведь так?

Понимаю. У вас уже не привыкли к возражениям (потому, кстати, мои слова о тоталитаризме – вовсе не такое уж отчаянное преувеличение). Но и мне с какой стати привыкать под старость лет к нравам и обычаям свободного рынка, так свободно регулируемого каким-нибудь Борей Гройсом и, разумеется, кем-нибудь, кто за Борей. Привыкать таким образом по сути дела к тому самому, отчего тут и старался отвыкать по мере сил и возможностей активно и сознательно уже больше, слава те Господи, сорока лет... Укладываюсь ли я в концепцию, попадаю ли я в компанию, в струю и в жилу по русскому выражению, или не попадаю. Во всяком случае, столь длинные, долгие ожидания учат одному: не надо ожиданий.

И я на сей раз, г-н Вир, ответа от Вас уже и не жду, не рассчитываю Вас затруднять. И шлю это письмо – верней, статью в форме письма, подобного первому, просто для сведения. И постараюсь опубликовать эти письма – как второе, так и первое – где-нибудь еще, не в журнале "Schreibheft"

Хотя, конечно, если "Schreibheft" все-таки этими письмами заинтересуется – я буду только рад. Как остаюсь рад и признателен за обширную публикацию моих стихов в N 44 – только с изложенными выше оговорками.

С уважением

Всеволод Некрасов

*(Дискета с текстом отдана Сабине Хенсген в сентябре 95)*

И наконец я получил ответ на все намеки, недоумения, обращения, письма – в том числе и на эти два. Ответ очень определенный. В Берлине состоялся масштабнейший сабантуй русского искусства в честь – обратите внимание – юбилея окончания войны. Всё весьма концептуалистски, по-приговски, всё по Боре Гройсу. С Приговым и Рубинштейном, меня же не было и помину. Моих писем-статей-мнений-шевелений – подавно.

"Немцы выдумали обезьяну" – эта старинная поговорка всегда меня интриговала. Вот она, разгадка – немцы выдумали Пригова приблизительно на девять десятых, приготу с кабаковиной и революционный метод специфического русского концептуализма под водительством Бори Гройса. И выдумав такое для нас, на своей затее-выдумке настаивать желают теперь со всей немецкой твердостью. И никаких возражений во всяком случае допускать не намерены. Как мы и видим.

Увы. Не помог Шрайбхефт, не вставил меня в Контекст. Нет, как ни странно. Шрайбхефт ист Шрайбхефт, Абер. Абер Контекст ист Контекст. И еще один Абер. Альзо. Кунст ист Кунст, Кунстамера ист Кунсткамера, но(абер) я туда не полезу. Энтшульдиген зи мир битте, что значит не мы за мир, а извините меня.

Русское искусство ист ниht уродское искусство унд нур уродское и только такое. Гройссише кунст еще не есть руссише кунст. Власть немецкая во след советской привлекает не всех, да и Таузенд-Ярен Гройс продолжает вызывать сомнения.

Шрайбхефт Шрайбхефтом, гешефт гешефтом, и ответ такой не убедил меня и подавно. Зато, считаю, вполне уже освободил от необходимости посылать письмо по всей форме – раз так, пора кончать с перепиской. Кончать писать, начинать печатать.

ДЕКАБРЬ 95

---

\* Нельзя не отметить, что лекции по основам расовой теории бесстрашный художник прочесть все-таки не рискнул... И на том спасибо. Но воля Ваша, г-н Вир. Марксизм я учил лет мало не десять. И я видел Бойса. И не могу не сказать – по моему Бойс – преподаватель ОМЛ (Основы Марксизма-Ленинизма) – это все-таки не тот Бойс. Вот давайте попросту. Понимаете, да, поотстало-таки наше искусство от вашего – по крайней мере в каких-то аспектах. Не могло не отстать, как и все в целом. Отсталое меряют передовым – где оно дотянет, где нет.

И Бойс, скажем, ящика с охряной кистью – тот самый Бойс, тот самый автор, который да, обошел, от которого да, отстали, в общем, и до чистоты, смелости и свободы мышления которого – вот бы дотянуть, да... Подравняться.

А вот Бойс, скажем, смело использующий картину Энгра в качестве подсобного материала для своей работы, какой-то уже не совсем тот Бойс. Бойс, сказавший, что главное не в работе, а между работой и зрителем и Бойс, тут же принимающийся утрировать, пародировать собственную мысль, самым буквалистским образом это пространство между работой и зрителем загромождая – тоже какие-то разные Бойсы. Очевидно, что никакие лозунги все-таки не помогли инсталляции отменить, заменить или заслонить объект – и как заметил Булатов, картина просто оказывается самой удобной и естественной инсталляцией. Форсированный марш Бойса от инсталляции к акции, от акции к лекции, лозунгу, жесту и всемерной дематериализации искусства – это уже Бойс впереди Бойса и впереди прогресса по известному выражению – старинному, но не стареющему. Все-таки не тот Бойс. Не тот, которым хочется равняться и мерить в том числе и наше искусство.

(Это, кстати, и есть пример таких радикалистских экскурсов и эскапад, которые органически не могли быть присущи здешней художественной жизни, здешнему художественному сознанию. Что в вашем контексте могло выглядеть лихой и вольной выходкой, у нас обертывалось провокацией – а может быть, и выказывало свою суть. И я, кстати, не думаю, что это – худшая часть нашего художественного опыта. Тот случай, когда бедность и правда может обернуться хотя бы такой добродетелью как осмотрительность. На самом деле весьма, к слову, свойственной и Кабакову – только настоящему, местному, а не в экспортном варианте.)

И если в результате под эти мерки лучше других попадает Кабаков именно подготовленный на экспорт со всей веселой компанией да под музыку изготовив-

---

шейся науки – какой надо науки Бори Гройса – уверены ли Вы, что тем лучше для Бойса – ТОГО Бойса?

\* \* \*

Was ist das  
Das ist Kunst

Gott mit uns

\* \* \*

Эх ма

Унд Аймермахер  
Энд Арманд  
Хаммер

\* \* \*

Мы благодарим: общество им. Карла Хофера (круг ревнителей высшей школы искусств в Берлине /Западном/). Сенат по вопросам культуры Берлина (Западного). Институт международных связей в г. Штутгарте. Художественный фонд в г. Бонне. Высшую школу искусств в Берлине (Западном). Отдел культуры посольства Федеративной Республики Германии в Москве. Сименс АГ Шеринг АГ Целину и Хайнера Бастиан. Дойче Кредит унд Хандельсбанк АГ.

Никита Алексеев, Сергей Ануфриев, Сергей Волков, Свен Гундлах, Вадим Захаров, Ирина Нахова, Дмитрий Пригов, Никола Овчинников, Дезире Баумайстер, Андреа Зундер-Плассман, Марио Радиана, Ретс, Вернер Цайн, Лиза Шмитц, Энцо Энцель, Иосиф Бакштейн.

Гости: Сергей Воронцов, Костя Звездочетов, Владимир Чекасин, Владимир Тарасов, Андрей Монастырский, Паша Пепперштейн, Борис Гройс, группа "Вежливый отказ", Владимир Сорокин приглашают

Выступают: представитель посольства Федеративной Республики Германии в СССР Ульрих Ролоф-Моммин, президент высшей школы искусств в Берлине (Западном)

Борис Гройс, искусствовед.

на полном серьезе

(текст афиши выставки "ИСКУНСТВО" 89 с единственным небольшим добавлением)

\* \* \*

буштaбен ньюзпейперс  
бакштгейн пепперштгейн  
проказники  
мартышка  
козляж как жанр  
задумали сыграть  
ва в банк  
дойче банк  
во бартер  
в оба гляди  
спонсор  
пептер цетпуалист

гройс гройс колоссайль  
айн маль

нох айн маль  
еще нох айн маль

ой нахальные  
ну и нахальные малые

\* \* \*

Иозеф Б (Бакштгейн)  
штос Б (Борис) Гройс  
ист ниht Иозеф Бойс

найн найн найн найн  
ни  
ни  
ни в коем разе

\* \* \*

не бойся Бойса

а если бойся  
так горе-Бойса

бойся Бори Гройса

## НАУКА КАК НЕ ЗНАТЬ

### международная АКАДЕМИЯ РУССКОГО СТИХА

Почетный президент –

Президент –

Вице-президент –

С. Аверинцев	Геннадий Айги
М.Л.Гаспаров	Дмитрий Бобышев
В.Григорьев	Иосиф Бродский
В. Захаров	Владимир Бурич
А. Жолковский	Анри Волохонский
Вяч.Вс. Иванов	Наталья Горбаневская
И. Левин	Михаил Еремин
Д.Лихачев	Виктор Кривулин
Ю. Лотман	Слава Лен
Ю.Манин	Всеволод Некрасов
А.Панченко	Генрих Сапгир
О.Творогов	Виктор Соснора
И. Толстой	Алексей Хвостенко
О. Трубачев	Игорь Холин
Ю. Щеглов	Владимир Уфлянд

#### План работы АКАДЕМИИ

1. 50-томник "ПОЭТЫ БРОНЗОВОГО ВЕКА"
2. АНТОЛОГИЯ "БРОНЗОВЫЙ ВЕК"
3. Альманах НОВАЯ РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА ("бронзовый век", издается с 1973, университет Зальцбурга, Австрия)
4. Монографии и статьи: "БРОНЗОВЫЙ ВЕК РУССКОГО СТИХА"
5. Ежегодная премия АКАДЕМИИ "Лучшая книга стихов"
6. 12 стипендий МОЛОДЫМ ПОЭТАМ (по выбору членов Академии)
7. Ежегодный фестиваль РУССКИХ ПОЭТОВ
8. Книжный магазин и кафе "БРОНЗОВЫЙ ВЕК"
9. Президентский лицей.

Такой лист (на машинке) был роздан собравшимся – точней, лежал на столе – в конференц-зале Славянского Фонда на Остоженке, куда меня позвал – без долгих объяснений – Лен, 3-его, насколько помню, февраля 93 года к 4 часам. Там беседовали уже сам Лен и Аверинцев. Пришли Бурич, Уфлянд, Еремин и Захаров – его в лицо я не знал. И еще двое-трое незнакомых – кажется, не из состава АКАДЕМИИ: вероятно, хозяева дома. Возможно, кто-то из прессы – хотя в ней ничего потом вроде не было. Да и не только в ней, насколько я знаю.



После речи Лена, рассказавшего, что принципиальное согласие участвовать большинства поименованных получено и обрисовавшего, что называется, в общих чертах программу и устав новой АКАДЕМИИ, я вылез с вопросом: как же так получилось, что из уважаемых ученых академиков (левый столбец) никто, насколько я знаю, не касался в своих исследованиях ни одного из академиков-авторов (столбец правый) – исключая Бродского, по которому созывалась – после 87 года, правда, – специальная конференция.

Так нельзя ли хоть включить в состав АКАДЕМИИ того же Владислава Кулакова, успешного, несмотря на молодость, немало написать (и напечатать) про троих из авторов-академиков – Холина, Сапгира, Некрасова – включить просто для смягчения выразительности сложившейся ситуации?..

Ответили мне Лен и Уфлянд. Владислав Константинович Епишин (Лен) сам доктор наук, действительно известный естествовед и мастер и знаток научного обхождения, ответил плавно, но странно. У него как-то получилось вроде того, что ученый – это тот, кто известен как ученый, а остальное нас не интересует. Так что присутствующий Захаров прямо заспорил – но как бы не был услышан. А Уфлянд, объявленный как личный представитель Бродского и незаметно оказавшийся во главе стола и всей небольшой компании, откликнулся непосредственно и с темпераментом: устав-состав мол объявлен, и нечего тут. Кому не нравится – до свиданья.

Кстати, в грубый разнотык как раз с объявленным только что уставом – там было. что принимает-исключает собрание, и ничего не было насчет представительной личности. Но я не стал затягивать удовольствие, ответил "Всего хорошего" и прикрыл дверь с той стороны. Прикрыл культурно.

Славу Лена я знаю и уважаю давно, с начала 70-х, хоть и случалось мне терпеть от некоторых странноватостей его литературного поведения. Но эта его затея, – а АКАДЕМИЯ -затея, конечно, его, – по-моему, из самых странноватых. Задай я вопрос, не задай вопрос – сам-то вопрос никуда не денется: Ну где была эта наука, если это наука?..

И 30 лет предыдущих, и в особенности 10 последних..... Понимаю, что к составу "академиков" авторов могут быть претензии. Да и не могут не быть – подбери-ка такой состав... Возможно, реализуйся прожект, какие-то взаимные академические неудовольствия проявились бы и среди академиков ученых. Типа – а этот тут кто такой и т.п. Но это все семечки рядом с очевидным, беспримерным скандалом: вот два столбца. Столбец и столбец. 15 академиков практиков поэзии справа, 15 академиков теоретиков слева – как итог 30-40 летнего существования русской неофициальной поэзии. Друг против дружки на одном листочке. В одной АКАДЕМИИ. И на одном листочке эти два столбика фамилий не уживаются. Невозможны категорически. Либо – что же это за поэзия, если ни один из наиболее выдающихся (по принимаемой, стало быть, академической наукой версии) ее представителей за 30 лет не удостоился внимания этой академической науки? – За

одним-единственным и блистательным исключением – за исключением Нобелевского лауреата. Да, но там же их еще сколько – 14... Либо так: что же это, спрашивается, за наука, если ни одно из 15 ее главных светил, академиков русского стиха знать не знает ни про одного из 14 наиболее долго и результативно работающих в этом русском стихе авторов? Долго: 30, больше лет – это долго. Результативно – опять же, так соглашаются считать сами эти большие ученые, поскольку соглашаются видеть этих именно поэтов наравне с собой избранными в одну АКАДЕМИЮ... Ну, чушь на чуши.

Либо нету такой поэзии – либо нету такой науки – уж во всяком случае как науки о поэзии. Либо ничего нет – ни той, ни той. Все может быть. Одного не может быть – никак не могут они теперь быть, существовать обе вместе, наряду. Как одна, так и другая не только на одном листочке – в одной реальности. Это дважды два.

И за это Владиславу Константиновичу ей-богу, стоит выразить благодарность. Действительно. Тяжелый, застарелый всеобщий, общеизвестный и скрываемый ото всех всеми абсурд взять вот так, вывести на лист графически, наглядней, чем штаны Пифагора-и предьявить. Анекдот же:

Какая НАУКА? О чем вы?.. И пытаясь выразиться со всей доступной мне научной корректностью, для ответа на вопрос так какая же тогда это НАУКА – или, в несколько иной постановке – так где же была эта НАУКА – просто не могу ответить иначе, чем: а ее, простите, и не было. И не было уже довольно давно. А это – это никакая и не наука. А у вас есть более корректная гипотеза в объяснение небывалого явления? Совершенно ведь небывалого. Есть? Любопытно бы ознакомиться. У меня – нету. На немедленные же следующие вопросы: – Так а что же тогда есть-то, по-вашему? Чем столько народу занято? – ответы, по-моему, очевидны: есть и развивается бурно система научных связей. И все бурней и бурней. – Но спокойней. Спокойней, коллеги. Ясно, что что-то есть: труды есть, исследования. Ясно, что есть ученые – и в том числе в реальном смысле слова, не в одном номинальном. Нельзя же, чтоб совсем. Но вот нету, не оказывается в нашем деле науки как кого-то субъектного, что ли. Помните выражение: – А что говорит наука? Ну кто сейчас так спросит? – Что говорит? Да мелет, мелет... Зато все ясней другое – в каком смысле наука система, в каком смысле система научных связей: не связей между явлениями мира, а просто-напросто система личных связей между деятелями науки.

Есть такая?.. Есть. Такая и есть. Вон сколько ее, и все прибывает... Ну а м о ж е т б ы т ь такая наука?...

Ну, а на второй вопрос ответ того очевидней. Ответ на второй вопрос – первый вопрос в приведенной формулировке. Прочтите его еще раз, если нетрудно. Можно вслух, с выражением.

Возможны еще вопросы – скажем: а как же так получилось? Или вопрос – а что же тогда теперь делать?

И на мой взгляд, и на них вполне возможны ответы. На первый вопрос ответ совсем прост – поскольку речь о здешней, нашей родной советской науке – не может наука заниматься чем велено и как велено – чтоб от сих до сих и чтобы оставаться наукой. Нельзя исследовать, задав результат. И тут вышел вот какой случай – пока принуждение не скрывало, что оно принуждение, вынужденная-принужденная наука тоже себя помнила и понимала. В виду имея науку о литературе-искусстве.

Наука была либо откровенно холуйской, либо приличной, поскольку пришибленной и не забывавшей об этом.

А вот когда времена и нравы стали смягчаться, когда начали заводить в домах предметы роскоши – как ТАМ, как У НИХ – как например, ВЫБОР – дела науки осложнились постепенно и нечувствительно. Роскошь была все же не та. Телевизоры были нецветные, и выбор был как ВЫБОРЫ – по сути той же природы. Но по видимости – по видимости да, видимость выбора давала видимость, ощущение душевного комфорта и достоинства – и вот с этими предметами роскоши расставаться нипочем не хотелось. Происходило перерождение принуждения в убеждение. К сожалению. Чем не велено заниматься, что не рекомендовано знать – того уже знать и не хотелось – не за страх, а за так сказать, совесть.

Все это очень сложно, очень. Ужасно. Ужасно сложно и противоречиво. Конечно же – ученые тоже люди. Больше того – они ученые люди – т.е. они-то люди и есть. И сильно развитые. Люди в развитой форме. И та же скажем совесть – она у них бывает развита, как ни у кого. Я знаю. И среди ученых очень много бывало подписантов, диссидентов, отказников и вообще активных граждан – как, впрочем, немало и дряни. Но развитие – оно ведь редко идет по всему фронту. Обычно что-то за счет чего-то – что-то развивается, а что-то там слегка отстает.

И плохо все-таки по-моему дело, если в компенсацию за доблесть и геройство на общественном фронте деятелю науки приходится делать уступочку внутри собственного дела науки. Когда наоборот – может, и еще хуже. Не спорю. Не знаю. Подобный сюжет кажется неплохо разработанным в литературе, а вот этот – мой-то, который и касается ближе всего меня и моих соседей – не касается уже, а кусается, это-то я знаю неплохо – выглядит и вовсе нетронутым. Возможно, именно в силу своей повсеместности. Не так отдельный сюжет, как общий фон. Ну, а будь иначе – возможен был бы вот такой эффект – ЭФФЕКТ АКАДЕМИИ ?

Беда, конечно, когда у науки холуйские понятия и навыки. Но если исподволь, годиков за тридцать-сорок в науке подрастает капитально, спокойно, основательно поколение – поколение с холуйскими вкусами – тоже ведь хорошего мало. Не полезно. Вряд ли и безопасно там, где вкус-то и должен быть, собственно, и предметом и продуктом этой науки. Да хоть и

потому небезопасно, что вкус такая вещь – он раньше-позже свое взять постарается и выйдет боком, обернувшись с другого конца теми же навыками и замашками.

Прошу прощения, но стихосложение я все-таки не люблю. Уж конечно, разговор это долгий, давний и то и дело приходится к нему возвращаться, и придется, может быть, еще и еще, пока что же я просто позволю себе здесь заявить свое мнение: не люблю стихослагательства. Понимая прекрасно, что такое мое мнение никак ни для кого и ни в чем не может быть обязательно – в точности, как и мнение Аверинцева, скажем, Гаспарова или Вяч.Вс.Иванова.

(Да нет, конечно, я не ПРОТИВ СТИХОВ. Но одна Ахмадулина в качестве неколебимого маяка, ориентира высокой поэзии не дает возможности продолжать разговор сколько-нибудь всерьез. Извините. Такое, значит, время – и другого такого что-то я и не знаю, чтоб так оно и велось: стихи – это когда длинно, все складно и все красиво. Без хитростей.)

Словом, господствующее омертвелое и одичалое (понятно, что не у всех оно такое – но это разговор отдельный) стихосложение считаю охолоуением и балдежом враскачку – симптомом стадным, постсоветским или всемирным, но остается надеяться – временным. Такова моя точка зрения. У Гаспарова, скажем, или Аверинцева – иная.

И дай Бог им здоровья, но разниц между нами две – и обе солидные.

1. Все-таки я не ученый, а практик. Это они – ученые. И если вкус, будем говорить, вкусом, то уж там и широта информационного охвата и объективность подхода – их, некоторым образом, профессия. Не говоря о глубине анализа.

2. И тем не менее я знаю предмет, о котором сужу, или хоть стараюсь знать, а они...

М.Л.Гаспаров. РУССКИЕ СТИХИ (1890-х – 1925 года в комментариях, Москва 1993 год) стр. 28

"Конкретной поэзией начинают называть свои стихи поэты разных стран, начиная с 50-х годов... До нашей страны такая конкретная поэзия не дошла."

Вот так вот. Не дошла. Не дошло.

И это все о ней. Все о конкретной поэзии. Сказано вам – нету такой, значит нету ее. Нет, все. Нет и нет. Нет, ну после настолько авторитетного категорического свидетельства какой же может быть о ней еще разговор – там о какой-то поэзии -никаких разговоров. Молчок. Ну что ты будешь делать.

Научно объясняю: конкретизм – такое, что велено было тут считать неизвестным и несуществующим. Настоятельнейше, во всяком случае, рекомендовано. С научной точки зрения. И исполнено. И с научной точки зрения исполнено было по меньшей мере с публикации 73 года, с

BCĚ

"Pestsauale" Австрийского журнала, напечатавшего переводы стихов (некоторые – уже тогда 15-летней давности – Ау! Наука...) шести русских поэтов, которых автор публикации и переводчик сопоставлял именно с немецкоязычными поэтами-конкретистами.

А дальше уже был и сборник 75 года, и "Аполлон 77" с прямо объявленной "ГРУППОЙ КОНКРЕТ" и "Культурпаласт" 84-го, и "Хир унд Дорт" 89-91, и "Lianosowo" 92, и встреча "3 OST+2 WEST" лианозовцев с классиками конкретизма Рюмом и Моном, и выступления Рюма и Мона в Москве, и цикл вечеров в Некрасовской библиотеке под названием "ГОВОРЯ КОНКРЕТНЕЕ"...

Т.е. к моменту выхода научной книжки с авторитетным заявлением такой вот научной неизвестности нас у нас как раз и сравнялось 20 годочков. Ну как наука? НАУКА КАК НЕ ЗНАТЬ.

/Вообще ведь история отношений науки именно с авангардом сюжет особенно богатый/

/ Так что уже теперь этой науке одно выходит: с секретного поста назад ни шагу. Да какой науке-то: передовой, прогрессивной. В том же и секрет, что тоже сполняла службу: кого знать, значит, а кого знать не надо. Не обязательно. Кто есть, то есть, а кто и так обойдется... Как формалист-авангардист распоследний. Начальство же у нас известно, кто – классик. И наука – большой классик, как же. По счастливому совпадению вкусов. И по секрету – в том числе от себя. Долголетняя служба, тайное удовольствие от кусочка власти теперь беда, если вылезут на свет Божий – как тогда вообще с прогрессивностью, котируемостью? Конвертируемостью?

Да науке этой теперь тут – запились пилой, наука на уши станет и всех поставит, всю систему, все системы и методы, весь свой аппарат-багаж привлечет, расшибется, а докажет научно: она и правда так думала. Так дышала. С Народом, с Партией-с. Она и правда так думает: все то вздор, чего не знает Михаил Леонович, Вячеслав Всеволодович, Сергей Сергеевич – и не только. Безделица, стало быть, и небылица. /

И придется-таки теперь этому всему раз так, то быть вздором. Не то придется этому всему плохо. Придется этому всему просто не быть. Как, скажем вот, мне,

Да какой еще постмодернизм-авангардизм-трансавангардизм-концептуализм-соцарт-первый и второй авангард и т.д.

утайка подмена фальсификация сокрытие обман подлог преднамеренное введение в заблуждение подтасовка подделка передержка корыстный сговор имеющий целью

"наука" желает подмять факты

"науке" факты не подчиняются  
наука начинает истреблять факты. Сживать со свету. Не декларативно там отрицая, как я сейчас науку, а действенно. Годиков на тридцать пять эдак вполне успешно. Вот я – как раз такой факт, честь имею. Мне тут чего-нибудь да виднее.

Это к вопросу КАК ДОШЛИ ДО ЖИЗНИ ТАКОЙ. А вот так вот.

А как теперь быть -у – как теперь быть – ну...

Приходить в себя потихоньку, соображать какие-то вещи насчет своей собственной природы. И пожалуй что основополагающие. Наука ты, так будь добра будь наука. Начни с себя, займись, пораскинь и вправду мозгами.

Прежде всего насчет природы своего предмета – что, собственно, она изучает? Не свою ли голову? Ась?

Не гонялась бы наука за чужим, за точным, не обезьянничала бы жалким образом с математики-физики, не комплексовала бы – а в общем, не зарилась бы на не свое – не теряла бы своего. Не желая признать, что гуманитарная наука по определению не может быть точной в том же смысле, что физика или химия или математика, "наука" проявляет не просто невежество, а дикость. Чужой ей "точности" она никогда не достигнет уже поскольку в гуманитарной науке голова изучает не феномен внешнего мира, голова изучает голову при помощи головы. И субъект, и объект, и инструмент изучения непрерывно меняются не то что в процессе изучения – меняются именно самим изучением. Так что и изучение-то – еще, может, не так изучение, как создание. Так что той точности тут нет, не бывало и быть не может – конечно, если речь не идет, скажем о статистике спроса, а идет речь по существу, о самом интересном – о самом искусстве. Точней – точней – о его восприятии. Как всегда...

Но тут другая точность – точность пристальности и добросовестности. И ответственности. В той степени, какой точная наука может и не требовать – по крайней мере не всегда требовать. Какой-нибудь, скажем, ежедневный съем параметров эксперимента может быть подвигом, а может быть рутинной, но для него не требуется каждый раз прямое заинтересованное участие (понятно, речь не о корыстном интересе), необязательно свое отношение и собственное мнение. Такой съем можно перепоручать лаборанту, а то и автомату. Тут творческий интерес отдыхает – он был раньше или будет потом.

В нашем деле на самом деле ничего и никому не поручишь. Тут всё всегда сейчас и здесь. Ты читатель, зритель, слушатель. Ты говорящий, пишущий читатель. Соображающий зритель – это твой взгляд, твой подход.

тайно

НО ТЯЛО



**не таяло  
и не рассветало**

Его ты так или иначе и предлагаешь – и он, так или иначе, не может быть пассивным в том смысле, в каком не может быть пассивного творчества – а речь-то именно о творчестве. И всегда именно о нем – иначе речь и не об искусстве. О встречном сотворчестве восприятия – без которого в той или иной форме и мере, кстати, не бывает и творчества авторского. Почему Мандельштам первый поэт?

Потому что он лучше других умел быть себе и первым читателем.

Тут точность – точность фокусировки внимания и постоянно активного, небезразличного отношения к предмету – будь предмет Архилох, будь предмет Александр Аронов. Будь предмет – ихние взаимосвязи.

Кстати сказать, и наука об искусстве, пытающаяся шеголять точностью математической беспристрастности, не приобретая привилегий наук точных, автоматически утрачивает скромные льготы, издавна принятые в областях, связанных с искусством. Во всяком случае, теряет право на малейшую учительность и истари усматриваемую связь гуманитарных наук с нравственными ценностями – это все и приписывалось науке творческой добросовестности, а не "науке" фантастической буквалистики, которой тут просто не может быть. Если что и давало право заводить подобные разговоры – то именно эта постоянная доля участия, этот неперемный душевный тонус как простое рабочее условие – короче, то общее, что есть у науки об искусстве с искусством.

Этим общим вообще не стоило бы пренебрегать, бесхозяйственно это – чем плохо, например: шанс не стареть? Не стареть заодно с искусством. И завидная судьба науки Тынянова и Эйхенбаума неужели не стоит хотя бы и всех оболещений структуралистики, там где она явно и настырно лезет не на свое место. Лезет быть системой, лезет быть властью, талдыча о своей якобы беспристрастности.

Простите за банальности, но беспристрастная наука об искусстве – это, собственно, бессмысленная наука об искусстве. Предпочтение скажется уже в выборе предмета исследования. А объективная наука – это, извините, справедливая наука. Простите-извините, что делать? Сколько можно, извините в последний раз, шантажировать банальностью в оригинальнейшем расчете на то, что никто банальности так и не посмеет выговорить, когда ничего другого уже не остается?

Или обратить внимание на одну тенденцию – настолько же давнюю и упорную, непрерывно меняющую личины, насколько и немудреную. Просто-таки на редкость – казалось бы, науке, тут и делать нечего, настолько все на виду. А вот поди ж ты...

Тенденцию хапануть, прибрать искусство к рукам так или иначе. На переразвитую паразитиру. СМЕРТЬ АВТОРА – просто с простодушной радикалистской хлесткостью выговоренный вслух лозунг. На деле-то давно смерть автора. И бригадный метод смерть автора, и Союз Писателей

смерть автора, и редактор смерть автора и вообще социалистический реализм с партийным руководством, и приоритет науки смерть автора, и институт кураторства смерть автора и Гуманитарный Российский и Лев Аннинский – и т.д. и т.п. – и кто только не смерть автора – такое дело: приятное и небезвыгодное. Легкое и безопасное абсолютно – по носу почему-то давать не принято. А жаль. Иначе видимо не отвадить от манеры лезть на все лады в авторские дела, на авторское место, лезть помыкать автором, автором не будучи. Лезть делать искусство, избегая авторства и всей связанной с этими делами мороки.

Оставляя себе одно приятное. После чего естественно подымать вой уже не только о смерти автора, но и о смерти искусства. Ну как же не по носу-то? (Нст, но это действительно же надо закуковать, затоковать, задолбить окончательно этой наукой мозги и себе и другим, чтоб сложилось вот такое сознание, понятие как бы даже солидное и само собой разумеющееся: конечно же наука умней искусства – на то она и наука. Что ни говорить, а дело ученого – знать-понимать больше автора: а не то какой он ученый? В буквальном смысле больше, да и во всяком... Это кто же, где когда вам сказал, кто доказал? Это сами вы себя уговаривали-уговаривали, пока не поверили – и вполне всерьез, я смотрю... Да очнитесь: это же всего-навсего другим концом вбитое вылезает партийное руководство искусством на основе передовых достижений марксизма-ленинизма. Привет.)

Только при условии неколебимости такого титанического самоуважения науки может снова и снова выскакивать, обнаруживаться и обнаруживаться представление об авторе, как дураке природном, который только и ждет, когда его надоумят да когда его откопают. Признают. А сам он и не знает – он есть на свете, нету его. Откуда ему, действительно? Самое убогое и самодовольное нахальство, которое не может не стоять по сути дела за умпостроениями вроде смерти автора и смерти искусства, понятие об авторстве – да и творчестве – как пустяке, почти что случайности, не стоящей внимания серьезных людей, чем-то, о чем и говорить, в сущности, неинтересно. Вроде как тут и уметь-то нечего, и знать нечего. Стоит только подойти – подойти научно.

Да это ошалеть надо, потерять всякую осмотрительность, чтоб уже искренне уговорить себя, начать верить, что знает дело не кто его делает, а кто умеет поговорить о сделанном. Главное, высшее искусство – это вот ихнее искусство поговорить, осмыслить, распорядиться искусством. Командное искусство. Нет, если на то пошло – вот оно мое искусство, вот оно ваше. Худо-бедно, а я могу так как вы – могу рассудить о чужом сделанном. Это собственно, формально и есть моя профессия – я зарабатывал гроши, но зарабатывал именно этим. И моя профессиональная организация, членство в которой я должен был подтверждать заработком, называлась секция критики, литературоведения и искусствоведения. Словом, я умею как вы. Как видите. А как там вы насчет моего ремесла? Приблизительно?

Сергей Сергеевич пишет духовные стихи ? М-да. А других нет примеров?

И чтоб никто не лез тут делать искусство. Ни наука, ни пресса – никто. Делает его один человек – автор. На автора надо учиться. Попытаться это может любой. Хоть получится это может и не у всякого. Если научился, сумел сделать искусство – оно факт. И дело остальных одно – посчитаться с искусством как с фактом.

Вспоминали бы почаще отца Варлаама, я говорю – Нет уж, давай сюда: тут и грамоту разберу, коли до петли доходит...

И прикиньте сами – коли кого Господь, что называется, умудрил описать хоть чего-нибудь вроде дождика – неужели он, если его довести до чертей, не сумеет описать ваших делишек?

Есть, есть такое, чего наука знает точно больше, чем искусство, ученый знает больше, чем автор. Сказать, что это? Это слова. Верней, термины – потому знает больше, что сам (сама) их изобретает. Термины и рассуждения о них, вокруг них. Изобретает для обозначения улавливаемых этой наукой явлений искусства – но только это никак, никак не значит, что автор, если он не знает научных слов, не знает и самих явлений, за которыми наука гоняется с этими терминами и рассуждениями.

Разные бывают авторы, разное творчество – разной степени осознания. Но ни при какой степени осознания никакой автор практик не сможет, состязаясь с "наукой" терять время и все остальное на рассуждения, каталогизацию и обзывание всех тех явлений, которыми он работает как практик – именно потому что он-то знает их. Знает их слишком хорошо и слишком много – на то он и практик.

Больше того – по-настоящему знать эти явления и может только автор-практик. Потому что только практика показывает – явление это, или видение. Фантом. Реальная это возможность или мнимая. Есть такое дело, или же померещилось. Безусловно, и тут многое можно оспорить. И в наше славное время блестяще оказалась доказанной реальная возможность мнимой поэзии, вообще мнимого искусства – снова и снова это оказывается все тот же вопрос организации – и только. Но все-таки до поры-времени. Искусство живет на людях, тут всё всем видно, и раньше-позже встает на свое место.

С другой стороны, и наука, когда она не грантометры-соросососы и беспардонное расшакаливание, не откровенный междусобойчик с нахрапчиком – она ведь тоже дело творческое и практическое. И также способна отсеивать фантомы.

Но когда "наукой" почему зря называют науковедение, называют системы научных связей между деятелями науки лично, называют как раз

совершенно смехотворные терминотворческие игрища – когда выигрывает особь, первой ухватившая набор-жаргон сезона и запрыгнувшая с ним на ветку повыше, первенствует первым ухвативший свеженький термин и удравший, успешный обозвать-организовать-раззвонить, чего чуть только померещится-предположится – тут фантомы не то что отсеиваются – фантомы-то и плодятся как мошкара на болоте, или как ангелы (или демоны?) на острие ножа – или лезвии иголки. И каждый как-нибудь да называется.

(А иной раз кажется, что наука эта как бы в забвении, и вправду понимает это бешенство беспрепятственности как творчество, а себя как нечто небывалое. Хоть бы Сергей Сергеевич, Дмитрий Сергеевич, чьими именами она клянется, надумили своих адептов – как-никак, медиевисты.)

Плодятся бешено, как сама такая вырвавшаяся из партивария наука, которой фантомы-то и служат пищей и орудием конкуренции. И "наука" окончательно выказывает себя тем, чем давно уже является – новейшей схоластикой, индустрией классического умножения и размножения сущностей без необходимости – сущностей-мнимостей. Если не считать, конечно, необходимостью размножение самой такой науки.

И до того враждебной понятию ответственности перед реальностью искусства, что взяла привычку насакивать уже и на самое реальность, так и эдак стараясь взять ее под сомнение, научно разрабатывая всякого рода идеи революционного перемещения телеги теории вперед лошади – практики искусства, а в итоге всего – просто чудовищно разбухающей системой организованной паразитирующей.

Иначе – ну откуда Э Ф Ф Е К Т А К А Д Е М И И ?

"наука" как невращения, форма тика = как простое следствие отставания мозгов от языка или от пальцев на клавиатуре. Неуправляемое размножение "сущностей" именно отсюда.

переразвитая паразитирующая – заботы, как прибрать к рукам, как пристроиться к искусству, не особо утруждая мозги – реальное явление, серьезное и основополагающее, а бесконечные разнообразной формы норки нишки и лазейки, какие она ищет, прогрызает, создает – вторичное, восьмидесятиричное и преходящее.

И советское, и постсоветское, и несоветское заболевание – манера – паразит при искусстве не в силах справиться со своими инстинктами – сперва из кожи лезет, чтоб устроить такое искусство, которое исправно подает "науке" какие надо мячики, вместо того, чтоб делать свое дело – задавать науке задачи. Которое живет в одном с наукой жаргончике этого сезона, играет в те же игры, как Пригов с Гройсом.

Устраивает себе карманное марионеточное искусственное искусство – благо паразит всегда система, организация, у паразита возможности – а потом начинает играть с этой бибабошкой, так и эдак, в зависимости от надобностей и обстоятельств. То начинает бороться с авангардизмом как с тоталитаризмом, как херсонский помещик на конференции 92 кажись года (вот – забыл фамилию. Но не Чичиков). Как будто устраивал какой ему надо, удобно для сеанса показательной борьбы на публике "авангардизм" вроде славной группы ЕПС в явный кривой обход хотя бы Сатуновского и лучших художников -Булатова,Васильева,Рабина – кто-то другой, не тоталитаризм.

Как будто это не липучие и вездесущие ошметки союзов советских приятелей писателей-художников, не все та же тоталитарная = суперблатная система гнала пену и суетилась, подсовывала, подменяла всячески специфику неофициального искусства отборной спецификой искусства пожутчае – как будто эта их страшилка-бибабошка не их, не ихней работы.

Как будто Союз Советских Писателей вообще не тоталитарная организация. Не для тотального контроля над литературой. Честь и слава членам этой организации, своим выступлением из-под ее крыши нарушающим круговую поруку блатной тоталитарности – но как же так получается, что выступавшим не из-под крыши, с голого места, им не то что там чести-славы – нет и упоминания? Это как, позвольте спросить? Где все-таки уютней? Под крышей или без? И был ли хоть один случай, чтоб арестовали Члена Союза? Выхватили вот прямо так из-под крыши? Так за что, против чего выступает тоталитаризм, когда выступает против тоталитаризма? Правда против тоталитаризма или за тоталитаризм, только свой тоталитаризм?

То-то.

И что ни говорить, чтоб выступить из-под тоталитарной крыши и даже чтоб тебя выставили из-под этой крыши, сперва надо было под эту крышу вступить. Самому. Причем в юном возрасте.

И когда эпоха перестроечной литературы открывается с оглушительной престижностью устроенного на одной из самых-самых центральных площадок Москвы бенефиса молодого мэтра, ветерана вступления и выступления, мастера ужасных омэрзений – вы что, серьезно хотите сказать, что здесь могло обойтись без ТОТАЛИТАРИЗМА? Без своего интереса тоталитарной системы?

В восемьдесят шестом-то году? В марте, кажется, месяце. Все это очень невредно помнить, беря в руки и продукцию новейшей науки. Тоталитарная система, оформляя себя как научную, или какую угодно, остается той же системой, той же ментальностью, той же паразитурой. С той же заразой.

С той же манерой соорудить, учинить такое искусство, чтоб удобней подвергать его своим манипуляциям – и я не вижу, чем поползновения

нынешнего кураторства по существу отличались бы от чайний советского руководства: подчинить, присвоить искусство. Сейчас речь уже не о разоблачении авангардизма как тоталитаризма – молодого (тогда) мэтра и разоблачать нечего – он и сам горазд. Пожалуйста. Да. Он согласен. Они такие. Ужасно гадкие все. Группа ЕПС есть группа ЕПС. И эти игры, эти провокашки тоталитарной системы внутри системы еще, глядите, отольются. если хапанут-таки власть глазуновы с невзоровыми, еще обернутся не то что там лифшице-виноградовскими и вообще новомирскими, или новейшими коржавинскими спекуляциями (Наум Моисеевич! Перечтите Ваши старые стихи 50-х про ИНЕРЦИЮ. Так вот авангардизм – это не фашизм-тоталитаризм, а это когда писать стараются не ПРО инерцию, а БЕЗ нее. Без инерции. Только и всего) – обернутся хорошеньким православным фундаментализмом. Вот тогда поборемся с авангардизмом. Причем на спор, что Пригов-то с Ерофеевым у нас вывернутся. Не к Невзорову, так в зарубеж.

Провокашки эти советского происхождения, страшилки и сейчас, и уже делают свое полезное советское дело, вербуя глазуновские кадры и просто внося существенный вклад в откат публики от искусства. В особенности альтернативного. И то сказать – если альтернатива, скажем, Фадееву Ерофеев – это еще подумать надо, правда? И делать такое полезное будут долго.

Но по видимости, но на поверхности в моде уже как бы и не они, а другое. Не разоблачение бибабошки, а разоблаченная бибабошка. А разоблаченная бибабошка – это что? Пустое место – дырка для руки – и тряпочки. И собственная рука владыка – наука. В глубокомысленных рассуждениях – и что же ей теперь с этим разоблаченным ИСКУССТВОМ делать. ЕЕ искусством. Ейным. Ей, стало быть, и разоблаченным. Теперь, значит, в новую и небывалую эпоху ПОСЛЕ ИСКУССТВА. Как тряпочками-остаточками распорядиться. Устроить организовать слупить подороже – тряпочки-то как-никак от ИСКУССТВА. Забот-то, забот...

И все-то эти на все лады пережевывания одной мочалки – как можно научней обсосать идею смерти искусства – то за искусство деньги платить не надо, уже все заплатили<sup>1</sup> то у них искусство теперь будут делать они, искусствоведы -кураторы; то искусство теперь вообще никто не будет делать, поскольку запросто его оказывается теперь могут делать все, кто захочет, согласно их руководствам – вот никто и не хочет – случилась де дедеми -ми-нуточку – демифологизация искусства – вот. И десакрализация.

---

<sup>1</sup>Ну как же. Искусству деньги все уже заплатили, не платите больше искусству, платите больше искусствоведению = нам платите, нам. Как по писаному, не так давно изданному: – глупые люди, несите ваши деньги мне, и вы увидите, как я буду доволен.

Виктор Мизиано – простите – Даниил Хармс.

Разоблачили искусство. И устали – надоело искусство. Тут ему и смерть. Ну как же не смерть.

"Группенфюрер, я смертельно устал..." Это не от искусства – его эти нахалы и прохиндеи боятся – оно не входит в их блатной расчет, расчеты путает и блата не слушается – это угорели от блата, собственного нахальства и прохиндейства, одичали от беспрепятственности успехов. Это устали в конце концов и блатные.

Это все тот же сюжет, та же подмена – когда нужное искусство быстро устраивают, организуют для чего-то – чтоб использовать. И используют. Неизменно, неизбежно устраивая, как советская власть, очередное неискусство.

Естественно: искусство не устроишь, не организуешь.

Для чего организуют? Ого. Хороший вопрос – да для всего. Для обмана публики, подмены, борьбы с нашим братом – отпихнуть – как эпштейн-кедровским авангардом. Устраивают для борьбы с самим этим искусством, театра борьбы – показательной на ковре или под ковром – ничего не видно, но все понятно. Понятно же, что обалденный повсеместный триумф приготы прежде всего удобен – удобен много кому из тех, кто ближе к кнопочкам. Хотя бы потому, что кого делают, тем и управляют – или по крайней мере на это рассчитывают. Расчет тут или инстинкт – это не вопрос. Это не вопрос, а дурная бесконечность – в таких вопросах можно увязать хоть столетиями. При желании. Все равно что добиваться ясного ответа от стукача, как он доносил – по убеждению или по принуждению. И так и эдак, да и вообще дело не в этом.

Вкус-инстинкт действует или хитрость, или все заодно, теньвыми распоряжениями или коллективной волей стаи – леммингов например – но кто-то же устроил, приспособил такие театрики монстриков, как группа ЕПС или некрореалисты на пуп, на центральное место, выдал их за вот то самое неофициальное искусство. Альтернативное официальному. Вот вам альтернатива.

Свободы вам? Вот вам ваша свобода. Нос воротите от наших МОСХа, ССП? Кушайте ваше параллельное-подпольное-левое и какое там. И помните: это вот оно вот и есть. Это, и никакое другое. (Только не рассказывайте что бешеных успехов Дима Пригов добился исключительно благодаря мощи пригововского гения, не надо. Видели как он их добивался, потом обливался. Оббивал пороги и косяки. Удобно это кое-кому? Еще бы).

(Если не Ольга Александровна, тогда Дмитрий Александрович – либо-либо. И наука любит такие максимализмы. Любя покушать, любит питаться явлениями в крайней степени – вроде культур каких-нибудь бактерий – но тут опять случай из серии приключений на границе. Если не сказать, опять случай контрабанды и спекуляции. Тут не химия и даже не бактериология – тут достигнув крайней степени, явление в корне меняет свое качество, перестает быть собой – либо пузырь, либо обезьяна, не надуться, так крив-



латься постановка вопроса решительная и питательная науке. Хоть вслух и не выговариваемая – не теоретическая, вполне практическая постановка.

Одно НО: при такой решительной постановке вопроса о поэзии для самой-то поэзии – поэзии не в жанровом, а в качественном смысле слова – места решительно не оказывается).

А как удобно устроить и сценку борьбы с таким авангардом (А! мы вам говорили! говорили! вы нас не слушали...), и сценку развеселого пренебрежения, снисходительного признания сценку – Дима, группа ЕПС – ребята свеженькие: ну что, подумать, там, сколько их не печатали – с 80-го, 78. Это ничего. Это бывает.

А не хотите – с 58-го? С 39-го, как Сатуновского?

Нет. Не хотят. Понятно, что не хотят –

И карманное "искусство" науки. Почти что собственного научного изготовления для научных надобностей вроде позорной херсонской конференции по борьбе с авангардизмом 92 года кажись. В 62 мало боролись. Это они же, ихняя же союзприятельская система спешно соорудили, выпятили "авангард" из группы ЕПС с тем, чтобы успешней побороться с таким. Красивей. Чего ж меня не позвали на свою конференцию? Со мной бы поборолсь, не все с Витей Ерофеевым. Что это, как не провокация? И чья, как не научина?

Причины же разрастания "науки" – ей нужно, ей можно, ей страшно.

Не любит наука, боится ответственности перед реальностью – и на реальность ополчается. Реальность-де теперь и будет то, что наука докажет по своим выкладкам.

Реальность в нашем деле вообще будет теперь как бы под сомнением – и именно с высоко-глубоко научной точки зрения: так науке удобнее.. Благо, как известно, в искусстве все относительно.

Верно, но тогда в науке об искусстве уже все просто фиктивно. " – Одни думают, что Бог есть, другие думают, что Бога нет. То и другое – недоказуемо. Ну, как – деньги будете пересчитывать?... – Буду!"

Помните "Берегись автомобиля"?

И шиказная эта глубоко научная брезгливость к "плохо" и "хорошо" как плебейским, варварским понятиям – родовая метка паразита от науки и один из первых симптомов ее загнивания.

Понимаете, "Хорошо/плохо" "похуже" или "получше" – такие категории, которые – по крайней мере в искусстве – заведомо перекрывают всю науку, какая была и будет – просто-напросто это условие, основание на котором искусство и стоит.

И уж это-то основание искусства – а с искусством и свое собственное – ей-богу, наука об искусстве могла бы и уразуметь – если она наука. Единств-

венное, если хотите знать, чем жива будет эта наука, единственное, что стоит изучать – и что, кстати, наука об искусстве все равно будет изучать в конечном счете, что бы она ни изучала – это вот это вот.

Вот это вот хорошо и плохо. Хорошо и еще лучше.

Да, собственное свое хорошо и не очень хорошо, собственное свое в конечном счете восприятие – не какое-то наукино, а любого-каждого из тех, кто займется наукой об искусстве – каждого и одновременно всех, кто ей занимается и кто не занимается, а просто подошел к искусству.

Собственно-то говоря, сам предмет этой науки тем и отличается от предметов других наук, что каждому деятелю этой науки приходится перед изучением предварительно создать его себе самому. Для изучения. И создавать по мере изучения.

Он сам его себе сделает – что очень важно.

Что, наверно, еще важнее – это отнюдь не значит, что он – ученый – сделает его как захочет. Нет. Ни в коем случае, не то тут ему и конец как ученому. А сделает он его как сумеет, когда хорошо постарается.

Уж такой предмет – предмет науки – искусство: ждет этого от каждого на каждом шагу. Вот что ты будешь делать – снова и снова. Ждет этого, что называется творчеством.

Изучающий тут изучает тот самый свой вкус, который не зря известен как глубоко ненаучное понятие = т.е. изучает ту самую свою голову, которую нажил – поскольку нажил. Если нажил. А если занят был – серьезными делами, наукой?

Тогда – изучать нечего, а изучать надо.

Потому так и пошел в ход с ходу у всей системы Союза Приятелей, скажем, Эпштейн Миша как знамя перестройки, потому так перестройку устроил. Устроил своим убожеством. И нахальством. Рехнулись, миряне? Да что Эпштейн, кто Эпштейн? В себя придите – что Эпштейн знает, что Эпштейн умеет, что Эпштейн сделал? Та самая голова, которую только и изучать на все лады – та самая наука. Пустое же место – там изучать нечего, ничего не нажито – и изучать можно, пожалуйста, как угодно что угодно сколько угодно. Изучать убожество и претензию, глухоту, дрянной вкус и дешевку в бесконечном ассортименте. Мусолить и муссировать и спекулировать.

И замечали, как ценит обожает эта наука помохнатей автора, побессловесней – тогда наука хозяйка, тогда вся словесность – ее. Поподдатей – оч-чень тоже полезно. Тогда еще науке удобней. А пококойней – и еще того посвободней.

//отдельно насчет науки будущего, которой придется-таки приблизиться к практике и технологии нашего дела. Это тоже запросто может быть модой и достаточно противной, и опять произволом – но не видно, куда деться от этого этапа. Тем более после такого скандала – что тут сколько лет считалось наукой – да и не только тут. Придется менять что-то в корне, в установке, в подходе – придется вникать в процесс, в бывшие "мелочи" влезать хочешь не хочешь в авторскую шкуру – разумеется, по мере возможности – чтоб хоть пытаться отличать намерение от результата. Хоть сказать об этом, поставить вопрос. Что и у Пушкина не всякий стих – факт. (это, кстати, тоже урок "формалистов")//

/Науку съели наукины дураки. Дураки, выросшие в нахалов и прохвостов. Когда стали складываться условия, при которых всякому дураку (а всякий ведь, наверно, бывает дураком поначалу. Я вот могу сказать, например, что неплохо помню себя дураком. Какое время было!..) слишком стало выгодно набираться не ума, а нахальства – тут все и случилось.../

Смерть автора, смерть искусства. Конец света. Потоп Атлантиды.

Серьезно? А не так, что скорпион на лягушке (по другим источникам – паук на обезьяне, но гад – это точно) как полагается, не утерпел и клюнул таки позвоночное – согласно своей природе. После чего и стал корчить высокую трагедию и гибель "Титаника" А вот что было дальше. "И оба потонули" – естественно. Но оба и всплыли. Лягушка – точно. Лягушку эту и не такие топили, и не только топили. Всплыли, но всплыли порознь – и то слава Богу..

Слушайте, и кончайте вы эту моду – не перенапрягайтесь, не старайтесь всячески быть больше нами, чем мы сами – да у вас, обратите, наконец, внимание, это очень плохо получается. Совсем плохо. Не хотите обращаться – как хотите. Тогда не взыщите, если обратят внимание другие. Пораньше, попозже.

Наука как скорая техническая помощь гению-алкоголику, по крайней мере автору подичей, полохматей – вот таких наука любит. Хлебом не корми – а верней, это ее хлеб и есть.

Вы хотите помочь автору, надоумить, как ему быть более автором, быть более цельным? Упорно путаете слова цельный и кущый. Хотите поучить целостности – да на каком таком основании, если подумать? И если вспомнить.

Это разве вы, дорогая наука? Помнится, это не вы, это мы вас учили таким вещам только что, – вы же всячески отпихивались, отбрехивались и вешали люду на уши лапшу если не советскую, то другую такую же высокоидейно-духовно-сюжетно-тематическую, видя именно в этом свою наукину миссию и свой наукин хлеб. С маслом-с. Не путайте – это мы вас учи-

ли ценить, смотреть и читать вещь, как она сделана, какой сама хочет быть – учили видеть в искусстве природу искусства, считаться с его логикой, уважать его суверенность.

Учили, поскольку сами учились именно этому 30 лет, не даваясь в обработку мозгов ни под каким видом, не поддаваясь советскому идейно-тематическому руководству..

Беда все та же – как всегда с этим искусством – этому нельзя научить. Этому можно только научиться. Подавно нельзя научить блатную ораву не быть блатной оравой, переучить паразита, преобразовать его природу. Можно только перевооружить ораву новыми лозунгами, новыми инструментами.

Искусство как явление природы – апофеоз практики, а не идеологии – а можно ли обучить практике теоретически?

И сейчас вчерашние идейщики свежепрактикованные, новообращенные исповедуют практику как идею – они просто больше ничего не умеют с ней делать. Просто читать-смотреть – не их дело. Посидеть-погулять-подумать – это коллеги у них кусок же вырвут. И немедленно. Вот и исповедуют приготу-кабаковину как облегченку-удешевленку.

Не надо, не надо путать эти слова – цельный и куцый. И путать эти вещи: явление и свое о нем рассуждение. Цельным наука желает называть такой метод, который позволяет ей побыстрее подешевле выдать целостное о нем рассуждение – позффектней закруглить фразу. Не думаю, чтобы я, пардон, был не цельный, когда Дима цельный, и Лева цельный. Со мной побольше возни, хлопот -это другой разговор. С куцыми проще. Впрочем, севой не так просто, конечно. Не так куцый Лева, как Лева другой. Вообще да, согласен, и разговору бы я не заводил, и завел разговор не я. Но не куцый, так чего ж потрафляет куцым рассуждениям-глубоким сожалениям о Всеволоде Некрасове = предшественнике Льва Рубинштейна, не сделавшем, однако, в отличие от последнего, решительного и принципиального шага в силу естественной ограниченности, временных рубежей – как рубежей эпохи застоя, так и рубежа возраста.

Видишь ли, дорогой Лева Рубинштейн и уважаемый Миша Лаптев и многие дорогие другие – возможно, дело в том, что хоть случалось и мне делать шаг – но мне случалось делать и еще шаг. Потом еще. И еще – улавливаете? Возможно, в силу того же возраста, который еще называют опытом.

И скорей в силу этого фактора, чем вопреки ему, я должен бы, наверно, смыслить в шагах, характере, чистоте движений, степени свободы и эффективности и т.д. навряд ли меньше Левы и Миши. С нас-то, собственно, и пошли те самые шаги – шаги как шаги. Приходилось учиться этим движениям в повышенно жестких условиях – и как школа точности движений эти условия работали не так плохо. Не уверен, что и сейчас Холин или

Сапфир по качеству рисунка манеры проигрывают Рубинштейну – в свое же время впечатляли намного больше. Пожалуй, Сатуновский по первости и не производил такого убойного воздействия именно выраженностью манеры как таковой. Другой разговор – а хуже ли это для Сатуновского?

Насчет же себя скажу – нет, уж раз дошло, приперли – так позвольте: "неудобно", говорите? А нахальство – удобно? Так вот, не подскажите, в чем, собственно, состоит последний и решительный шаг классического Левиного текста, где ямбический ряд – ну, там де: "Так и сказал "Из кагебе"?" и т.д – шаг за горизонт – вперед от моего тоже ритмического ряда, где "наверно верно", "вообще конечно" и т.д.? В том, что Левино писание 84 года, а мое – 78, или еще в чем? В чем? Не вижу.

/освобожденность от традиций – да. Но главное – свобода выбора возможностей./ Собственно, для того и освобожденность – для возможностей./

При всем этом я действительно ценю Рубинштейна – думаю, за то же, за что и Лаптев, за что и все – за манеру, которая уже далеко не только манера. Далек, но не беспредельно, не всеохватно, и исповедывать манеру Рубинштейна не могу – любая манера в конце концов, чтобы с ней работать, а не ее исповедывать. Да, это очень обаятельная манера – обаятельная свободой речевых движений.

Но демонстрация свободы манеры в пережим, упор на манеру переходит иной раз так нечувствительно, как может и не предполагать пока, например, Лаптев. А выяснится это спустя время, и тогда прочтем мы что-нибудь типа: "...Но в то время всем нам казалось. " и т.п. Не-не-не-не-не. Не. Не всем.

Упор на манеру – это всегда жестковато, что-то обратное свободе в принципе. Собственно, это то, что называется доктринерством. Тут надо знать край. И где-то тут мое, например, любование Левого начинается буксовать. В конечном-то счете все решает свобода выбора возможностей – или ограниченность.

В нашем случае если доктринерство, то не так автора, как критики, интерпретаторов. Но с явной подачи автора.

Извини, Лева, но меня, например, упорно демонстрируемые неуспешные попытки пейзажного стихописания никак не убеждают в тотальной или эпохальной невозможности – только невозможности в данном случае: просто вот этот автор Р.Л.С.= Рубинштейн Лев Семеныч не может написать про природу-погоду так же живо, как про другое. Не может, может, не хочет.

И демонстрирует это действительно занятно – но этим он демонстрирует именно ограниченность возможностей своей манеры, метода. Что отнюдь не грех само по себе: естественно, любая манера ограничена – если бы не брать ее под лупу, не манифестировать именно ограниченность как

доблесть и научный факт, позволяющий, скажем, подавать Леву Рубинштейна по "Свободе" под аховым соусом "ПОСЛЕ ЛИТЕРАТУРЫ" Вот так вот.

И не меньше. Вот, значит, литература, а вот Левушка Рубинштейн. Тут он, там она. И он (Левушка) – ей (литературе) любезно: – После вас, только после вас... И – раз – Левушка уже там. Смотрите – и почему-то не после... Надо же.

Ладно, чем группа ЕПС, лучше Левушка. Только зачем же гнуть не туда, чтоб выходило уже по науке все то вздор, чего не знает Митрофанушка – виноват – чего не умеет Левушка. Поскольку может же и Левушка чего-нибудь попросту не уметь.

В конце концов, основной опыт нашего искусства без подлости, так, в общем, и не дождавшегося себе тут науки мало-мальски адекватной, соответственной (верней – научной среды. Маститый Библер, молодой Кулаков – случаи с оттенком эксцесса, героически вызывающего выступления одиночек. Миша Айзенберг. Слава Лен – коллеги по профессии, они вообще не из научного мира. (Лен-то из науки, но не этой же). А со стороны э т о й науки – увереннейший шиш, торжественно показанный всей научнейшей эргегеушной компанией тому же Кулакову, подавшему на грант для своей книжки. Знаем твои книжки, нам их не треба. А то, что солидные, казалось бы, публикации Джеральда Янечека кроме одной в НЛЮ N5, в которой он, собственно, вкратце переизлагает мою же статью, остаются чем-то вроде американской экзотики, вне здешнего научного оборота и всех из него выводов – лишний раз говорит все о том же. И весьма убедительно). Так вот опыт, может, и сводится-то к этой именно формуле: чтоб без подлости. Это искусство начиналось с простой честности. Честности в одном вопросе, зато основополагающем – что искусство, а что не искусство?

Поскольку по этому-то вопросу и возник прямой спор с начальством, это был ясно видимый сюжет эпохи. Возможно, эпохе повезло – но по сути дела, явно ли, нет, но не с этого ли вопроса начинается вообще искусство, всякое искусство? А искусство ли то, что я, автор, делаю?

А если так, может ли начинаться иначе и восприятие искусства – недавно, когда оно уже наука: а искусство ли это, то что сделал ты, автор? Получилось ли? Есть это или нету этого? Без этого чепуха вся наука, с какой угодно эрудицией-аппаратурой и лозунгами о беспристрастии – то, чего нет, нет на самом деле "изучать" можно до посинения – это будет просто вопрос финансирования. Блат и туфта. Что мы и видим. Ах, что значит "на самом деле"? НЕНАУЧНОЕ понятие? Да, тут загадка. И еще загадка: видимо, наука способна увлечь и ослепить – куда там искусству. Думаешь, неужели такая Голова, покойный Юрий Михайлович Лотман всерьез мог ополчаться на само понятие вкуса как ненаучное? Или все-таки то был ход, методика преподавания? Ну как же так: по сути требовать остановки, фик-

саши критерия, определенности этого НА САМОМ ДЕЛЕ, как определен и фиксирован какойнибудь, не знаю, Эльбрус, а на нем – репер. Ведь это значит требовать-ожидать фиксации, остановки в развитии какой-то из трех голов -которая изучает, которую изучают или которой изучают.

Значит требовать, желать, ожидать, чтоб голова кончала быть головой. Сурово. Тем более, голова ведь какая – та самая. Голова – Голова. И тем более, что вообще сама эта хроническая тенденция стремления к научно-технической определенности в искусстве также хронически остается для искусства неприемлемой в корне, в принципе – абсурдно требовать-ждать достижения окончательно точных и безотказных способов определить: – что же такое хорошо на самом деле: это было бы достижение поистине окончательное. Вдруг достигнув (допустим) буквальной автоматической надежности, искусство и взаправду умрет, тут же потеряет смысл – просто перестанет иметь для нас значение. Лишится так или иначе собственного основания.

Вместе с тем, то, что отрицать за принципиальной относительностью критериев критерии и оценки в искусстве вообще – абсурд, это не требует доказательств. Ясно, что это значило бы отрицать активное отношение и самый интерес к искусству в принципе.

(А вот еще парочка соприкосновений с наукой, не угодно ли)

Понимаете, Маризтта Омаровна – большие-большие возможности Маризтты Омаровны – вряд ли еще резон Маризтте Омаровне составлять обзорные конференции и обзорные номера ВопЛей исключительно из литинститутского семинара Маризтты Омаровны, никак, впрочем о том публику не оповещая.

Вот мол они, – те, те самые, кто, молодцы такие, занимались у нас Обзриу в мрачные времена застоя, и вот настала справедливость, и мы сразу их выпускаем на публику.

Справедливость настала сразу кривая – в данном случае кривая благодаря Маризтте Омаровне. Нет, Герасимова занимается Хармсом совсем не плохо – молодец Герасимова, хорошо училась у Чудаковой. Молодец Чудакова – научила Герасимову. Но вот что Некрасов Хармсом занимается хуже Герасимовой – хоть учился и не у Чудаковой отнюдь – это, знаете, надо еще доказать.

Доказать можно, если показать. Опубликовать Некрасова и Герасимову рядышком, в одном номере – иначе же никак не докажешь. А вот что Некрасов Хармсом занимался пораньше и Герасимовой и Чудаковой – этого доказывать и не требуется.

И ведь сильно пораньше: лет на двадцать пять – практикой и лет на десять – теорией, если теорией, во всяком случае, называть опубликованную статью – а много ли их у нас опубликовывали о Хармсе в 1976 году?

Плоха статья, хороша статья с малооригинальным названием "Что это было" (что вы хотите: говорю – 76 год!) в N 22 журнала "Клуб и художественная самодеятельность", статью, во всяком случае, через 10 лет упомянуть наверно бы стоило.

Нет. В обзорном номере "ВопЛей" таких упоминаний нет. Почему нет, Мариэтта Омаровна?

Статья как бы по частному поводу – про хармсовский юбилей в устном ВТОшном журнале. Правда, хармсовских юбилеев в 75-76 было – раз, два (два – в чеховском музее) и, по-моему, обчелся. Зато публикация. Но предположим, придержутся и скажут: мало ли, что с общими соображениями статья – но ведь по частному поводу. Допустим.

Но вот уже не по такому частному, хотя и не публикация. Публикация, верней, но устная. Ну и что же, что устная – зато неоднократная. И даже тем более резон: если устная – значит, стоит на очереди как раз на печать. Разве не так? И на очереди стоит года с 79. В 79-80 гг трижды прочитан был доклад "Хармс, Блок, Мандельштам" – и по крайней мере один раз прочитан вполне гласно, официально даже – на майском 79 года собрании секции критики и литературоведения Московского профессионального комитета литераторов, о чем было извещено заранее, обычным порядком. Комитет – сотен пять-семь народу. Секция – столько же, но десятков. В Москве таких организаций литераторов было – две или три, не считая Союза Писателей.

Да вспомнить еще, что приятельствовал с Мариэттой Омаровной В.И.Глоцер, пыгавшийся оппонировать мне на этом докладе – усиленно, но не очень удачно... История с этим докладом и Глоцером – занятная история, но отдельная. Я о другом: что неужто все это так и осталось совсем неведомо и наглухо закрыто на 7 лет для Мариэтты Омаровны Чудаковой, по специальности тоже критика и литературоведа? Чудно, ей-Богу.

Или просто первооткрывая тему, снаряжая обзорные предприятия – номер ВопЛей, вечер в Музее Маяковского, а в немедленном дальнейшем – сразу же и совместные предприятия, Мариэтта Омаровна абсолютно уверена: не будучи членом семинара Мариэтты Омаровны что в Литературном Институте Союза Писателей, никакой Всеволод Некрасов заведомо ничего, ничегושеньки не может добавить к тому, что напишут, скажут о Хармсе член семинара Анна Герасимова и руководитель Мариэтта Омаровна? А раз нечего ему добавить, нечего и его добавлять. Или же совсем просто дело, и уверена Мариэтта Омаровна была главным образом и прежде всего в том, что пришло время Мариэтты Омаровны составлять поездка и набирать команды – без зазрения, на полнейшее ее усмотренье. Так что никаких уже тут не может возникать и вопросов. Никаких. Ни у кого. Никогда. Собственно, уверена в точности ведь той самой уверенностью, какой до Мариэтты Омаровны аналогичным образом уверена была и Мариэтта Сергеевна, скажем, или Вера Петровна, Сергей Александрович или Александр Алек-



сандрович. И многие, многие другие. Хотя некоторые, оказалось, ошиблись. Даже большинство. На что случая не упускала указывать одно время сама же Маризтта Омаровна. Но одно время – это одно дело, а другое – совершенно другое.

Так, Маризтта Омаровна?

И куда деваться от устаревшего понятия вкус в искусстве – нам так же непонятно, как, наверно, и кроманьонцам.

(Что вы говорите? Вкусовщина? Отсутствие научных гарантий? Простор для злоупотреблений? Но, простите, вопроса научных гарантий против злоупотреблений мы с вами не решаем – таких гарантий, гарантий в вашем смысле просто не оказывается в природе искусства. Хуже: "гарантии" в вашем смысле-то и оказываются теми самыми злоупотреблениями, и небывалыми: помните об АКАДЕМИИ с ее беспримерным ЭФФЕКТОМ).

И не видно, что остается, кроме как относиться к этому самому вкусу со вниманием – как и в Бронзовом веке.

(В данном случае имея в виду не только известный русско-австрийский альманах работы В.К.Лена-Епишина – к В.К. мы еще вернемся). Как, возможно, и в Каменном.

(Нет, а все-таки есть, есть кое-какой смысл науке об искусстве держаться поближе к искусству: видите, если даже считать, что меньше прогресса <хотя смотря что считать прогрессом> то смотрите – меньше и катастроф и утрат).

Уже кое-что – разве нет?

И чем морочить и морочить голову себе и другим, не обратить ли внимание на то, как голова работает – когда работает? Голова не знает, субъективно ли это хорошо – то что она прочитала или увидела – или объективно. Она знает, что это хорошо – если хорошо. Или не очень хорошо и т.д. А дальше уже могут идти рассуждения, сравнения и споры. Сопоставления головы с головой, субъективного и объективного и т.п. Но живо искусство все тем же фокусом ОБЪЕКТИВНОСТИ СУБЪЕКТИВНОГО, конечным единством первого и второго.

Это всегда было известно, это банально, но крепко же науке надо было забыть эти фундаментальные банальности, чтобы столько сезонов подряд продержались в недавние – пред-постмодернистские – времена на подиуме мод словечки неконтабельность и некоммуникабельность – с соответственными представлениями об искусстве как чертовой путанице, плетении из взаимонепроницаемых и непостижимых по природе перегоронок, ячеек, в которых сидят закуклившиеся авторы, в упор, из принципа один другого не видя с его искусством. Хоть глаз выколи. Им сам Бог велел. Аполлон. Быть как Гомеры. А видеть-надзирать искусство в целом призвана, очевидно, Наука...

И такой поворот все вдруг, такой сезон шик-пост-модерн, такой дружный переворот в умах – это что же за умы? Весна, 91 год, литинститут, конференция по тому самому постмодерну.

Молодая ученая авторитетно объясняет, что это такое – а это деидеологизированные, и потому свободно выбираемые автором манеры и методы – потому теперь такое время пришло.

Сидят, молчат. В том числе и ученые. Молчит наука. Приходится высказывать и караул кричать автору-практику: Да что же, эта научная общественность отродясь не слыхала, что не так ты выбираешь метод, как метод тебя выбирает? Что брать готовую манеру может ремесленник, а автор наживает ее, создает. Что одно дело идеология, другое – творчество. Что свобода – это одно, а безразличие – это другое. И что предлагаемая карикатурная схема – просто зеркально перевернутые, а минуту назад так же добросовестно доводимые до карикатуры идеи неконтабельности-никому-некоммуникабельности... Ну, наука... Если это наука...

Нет, конечно. Я понимаю. Наука – это у. Наука это разве это. Наука это другое. Но чего-то этого другого не слышно. (Насчет субъектности – наверно, неточно. Лучше было бы сказать личности, что ли, нехватает этой науке. Сверхличности – в том примерно смысле, в каком как я понимаю, позволяют себе теологи толковать иногда о личности Господа Бога. Что-то вроде ощущения сверхмнения, сверхвкуса, сверхответственности сверхавторитета и т.п. Так вот этого-то и нет.

А субъектность – как раз вот она. Чего-чего, а этого... В смысле инстинкта системы, как осязаемого субъекта, Большого Блатного. Вот не надо тебя – и тебя нет. Не в его ты интересах. Считаю, что испытываю на себе эти инстинкты как никто – не потому, что я такой великий, а потому, что так меня угораздило: я ведь был везде – от 50-х и до 90-х. Не старался, так получилось.

Но как бы ни было, а меня не знать науке как не знать – это надо было этой науке постараться и сверх обычного. А потому считаю себя вправе и ощущать эту науку и обращаться другой раз к этой науке персонально – как к Большому Блатному Субъекту. Может, так мы лучше пойдем друг друга.)

"Постмодернизм" в таком расхожем "научном" понимании и былая сплошная некоммуникабельность – просто две обезьяньи рожи: обезьяна "научности" старается передразнить, довести до абсурдной гримасы каждую из двух сторон в искусстве – субъективную и объективную, разыграв поочередное торжество одной, затем другой. Торжества, победы-одоления тут не бывает.

Без острого своего собственного, интимно личного, сугубо субъективного и активного участия в искусстве вряд ли что не то что получится – вряд ли что и начнется.

Но если автор застрянет на субъективности, забудет мандельштамовское "считали пульс толпы и верили толпе" не сумеет быть сам себе читателем – он будет автор вычур, капризов и произвола. Не будет он автором.

Перестанет быть. (В итоге-то приходит искусство к общему, объективному результату. Так и опыт показывает, и ощущение говорит. Но чтоб придти, приходится побыть ему субъективным. Отбыть субъективность. Или проверяет оно, скажем так, субъективное на объективность.

Ну а что будешь делать – такой предмет искусство. Чуть приглядишься – такие вот пары – и все те же: субъективное и объективное, частное и общее, разумное и стихийное, еще что-нибудь. Но такое. Все-то время тут выскакивают какие-то явления, которые, с одной стороны, себя ведут как вполне конкретные и существенные рабочие факторы, а с другой – никак почему-то не поддаются самой передовой и мудреной технике, которая не отсюда, не этой природы.

И самая высочайшая математика и усовершенствованная, изощреннейшая методика в руках здешних наших жрецов и мудрецов, кто отсюда, кто приспособливает ее к нашему гуманитарному делу, глядишь, неизменно оборачивается почему-то самой элементарной арифметикой механикой, убогой буквалистикой. Так тут почему-то устроено. Но устроено так.)

И при всем совершенно невероятном, в тупик полный поставившем, как мы только что видели, науку разнообразия и разноречия форм и методов именно это видимое разноречие искусства, зачастую и непохожего на искусство, показывает совершенно явно: искусство на самом деле едино. При всех оговорках, исключениях, уточнениях будь иначе, искусства просто бы не было. Одна была бы некоммуникабельность. Не только, скажем, искусство Майя оставалось бы для нас полностью закрыто – просто у каждого было бы свое личное искусство. А до других и дела бы не было... Все и всякое искусство объединяет простейший и потому сложнейший подход: искусство это то, что хорошо. Хорошо сделано. То, что собиралось получиться и получилось на самом деле.

А чтобы рассудить, понять-воспринять что получше, что похуже, что хорошо получилось, а что не очень, научная эрудиция не мешает, но и не решает. А решает тут другая наука. Никак не менее серьезная, кстати. Это очень даже надо знать и уметь. Это ой какое непростое дело, и ему всю жизнь учатся – хоть и не обязательно по общей и разработанной методе. Иногда бессознательно, зато непрерывно. И это тоже труд. Суд – всегда труд. Наука рассудить искусство сама искусство, и тогда только она и наука. Искусство всегда состязательно и притязательно по природе – оно умение, выносимое на чей-то суд – хоть бы и свой собственный. Даже когда его делают вмиг, по наитию и вдохновению – хотя на одно вдохновение приходится триллион симуляций – просто умение, труд и суд тут сближены до неразличимости. Рассудить: когда кто сумел лучше. А где суд вперед выступает понятие СПРАВЕДЛИВОСТИ.

Простой честности – а правда ли это тебе нравится больше на самом деле? А вот это – меньше. А это вот – при условии... И почему – при условии... А это – больше всего. Думай, читатель, думай, ученый. Автор тоже думал...

Не может быть науки об искусстве без такой честности в основе, потому что без нее не может быть и искусства. Она и есть в нашем деле фундаментальнейшее научное понятие.

Нам крупно повезло – мы и застали как раз момент с обострением сюжета, когда в фальсифицированном советском искусстве именно эту сторону дела и выперло наружу просто скандальным, вопиющим образом. Не видеть наглой нечестности совискусства соцреализма мог только тот, кто не хотел видеть. Наука хотела не очень. Не очень кстати все это было науке – какие-то еще осложнения в жизни – нашей передовой, свежескладывающейся и свежелегализующейся Большой Науке. Нам же, я говорю, повезло – мы были вполне свободны от осложнений отношений с начальством, поскольку отношения были – проще некуда. А шли бы вы... с той и с другой стороны взаимно. И определяла отношения именно наша попытка сделать какое-то искусство БЕЗ ПОДЛОСТИ. ПО-ЧЕСТНОМУ. Без начальства.

Что там ни говорить, а с этого-то фундаментальнейшего – даже не сказать понятия – ощущения справедливости и честности это наше искусство и начиналось. Что бы ни произошло с ним, с нами потом – теперь через два, три и больше десятилетий, а это чувство, это качество остается в природе этого искусства. Это потом пойдет блат и наглость, подмены и провокации с метааферой, с приготовой и кабаковиной и искусство стремительно пойдет гнить с головы – с авангарда.

Потом окажется, что невыносимая тотальная советская власть в искусстве – всего лишь один из вариантов системы паразитуры, одно из воплощений Большого Блатного – хотя, похоже, классическое. Что автору все время приходится шелкать по пальцам брадобрея, если не хочет, чтоб его с его искусством прибрали к рукам и стали ДЕЛАТЬ так или иначе. Чтоб искусство подменили, а его так или иначе аннулировали.

А тогда перед нами был этот конкретный блат, эта система, ее власть, на которую мы соответственно и реагировали. Хоть масштабность и насыщенность всего, что за ней, и ощущалась. Весьма. В том-то и дело. Отсюда-то и пошло все, и сразу разошлось круто врозь – у нас – вот так, у науки – иначе. И что дальше, то больше. Дальше больше приходилось врать этой науке – умалчивать, помалкивать, не знать этого искусства так, эдак и тысячей разных способов.

Эта-то ложь, кривляние, научность и сверхнаучность и самая убогая высокопозитическая безвкусица, городня и болтовня и стала понемножку существом этой науки. Это не в практике, это в этой извертевшейся, изолгавшейся теоретической науке эстетика без этики привела к ахинее, подмене собственного существа, засилью самого жалкого наукообразия и в конце

концов проблатнению, загниванию куда более основательному -наука! – чем то, которое получилось у практики. (А вот тут кому повезло так это мне. Технику как не знать – это я знаю как никто. На своей шкуре.) А Гройс-Бакштейн и Кабаков-Пригов = наука как не знать и искусство не уметь – близнецы брата. Халтура и шарлатанство.

Ну давай, ну, где под наперсточком, под каким термином – оп! Опять не попали. Давай-давай, может, повезет... Мозаичность! Оп. Психаделика!

Оп. Ох мудреная наука эстетика эпохи рыночных отношений.

Но теперь-то, надеюсь, все всё поняли?

Я же и говорю:

Какой еще постмодернизм-авангардизм-трансавангардизм-концептуализм-соцарт-первый и второй авангард и т.д.

утайка подмена фальсификация сокрытие обман подлог преднамеренное введение в заблуждение подтасовка подделка передержка корыстный стговор имеющий целью

Терминология так терминология. Научно точная. И чтобы не из не той науки.

Дело вовсе не во вкусе как вкусе – дело во вкусе как интересе. Так же, как дело оказалось не в идеологии как идеологии. Вкус – маска, идеология – маска; идеология сгинула, явилась суть – блатная наглость своей власти, рука владыка. Смешно доказывать то-то, кого-то убеждать-уговаривать: как будто пропадаем от какого-то академического недопонимания и недоразумения, а не от элементарнейшего рвачества, шкурничества, блата и разворывания, как будто с одурелым от безнаказанности ворьем можно договориться.

Просто если можно прищемить прохвоста, нужно прищемить – так только есть надежда пошатнуть уверенность в безнаказанности, чтоб начать не то что там "возрождение" – какое-то хоть протрезвление и опохмел.

Что, уже нет времени? Опять конец света? Ох, устали же от этих концов – который уже на моей жизни... Конец, не конец – ничего другого все равно не остается. А воровать не полагается и при конце света. В том числе открыто воровать имя и место. Воровать и воровать – уже скоро лет десять.

И вот тут мне, можно считать, повезло так повезло. Как никому. Со мной эти друзья блатные зарвались, как ни с кем. Чемпион по нихтзайну – по принудительному несуществованию – как я был до перестройки, так я и остался – в чуть-чуть смягченной форме. Чужих лап в моих карманах – шеми на выбор а то и все сразу. Хвать-хвать – держи этого, ловите того – держите их, и – никакого впечатления... Понятно, раз та же публика и в

полиции. Нет, ну что с ними – о стихе спорить, какой он? Ясно, что сейчас у них он будет такой, какой сейчас им удобней. Для дела удобней. Для ихних дел. Для делишек.

Что ж, подождем, поживем. Поживем – увидим. Не мы увидим – ну, это мы еще когда готовы были, что не мы.

Мудреная наука эстетика оказывается элементарнейшей этикой, которая и решает. Послушал Библиера, и еле удержался от вопроса – и как это сюда занесло порядочного человека? Каким ветром?

"Наука", которой куда больше пошло бы старинное словечко умничанье. Наперегонки. Кто кого переумничает – чисто цирк, причем обезьяний. Не старинное, не безобидное умничанье себе под нос – организовавшееся, сплотившееся, ощутившее себя властью умничанье, за которое платят гонят даже – деньги. Умничанье само себе их почему зря платит, без церемоний растаскивая между своими во множестве ставки, разные гранты и соросы. Умничанье, отпихнувшее всякую науку, клочки которой по закоулочкам только рот разевают на такие картины и чего-то бурчат под нос.

Была такая книжка "Иду на грозу" Книжка как книжка, плохого, помнится, ничего не скажешь, насчет хорошего – ну, перечитать надо. Но в гнездышках вроде РГГУ, Тарту эта книжка должна входить в комплект мебели, как Библия в протестантской гостинице. Есть там сцена -молодой и лопухий самородок попадает на зуб Настоящей Науке. Ученому Собранию.

Самородок только открывает рот в уверенности, что всех сейчас убьет гениальной идеей, а Ученые уже: – Как-как вы сказали? И-интересно!.. И вмиг идея подхвачена, проверена, развита, переразвита, опровергнута, уточнена – высушена и выглажена. Все. Доска сверху донизу в формулах, самородок в отчаянии, не понимая уже второй, но в итоге тоже становится Большим Ученым. Хотя и не сразу.

Так и кажется, что этой филологической генерации на мозги надавила именно эта картинка. Если не сказать придавила. Останься мозги в целости, уж могла бы сообразить наука кое-что про себя. Но очень, видно, хотелось собраться всем, и всем показать. Легко, изящно. Научно. И разным там самородкам. Устроить им, чтобы была им наука. Чтоб уже знали.

Но есть вещи, которых не устроишь, собравшись. А собравшись показать кому-то что-то, чтоб они знали, не вредно сперва уяснить это и самим. Понять, что картинка эта – не из той книжки.

Что в нашем деле так не бывает. Что тут правит бал интуиция, а анализ служит ей постольку-поскольку: осознание не ходит впереди сознания, не то и осознавать будет нечего. И тут лопухий самородок запросто может посрамить академическое собрание, и не помогут ни доски формул, ни бревна, ни блоки.

Потому что здесь тот, кто вмиг покрывает лист или доску головоломными преобразованиями – шарлатан либо псих, а кого останавливает вторая формула, как раз и прав. Все правильно – здесь нет той формализации, здесь не идут преобразования, уже вторая формула тут непропорциональна: а тут не равно а, но в зависимости от контекста и обстоятельств, и невозможно, обобщив и обезличив это а, оперировать им дальше. Футуризм Хлебникова не тождествен футуризму Маяковского, акмеизм Ахматовой – если его так называть исключая самую раннюю – просто враждебен акмеизму Мандельштама. Не то что формула – термин тут ненадежен и окказионален по природе – в принципе неточен: он для данного случая. То-то их, термины и жаргоны сезона, так и плодят и обожают. Описание точней и научней, если хотите знать. Если хотите знать именно эту науку, конечно. С ее собственными особенностями и требованиями, плюсами и минусами. Эту науку филологию или искусствоведение – как там ни назови науку быть читателем. Зрителем. Слушателем.

Вопреки всему, пока есть искусство и литература, есть и такая наука – настоящая наука – настоящая в самом простом, обиходном и необходимом смысле слова – такая, в которой ЭФФЕКТ АКАДЕМИИ на самом деле невозможен.

(Причем, вы же понимаете, что рассматривался случай нарочито безобидный – случай недоразумения. На самом деле смехотворная с виду суматоха с ежесезонной тотальной и повальной сменой мод на аспекты, концепции, терминологию, волшебные слова и золоченые ключики – все это забавно только с виду, а на деле кому-то выгодно очень и очень. Кому?)

А это уже и не очень секрет – кому. Кто тут правит бал и раскручивает карусельку. Конечно уж – не кто-то один. "Наука" Вот те, кого чаще других называют этим словом, кому чаще удастся перехватывать то, что должно питать науку в самом обычном смысле, без всяких кавычек. Кто особенно хорошо повязан в системе научных связей – в особенности же международных связей. Кто спокойно делит и делит между собой кусочки – и не очень уже этого стесняется. Будьте спокойны – наверняка уже и этому не замедлит быть научное объяснение.

И уж конечно в реальности фокусы с преобразованиями на всю доску, на сто, на сколько хочешь досок – просто шулерство, Наперсточек, базарное жульничанье. Способ получить какой хочешь конечный результат, какой удобно и выгодно. Уже всерьез устроенная система, Диктатура блатной болтовни, а вовсе не какое-то там почему-то затянувшееся недоразумение.)

Не люблю стихописания. Поэтов, конечно, было и есть много, и самых роскошных, но я бы все же выделил троих сначала и троих – потом. Маяковский, Есенин, Мандельштам. Глазков, Сатуновский, Окуджава. Насчет стиха – о Маяковском да и Сатуновском и говорить не приходится. Но и у других ни у одного не чувствую обалдения от стихосложения. Во всяком

случае у любого из них стих для речи, а не речь для стиха. Не люблю стихослагательства – это мое мнение и мое дело.

Но приходится признать, что многие любят. Думаю, мало радостного, если это влияние Нобелевской премии на русскую поэзию, но как бы ни было, дела у стиха сейчас совсем не плохи – лучше, чем лет 30 назад. По моему, сейчас не меньше двадцати авторов умеют писать стихи настоящему интересно и достаточно ответственно в принципе – т.е. действительно знают толк в стихе. Даже долго перечислять. Да и рискованно. И все-таки есть Кушнер. Которого не зря не видно-не слышно за Рейном-Нейманом и всем валом питерского стихослагательства.

Ну спросите вы любого из них – не из питерской, конечно, команды – что он думает о таких корифеях, как поздний Бродский или Белла Ахмадулина. Да любой выложит вам примерно одно и то же и вряд ли кто обойдется без слова "омертвление". Писание мертвое, безразличное и безразмерное.

Хорошо, а знаете, как называется то же качество по науке? Ну как же. МЕТАФИЗИКА. А что, уже нет? Ну, только что же метафизика – это был пароль. Это было убойно. Хватало и первых двух слогов для научных целей. Хотя, конечно, есть и еще слова, слова и выражения. Нет, это надо где-то на дальней полочке действительно держать подозрение, что их мастерство-концептмейстерство, терминотворчество и научное словоизвержение и вправду всегда сделают стихосложение – поэзией. Запросто. Что хозяева-то в этом деле – они. Они делают поэзию и вообще искусство. Не как-нибудь, а реально, буквально делают. Кликнут-свистнут-созовут метagalacticкую конференцию, скажут: вот это поэзия. И будет вот это – поэзия. А куда вот этому деться? Как и всему остальному. Все же хвачено и уже закончено. Они-то знают. Гранты-соросы – это же все ихнее? Ихнее. Значит, ихнее и литература-искусство. Причем гранты и соросы – это уже взрыв науки, скандал, теплое местечко перегретое до горячей точки. А само сознание, понятие о науке как Главном Авторе до такой точки дозревало под солнцем партии постепенно, долго и неуклонно.

Вот Сарнов. Известен был как солидный критик. Солидный – значит не зарывающийся. Считающийся более-менее с реальностью. В том числе и с реальностью партийного руководства литературой. Ну, это уж – как все... Но не больше. И надо было солидному катастрофически выйти из равновесия и на фиг послать всю солидность, чтоб понаписать такого, что написано в книжке. Солидной, но только на вид. Понятно, для чего понаписано: солидный советский критик прослышал, что идут, уже вот-вот покажутся и такие, которые с руководством считались не очень. Для кого оно не всегда бывало первоочередной реальностью во всех отношениях.

И ударился по такому случаю в панику. Со всеми бывает, но при чем тут научная научность? Как можно было ожидать от нее такой эластичности, чтоб кинулась наука обслуживать всякую панику своего служителя?



Это подо всей солидностью тихо значит крепля уверенность – наука что дышло, и от ученого критика бумага теперь все стерпит. На то критик и ученый.

Чтоб усть как-то этих, которые вызвали панику, но которых ученый представлял себе довольно смутно, поскольку не очень, подобно многим, рвался знать тех и то, что было знать не положено, ученый критик постарался связать их с обзриутами. Тем более, критик слышал, будто их с ними связывали как-то и раньше. Но вот как именно?... Ладно, неважно.

Вообще усть кого-то обзриутами, инкриминировать обзриутов – задача в наши дни, но тут у критика был один ход как он считал – убойный. Обзриуты – это кто, что? Известно, кто – насекомые. Таракан сидит в стакане, ножку рыжую сосет. Дико прыгает букашка с беспредельной высоты. А таракан – кто? Капитан Лебядкин. Правильно. Жил на свете таракан, таракан от детства. А потом попал в стакан, полный мухоедства. Но это все и всем всегда было известно.

А вот что было известно только ученому и чем ученый рассчитывал убить всех – всех, кого надо было убить ученому для восстановления душевного равновесия – это что Федор Павлович Карамазов говорил о насекомом сладострастии. Вот. Вот она где – наука. Литературоведение.

А вы как думали. А мы-то и не знали. Верней, и не подумали связать – и правда в голову не приходило. А зря. Не такие ученые потому что. Ну и возможно мешали разные мелочи, суета, которую должен уметь смело отметать настоящий ученый. Ну там, скажем, что Карамазов немножко не из того романа, что Лебядкин, и что о сладострастии последнего и его таракана – если не считать сладострастием страсть к сладкому (предположительно) мухоедству, мало что известно. Или что таракан тараканом, но уж кому-кому, а Олейникову и о чем чем, но о сладострастии случалось лихо писать безо всяких тараканов.

Твои я губки  
Поцеловал,  
Твои я юбки  
Пересчитал.  
Их оказалась  
Всего одна.  
Тут разыгралась  
Меж нами страсть

(Примечание: когда страсть разыгрывается, тут уже не до рифмы).

...Любовь такая  
Не для меня:  
**Она святая**  
Должна быть да.

Примерно так же обстоят отношения между насекомыми и сладострастием и у главного персонажа книги Сарнова – у Заболоцкого, а вот у

Хармса уже, если считать, что есть сладострастие, то нет насекомых за исключением клопов – с несколько иным к ним отношением. Вне рассматриваемой традиции. И, наконец, с еще одной другой стороны у самых-то зловредных, у постобэриутов, пусть им пусто будет, вообще не видно каких-то обэриутских подробно анатомируемых насекомых. А если есть сладострастие (а как ему не быть? наверно уж да сидит где-нибудь), то помимо членистоногих. Как ни странно.

(Есть еще насекомое, и какое – лучшее, наверно, в русской поэзии - в песне Александра Левина как раз "Ответ насекомому" Но, к сожалению, тоже трагически погибшее насекомое, что, как ни кинь, может затруднить необходимое сладострастие, а кроме того, насекомое 90 года создания, а сексуальная энтомология Сарнова – открытие середины 80-х. Извините.) В общем, есть, есть трудности – ну а как же без них. Зато смотрите, как красиво сразу все получается – все секреты наружу. Сплошное сладострастие открытий. Пусть и не писал стихов Федор Павлович Карамазов, и близко там никакие стихи не лежали. Неважно. Единственное словечко почтенного авторитетного персонажа враз дает ключик ну, ко всему – во всяком случае ко всему, что удастся как-нибудь прицепить к обэриутам. Вот она в чем сила. Где разгадка. Вот в чем так называемая специфика так называемой обэриутской так называемой поэзии. Традиции, понимаете ли. От науки врешь, не уйдешь. Она насквозь видит: традиции ваши все – НАСЕКОМОЕ СЛАДОСТРАСТИЕ. Что? Ага! Ага! Как не стыдно. И действительно.

И правда, может быть, уже не так стыдно всем сарновым, всем друзьям и знакомым из Союза Советских Приятелей – читали, читали, что пишут? Эти-то? Прикидываются, что про то да про се, про природу-про погоду, свободу, про Москву-про Ленинград-Петербург – сами-то! Ка-кая гадость. Фу. Ка-кой Бенья умный. И правильно, что их не пускали, и не надо таких пускать. И не пустим. Нет, но все-таки какой умный Бенья. Не станем спорить. Отметим только: но и рисковый. Громоздить научно-критические построения объемом, дай Бог память, десятка два печатных листов да все больше вкривь, усилиями красноречия, да все красноречие построений основывая на единственной фразе, а вытянутой не оттуда, да притянутой-перетянутой за уши через бездны жанров и десятилетий – да все эти трудовые подвиги-то для чего? Чтоб уличить неугодную поэтическую традицию. В чем? Сладострастия. Привет, приехали.

Как будто от этого сладострастия отказывалась поэзия, начиная по крайней мере с Батюшкова. А насчет насекомых... Была такая, помнится, книжка – "Ад красных муравьев". Как думаете, про кого скорей такая книжка – про Сарнова с красной книжечкой, или тих пост-... или как там их, но кому действительно было тут вполне пусто – ни книжек, ни вообще публикаций – стараниями в том числе и Сарнова?

Рискует ученый, рискует критик, рискует. И не выигрывает. Все нагромождения кривых построений с грохотом съпятся тоже от одной – на двух фраз:

На углу стоит аптека,  
Любовь гложет человека.

По-моему, одно это любимое двустипшие Шкловского, будучи явно сродни обзриутам скорей, чем традициям, которые принялся исповедывать Сарнов (для меня, например, признаюсь – даже несколько неожиданно принялся: считалось почему-то, что Сарнов тоньше) во всем капитальном исследовании, не оставляет от капитального исследования камня на камне, кирпича на кирпиче. Не говоря, что в прах окончательно и до начала обращает все кирпичи хотя бы такой жанр, как частушка.

Иначе говоря, из масштабной попытки, сведя всю эстетику обзриутов-постобзриутов (а. значит, и много-много чего тому подобно) к одному какому-то качеству, секрету, наподобие масонского заговора, разоблачить затем этот секрет как мерзко-гадко-карамазовско-смердяковско-насекомое сладострастие – из такого масштабного предприятия просто ничего и не могло получиться, кроме соответственных масштабов конфуза.

"Только недостаточной культурой населения можно объяснить, что в редакции еще не выбиты все стекла" (Ильф, Записные книжки). Хорошее объяснение.

И тому, скажем, что сарновские ученые изыскания так-таки и принимались вполне всерьез как ученые изыскания – и не вызвали ничего такого – экстраординарного и мало-мальски себе адекватного – этому явлению у меня, например, тоже нет других объяснений. Только это. Критики сыты, и стекла целы.

Хоть, между прочим, до главного мы еще не дошли – по крайней мере до объявленного главным, последовав разоблачительной методе ученого автора. Заразительной, что говорить, методе... Ученый Сарнов в своем исследовании предположил главный секрет эстетики постобзриутов – а заодно и не "пост" – в отвратительных комплексах насекомого сладострастия.

Поэт-пост-(пусть тут будет так) обзриут Всеволод Некрасов предложил поискать секрет такого ученого исследования в комплексовании члена союза советских писателей критика Сарнова перед менее советскими авторами, которых называли по-разному – но в том числе, действительно, и именно так: постобзриуты.

Это то, что видно из текста -и куда ясней усматривается, чем искомое насекомое сладострастие из обзриутских стихов.

Но это не то, что в самом тексте буквально. А в самом тексте ученой книги Сарнова – там пожалуй что еще и не такое.

Собственно, вся книга – одно развернутое суждение. Доказываемое мнение. Убедительное мнение – и книга есть. Мнимое мнение – и нет никакой книги. Мнение, что

Меркнут знаки зодиака  
Над постройками села.  
Спит животное собака  
Дремлет рыба камбала.

или

Поворачивая ввысь  
Андромеду и Коня,  
Над землею поднялись

Кучи звездного огня – так вот что это все – это все-таки не настоящий поэт Заболоцкий. А настоящий-то – вот:

Крылатое чудо на лире  
Поет нам о диве весны.

Вот. Если положить все-таки руку на сердце, товарищи. (Прошу только прощения – текста под рукой нет, а на память я почему-то путаю – нет, что хорошие стихи я не спору, но как-то оно рокируется: чудо на лире, диво на лире. Ротируется. О чуде весны, о иве весны. И так хорошие стихи, и так хорошие стихи. Красиво. Диво на диве. Надеюсь, если ошибусь, товарищи меня поправят. Как всегда.)

Давным-давно, когда на свете не только меня, например, не было, но и Сарнова, и не было еще выражения "промывание мозгов" уже было такое словечко – перековка. Сказочный такой зачин от того, что словечком этим называли одну сказочку. Сказочку одну и ту же для сотен и тысяч и сотен миллионов случаев. И словечко обрыдло до такой тошноты, что я, например, и в школе его уже не проходил. Кончилось словечко "перековка" не выдержало. А Сарнов вот проходил, между прочим. Сарнов, выходит, покрепче оказался словечка... Во всяком случае, так скажем, понечувствительнее...

Дело в том, что не в словечке же дело – потому и омерзело словечко и издохло окончательно, что омерзела до невыносимости сказочка про беленького бычка и про глупенького писателя-художника-артиста-инженера-музыканта-профессора-генерала-балерину-земледельца-землевладельца-шорника-дворника-медвежатника-мелиоратора – разве только не императора, а вообще любого старорежимного специалиста, (позднейший вариант – уже и новорежимного, но все по той же глупости подпавшего под влияние не наших идей), которому к его большому творческому счастью советская власть вправляет мозги – и все радуются, и всё радуется кругом вместе с ним. А сказочка омерзела, поскольку омерзела и власть, державшаяся на наглых сказочках, но власти предстояло еще мерзеть и мерзеть – приблизительно до Чернобыля. Тут и последние сказочки испустили дух. А пока – задолго до того – отыгрались хоть на словечке.

Словечка "перековка" я уже не застал, но канонический сюжет неизменно благого воздействия перевоспитания и избавления от ошибок, исправно налагаемый на любой "творческий путь" – как Блока путь, так и Маяковского, как Маяковского, так и Исаковского, Сельвинского, Ольги Форш, Мариэтты Шагинян и т.д., по-моему, и по сей день учат в школе. Думаю, и будут учить долго. Раз уж авангард школы – Сарнов... Сюжет, по которому именно раннего Маяковского, "Облако", "Флейту", "Человека" требовалось считать каким-то еще недомаяковским, – сюжет, во-первых, нагло лживый, а во-вторых, лживый безнадежно. Просто жалким образом – для всякого, кто что-то хочет понять в поэзии. Все нитки и заплатки наружу.

Не знаю, как Сарнову, а мне, таким как я, вот – нашему брату – нам понять хотелось очень и очень. И первое, что мы поняли – то, что кто-то тоже очень и очень желает в этом нам помешать. Так сделать, чтобы мы понимали – только наоборот.

Что врут – мы поняли еще ребятишками, в 46-м. Этого, спасибо товарищу Жданову, не понять было трудно. А в старшем возрасте стала яснее и техника, как врут, какими именно способами. Как хотят научить врать и нас. Не больно и хитро, вообще-то. Но вообще – это одно дело, а другое – разберись, поди, как там что в каждом конкретном случае. Поскольку каждый поэт-писатель – случай как раз сугубо конкретный. Это сейчас сарновское наукотворчество мигом пробуждает юношеские, детские и внутриутробные воспоминания – вроде беломорканальской перековки. И соответственные рефлексы. В свое же время, чем черт не шутит, нет, сбить с толку такая наука вряд ли сбила бы – не сбила же и вся остальная, – но замутить, заморочить голову дополнительно вполне могла бы.

Если бы не одна деталь, от ученого как-то, видимо, ускользнувшая. Деталь – тюрьма и каторга. Благотворной перековке – на том же, скажем, Беломорканале – подвергались по официальной версии все-таки закоренелые уголовники, а не поэты, пусть даже и обэриуты. Насчет же благого воздействия на творчество обэриутов и вообще формалистов длительных сроков лишения свободы а также Высшей Меры Наказания и Перевоспитания история – История КПСС, краткий курс – обычно как-то умалчивала. Воздерживалась распространяться публично. В отличие от кое-кого из деятелей науки. Как видим.

Так что если товарищи действительно положат руку на сердце, то уж другую-третью и четвертую – на горло, и как следует положат. Как это умеют товарищи. Как Заболоцкому.

На этом, собственно, полемику с основополагающей концепцией труда Сарнова можно бы, кажется, и закончить, но лучше все-таки добавить кое-что уже не вообще, а как бы от себя. Не от себя лично, а как от автора, принадлежащего к определенной традиции, и правда в чем-то близкой той, от

которой, согласно Сарнову, отошел перекованный Заболоцкий, и так якобы – опять согласно Сарнову – для своих стихов удачно.

Есть несколько версий происхождения самого слова ОБЭРИУ, но в основном, насколько знаю, все согласны слышать в нем отзвук задиристого термина р е а л ь н о е искусство. В явной полемике с официальным словом "реалистическое" Этот термин-лозунг подняли сами обэриуты.

А вот мы лозунгов не поднимали – от таких замашек отучала и судьба тех же обэриутов, и многих других, и многое другое – да всё, вся окружающая действительность. До того, что выбрасывать-поднимать лозунги и провозглашать манифесты совершенно не хотелось и не хочется до сих пор. Нет вкуса.

И это не мы обозвали себя конкретистами – это нас обозвали. А когда обозвали, мы не стали спорить. И не станем спорить – нам понравилось. Обозвали подходяще. Слово было готовое – в Германии и не только там поэзия конкретизма была известна давно. Нам нет, правда. Обэриутов же мы, понятно, знали и действительно ценили за – за вот это самое качество, которого добиться старались и сами. Назвать его реальность, назвать его конкретность – понятно, об чем речь. Думаю, что сходство между Холиным и Сапгиром с одной и Рюмом, Яндлем, Моном или Гаппмайром с другой стороны, кстати говоря, совсем не так уж и очевидно, как между тем же Холиным и Хармсом – при всей между ними разнице, и тоже очевидной.

Но переводчица Лизл Уйвари точно увидела главную общую черту: нам, как и немцам, не надо было поэтичности помимо фактичности – ну, или реальности, или конкретности – и т.д. Как не надо ее было и обэриутам. Но речь не о подчеркнутой фактичности или реальности сюжета – натуралистичности, скажем, или документальности – от этого не отказывались, но из этого не исходили – речь о фактичности, конкретности речи. Слова, стиха – это было главное.

Стих должен быть таким, что кинуть им в окно – и стекло разобьется. Это если кинуть в окно – но никто не велел эти знаменитые слова Хармса понимать так, что больше стихи ни на что не годятся. Такую увесистость – а выражаясь без метафор непреложность, ту самую реальность, фактичность слова и стиха никто не велел сводить к пробивной силе – хотя такой случай и может выглядеть типичным и основополагающим – для начала. А дальше... А дальше и будет самое интересное.

И вот мы-то интересное и напишем... Такой, в общем-то, был посыл где-нибудь с середины 50-х. Любить любили, скажем и Пушкина-Лермонтова – и Пруtkова, а Некрасова еще и за то, что в нем и то, и другое вместе... И Блока и, скажем, Сашу Черного, Анненского, Мандельштама еще и за то, что они, по всему судя, это понимали... И Есенина и Маяковского – само собой. И Глазкова и Светлова. И Пастернака и Хармса, и Цветаеву и Олейникова, и Глазкова и Светлова и "Теркина" а Мартынова еще и за то, что явно понимает человек, что на самом деле это все едино: одна

поэзия. И живьем показывает. Поскольку понимали это не все. И очень не все.

Я писал уже, и повторяю – не в том дело, чтоб словом разбить стекло, а в том, чтоб об слово можно было обломать зубы – кто покусится. Как оно на наших глазах и вышло со всеми товарищами ждановыми. Рукописно-машиннописи стихов Пастернака, Цветаевой, Хармса или Мандельштама ведь и правда кое-у кого и в середине 50-х хранились еще в банках с крупой. Смешно это или страшно? Как сказать – за само по себе хранение стихов, не знаю, садился ли ктонибудь, но приобщить в случае чего к остальному стихи могли и начать по стуку морочить-мучить, пугать, пугать, таскать на беседы и загонять в осведомители – такое тоже бывало. Словом, над таким трепетным отношением к манускрипту не поулыбаешься.

Но и не потешаться нельзя. Не над людским испугом, над сексотской охотой за стихами не могут сами стихи не хохотать во все горло. Не из банки с крупой – какой смех из банки. Вообще не с бумаги – из самой человеческой головы. Из своего дома, того, откуда хозяин волен вон выставить всякую сексотскую власть – была бы охота – а стихи еще и помогут.

Иначе сказать, особенно впечатляли не те стихи, которые сохраняли, а те, которые сохранялись сами, в памяти. В кусочках, строчках – зато самых зацепучих. Вот таких самых – конкретных и фактичных. И Мандельштам не уступал тут Олейникову, а Гумилев все же заметно проигрывал, не говоря обо всей послереволюционной Ахматовой. Выражаясь по-теперешнему, хотелось лирического конкретизма – хотя тогда так мы не разговаривали. И уж с кем все было ясно – так с Заболоцким. Именно потому, что ему хотелось того же в свое время – это было видно. По "Осени" но не по диву на диве. И та органика деформаций, которая так выпукло и продуктивно лепит строку и образ в "Столбцах" в "Осени" по-моему уже требует от автора какого-то выбора: или – или. Или вы Пушкин, Баратынский, или... Простите, но Вы не Баратынский, Вы Заболоцкий. Дело не в каком ранжире, а дело в том, что деформация-то ведь и была изначально деформацией все-таки этого стиха, этой традиции – как там ни поминай XVIII век и Григория Сковороду – нам-то судьба читать и слышать этот XVIII век все-таки уже после Пушкина и через Пушкина. Баратынского? И Баратынского. А деформация она и есть деформация, не тот жанр. Иными словами, повреждение. Плодотворное по-своему, конечно. Ничего никто не говорит. Результат уже получен? Получен. Больше того – результатом уже воспользовались и, исходя из него, пошли дальше. Как же теперь, все сыграть назад? Реставрация после деформации – невероятно трудоемко, да и не очень принципиально и крайне, главное, ненадежно.

И на мой взгляд, "Осень" – все-таки скорей механическое соединение вперемежку обэриу с классикой, вроде концептуализма с соцреализмом у Кибирова сплошь и рядом. Механическое, но безусловно, мастерское. Пожалуй, то же обэриу – но на другом уровне. Как бы хлебниковском – только

Заболоцкий ничем, кажется, не напоминал урус-дервиша. Никакое подозрение в безумии и сверхчеловеческой гениальности не подстраховывает, а человеческая интонация, лирический голос не прорезывается и стихи остаются, по выражению Леонида Ефимовича Пинского, художественными, но не поэтическими. Впечатляющие стихи, хоть "Знаки Зодиака" ярче.

Да стихи эти и не могут быть лирикой, а возможно, и не должны ей быть, и вопроса так не надо бы ставить – но скажите это Сарнову... Во всяком случае это попытка соединить одно с другим, весьма серьезная и, что говорить, удачная по-своему.

Но вовсе не по Сарнову. По Сарнову, в сущности, просто похвальным делом было отказаться от одного ради другого – что и произошло под руководством Партии. Отказаться от отчетливейшего факта – от обзриутских "Столбцов" – ради добрых намерений. Картинка прямо-таки классическая. Бывает и Партия в поиске. В поиске бывает и автор. Бывает и автор в сомнении. Партия всегда решительна. За кого болеть – каждый решает сам. В том числе и Сарнов.

Нет, если гадать о возможных путях выхода Заболоцкого из остроспецифичных "Столбцов" куда-то еще, то они, мне кажется, наметились поздней и как бы сами собой – и не в усилиях по перезагрузке корабля иным каким-то образом-семантическим багажом, а в сохранении качества стиха, сохранении фактичности и редкостной легкости при прояснении интонации и образности:

Целый день стирает прачка,  
Муж пошел за водкой.  
На крыльце сидит собачка  
С маленькой бородкой...

Думаю, тут могло быть много чего. Но времени уже не было.

За всем за этим мы наблюдали внимательно – можете быть уверены – и пытались, как умели, следовать примерам, не повторяя ошибок. Например, оседлав гребешок, стараться по нему и продвигаться, не упуская из виду тропинок ни на том, ни на том склоне – но сбежать по ним, вниз, куда ноги бегут сами – не увлекаясь, а то уже так по одну сторону и останешься. Так мы старались. Как у нас получалось – другой разговор. Так на то же вроде и критика, на то и наука, чтоб разглядеть: чего хотелось, чего там мы пытались. Не так, разве? Попробовать уразуметь – что же именно не получилось-то. Как, почему. И растолковать. Убедительно, если можно. .

А когда об разглядеть-растолковать нет и речи, а речи – невнятные, но возбужденные – ведутся почему-то о каком-то насекомом сладострастии – это вы нас извините. Это, во-первых, и правда что сладострастие – элементарное сладострастие власти, обладания печатными площадями. Обладение, спазм начальственности, хоть и самой чепуховой.

А во-вторых, уж никак не критика и не наука. Ни за что и ни с какой стороны. И советская непривычка получать сдачи).



Вот этот брюнет в очках играет хорошо, а вон тот блондин в полосочку – плохо, и никакая наука с этим ничего не поделает. Стихи – реальность. Искусство – пример реальности, ни от кого не зависимой, не зависимой от науки об искусстве. Вот эти стихи хорошие, а эти – похуже. Бывает так. На самом деле. И никакая наука, сколько ее ни совершенствуй, ни развивай, ни оснащай и ни размножай, на самом деле ничего с эти поделать не сможет. Как с фактом. Бывает так. Бывают и тут факты. Внутри головы. Безусловно, искусство условно. Настолько же, насколько и безусловно. Насколько относительно, настолько и абсолютно. Вопрос в том, что нам интересно: работать с этой гармонией противоречий, или спекулировать на этой разнице курсов – виноват – вкусов.

Вообще наука, окончательно одичавшая, утратившая начисто качество, с которого наука и начинается качество рассудительности-осмотрительности – утрачивает, собственно, и само свое название. Кавычек каждый раз на нее не напасешься, а правильное ее название – длинное определение: это то, что мы привыкли тут называть словом "наука" Научное определение. Словом, "наука" – это мы говорим для краткости. Условно.

А какая уж тут осмотрительность, если вслух выговариваются претензии на приоритет критики перед практикой – и – и имеют огромный успех у передовой общественности – вон, и сейчас Лев Аннинский блистает в телевизоре, будем говорить, умом. Хоть лучше бы говорить о том, что 65 (тогда) лет оболванивания пройти даром не могут и действуют, выходит, куда глубже и шире, чем может представить передовая общественность. Мало ли кто что ляпнет, дозреет, под солнцем, кого куда занесет научное красноречие. Важен резонанс. И значит, дозрели все, вся аудитория. Практически все такие, все согласны, готовы, рады делать искусство, не делая искусства. Автором не будучи, однако быть автором. Приятно.

Искусство – искусство, пока оно все по тем же правилам. И одно из первых – тут не может быть привилегированных положений. Всякого, кому показалось, что его критическое эссеистическое красноречие – уже искусство, да еще и главное искусство, просят пройти на общее поле для участия на общих основаниях. И покажите нам, как это вы так превосходно пишете, как вы говорите. Критика так критика, эссеистика так эссеистика. Одно – творчество-авторство, другое – творчество-восприятие, и если и искать между ними пограничных состояний, то уж никак не за счет творчества автора чужого воспринимаемого произведения.

Нет, его автор может быть плох, может быть прохвост, аферист и получить за это по заслугам от воспринимающей стороны – критика. Критик может уничтожить автора, это понятно, но не может критик загодя, в принципе объявить интересным то, что напишет критик, а не автор. Тогда критик уничтожает критика, и это понятно тем более. Это очевидно.

Того очевидней, что в стране Мандельштама, книжке которого не исполнилось тогда и десяти лет, стране солидного уже к тому времени массива неофициального, насильственно непубликуемого системой искусства, о котором передовик общественник Лев Аннинский явно не мог хоть что-то не слышать (а не слышал – тем хуже), самому Льву Аннинскому как фигуре, что ни говорить, активно функционирующей в этой официальной системе, обильно публикуясь и публикуя других уже в силу своего мандата критика, – а мандата, прямо будем говорить, не получить было помимо системы – самому Аннинскому да вылезать в такой ситуации с эдакой свободной апологией приоритета теории-критики перед практикой – это было, по сути, излагать интеллектуальным слогом и в возбужденной-убежденной манере идеи руководящей роли партии в искусстве... В общем, это надо было доболтаться до чертиков. Причем красненьких.

Нет, ну забудем на минуточку про КГБ, ССП, ЦККПСС. Совсем просто: вот автор. Например, я. Стажем, скажем, побольше критика Аннинского. Кстати, и возрастом. Но автор как-никак профессионал. Есть, во всяком случае, такое мнение. И мне за мою профессиональную работу шиш платят двадцать лет, двадцать пять лет... (Тогда). Почему-то. Тогда как Аннинскому платят исправно все это время. По этой ведомости. По всей видимости. Больше того: шиши – не шиши отчасти и распределяет тот же Аннинский. Как критик.

Конечно, положение для Аннинского неудобное – да еще таких как я – не один десяток. Впрочем, и Аннинский не один. Скользкое положение. Но один Аннинский счел выходом из скользкого положения шмякнуться, проехаться физиономией и тем восторжествовать: смотрите, смотрите все вот. Вот так и надо по моей новейшей теории. И все, посмотрев, согласились.

Каким вы там еще жириновским хотите удивляться, миряне. Мало того, что залезает в карман к тебе – он не может. Он язык тебе высунет, скачет и приговаривает: так и надо, так и надо... В наше время... Это уже называется темперамент.

И снова и снова восхищает это упоение, самообалдение, одержимость и потеря всякого рассуждения – куда там стихосложению. Это надо было войти в настоящий экстаз, действительно поверить, что теперь, с явлением его лично в искусстве все переменится, как ему удобней – лошадь станет править седоком, повозка повезет лошадь, а самым важнейшим и ценнейшим в искусстве станет его вдохновенное писание по поводу искусства. Отныне все искусство – ради него. Разве может какое-то еще искусство равняться с его искусством осмыслять искусство? Кто может разговаривать лучше, чем он разговаривает? И кто может не слушать его и не слушаться?

А если что-то не так – караул, кошмар: нарушены коренные законы природы. Законнейшая добычка, природный, можно сказать, корм – и тоже

вдруг разговаривает. Подает голос. Как же они могут это уметь? Более чем полная неожиданность.

Тут речь уже ни о ком персонально, а о менталитете. Руководящем Коммунистическом Воспитании. О Большом Блатном Паразите, который хочет кушать и славиться. Командовать. А возиться не хочет. Который никуда враз не денется, и которому никак нельзя давать повадки, чтоб он не схапал, не прибрал все к рукам и не изгадил бесповоротно. И в котором в нашем деле на данном этапе увы, нельзя не признать прежде всего НАУКИ – со всеми ее характерными ухватками.

(Понимаете, понятие о том, что на острие хоть ангелов хоть демонов умещается бесконечное множество – во всей непостижимой полноте этого математического выражения – человечество таки выстрадало. Остается дойти до понимания того, что паразит не демон, а искусство не иглолка. Перенаселенность чудовищная, и такого количества, такой массы переразвитой паразитуры на квадратный клочок явно не выдерживает ни искусство, ни все остальное).

И поймите, что не до терминов автору-практику, потому что у него в работе все термины сразу какие были и будут.

Гранты соросы и гройсы занялись своей игрой-с. Гранты соросы и гройсы явно увлеклись игрой с нашим братом-с.

(Виноват. Конечно речь не может идти о Джордже Соросе. Речь только о соросах в обиходном и переносном, привычном смысле. Джордж Сорос и Борис, скажем, Гройс на мой взгляд вообще не рифмуются. Просто сорос – другое дело. Джордж Сорос один, соросов было много, за что Джорджу Соросу и спасибо – он хотел финансировать искусство и науку, а не клоаку – клоаку устроили без него и за нее отвечать он не может.).

И без понятия, что Власть Советская все равно пены умела напускать еще и не столько, что ее возможности и не снились никакому Российскому Государственному Гуманитарному ни под каким кайфом. Без понятия, поскольку это не их опыт – это наш опыт. Но вряд ли только наш.

И что не искусство зависит от науки – как она скажет, такое оно и будет – а как раз наоборот – наука от искусства как от всякой реальности – такое понятие едва ли наша специфика. А просто-напросто это так и есть.

И чисто советское основополагающее ощущение полнейшей безнаказанности власти: ты в системе – все, тебя не достать, вопросы решены, если вас много. Если вас таких – целая наука.

По-моему, все-таки искушенный и ученый ученый Лен Слава, Владислав Константинович, проявил просто простодушие. Симпатичная черта, но и уязвимая, к сожалению.

Владислав Константинович не только известный ученый. Поэт Слава Лен автор тоже известный достаточно – и достаточно известен был и властям на Лубянке. И чему-чему, но отношениям с властями, отношению к властям, к власти – этому этого ученого учить – только портить. Казалось бы. Этому он и сам любого поучит – по крайней мере такого как я. Скажем, обысков у меня не было. Тогда как у него – были.

А просто, как я понимаю, не распознал Слава, не связал Владислав Константинович эти явления: под академическими – жреческими – всяческими – и пастырскими – обличиями вот этой нашей НАУКИ – вполне явственную и такую знакомую физию все той же ВЛАСТИ. Всего и делового.

И первым дело она наука как не знать. Как не знать, чего знать не велено. Не рекомендовано. Не знать не как-нибудь, а научно, серьезно, специализированно, массированно и высоко квалифицированно. За эти десятки лет слишком далеко зашло дело, и науке теперь одно остается – лгать и лгать и нагораживать дальше и дальше, насколько хватит наглости, терминов, концепций, красноречия, возможностей и связей науки и научных знакомых. А нагораживать – это "наука" умеет. А знакомых, а связей у науки теперь – целый свет...

Так что дорого бы я дал поглядеть, как этот свет со своей "наукой" будет теперь вылезать из создавшегося положения. Созданного. Глядеть буду уже не я, но мое дело положения не облегчать и редкостно красивую картинку не портить, не смазывать. Я не так автор картинки, как персонаж. Но и большой ценитель.

А вылезать до сих пор всегда приходилось – так или иначе. Раньше или позже. Волей или неволей. Бывало это наше дело блатным делом, бывало. Да вот хоть только что. Но вот оставаться блатным делом искусство вроде бы еще не оставалось никогда и нигде. Не останется им, будем надеяться, и наука об искусстве – хотя бы и с опозданием.

---

\* с Мандельштамом. Году в 91 и еще год-другой мне вдруг стали приходить любезные приглашения принять участие в работе мандельштамовского общества с деликатными намеками на то, что общество не отказалось бы и от материальной поддержки. Насчет поддержки – это меня приняли за не меня. А насчет участия – это меня принимать раньше надо было, с самого начала. Вот когда происходили оглушительные тусовки, когда опять-таки в давке отправлялись поезда.

В той давке, пожалуй бы и я поучаствовал – по первости. Хотя бы с тем же самым докладом. Не вижу, почему, если о Мандельштаме речь, должен я неизменно пропускать вперед не только все того же Кедрова – это-то смех полный – но с какой, собственно, стать мне с почтением здесь уступать тому же Сергею Сергеевичу? Как-никак это Мандельштам, а не Платон. И ей-богу, это все-таки Мандельштам, а не Седакова.

---

Петухи у Мандельштама – это да, тема. Занимательно. И заметно, что подготовлено. Имеется, значит, с чем выступить на данный момент у докладчика. С чем докладчика, конечно, можно только поздравить. А тут тема хоть и не петухи, но все-таки подготовлена и заявлена лет за десять до данного момента.

И в момент, который в свое время первый докладчик отметил первым своим выступлением в популярном (сравнительно) журнале ВопЛи, на тему же вот какую: "Аббат Маритэн и тупики католической телеологии" Вот это тема – тема да, я скажу. Тут вам не Хармс, не Блок. И не Мандельштам. Далеко не Мандельштам. Высоко.

(Момент же, кто помнит, был – конец 70-х. Как раз разразился Юрий Кузнецов. Как раз о Блоке распространился Куняев. Как раз то, что потом назовут национал-патриотизмом, попробовало голос, стараясь смешать идеологию с поэзией, смешивая поэзию с психозом – случай все тот же, и ведь петухи петухами, тупики тупиками, а случай все-таки пожалуй поближе к теме второго докладчика, чем первого. А момент-то – он, собственно говоря – что значит "был"? Разве момент кончился?)

А когда в докладе наряду с петухами прозвучало "Мандельштам был нашей тайной свободой" – прозвучало это все-таки странно. Неужели на этот доклад в этом обществе праздновать окончание одного момента и приход другого собрались такие, для кого весь этот долголетний момент Мандельштам был не иначе как тайной? За семью печатями с серпом и молотом... Уж не по этому ли признаку и собиралось избранное общество?

Избиралось собранное... Нет, конечно. Собирались там тогда в ЦДЛ на Мандельштамовские торжества – как будто разные люди. А просто

" – Сергей Сергеич! Опоздали..."

( Сергей Сергеич опоздали )

– просто как не быть такому вот тексту...

Собирались люди казалось бы разные, но смотрите: ведь случилось второму второму недокладчику и раньше еще, в 70-е не раз поминать Мандельштама не в жанре научной прозы, а в стихах – самиздате и тамиздате. Поминать, так или иначе, лет за 10 до первого докладчика, творившего с высот, надо понимать, в это время из этой темы культ Тайны. И все это, однако, в период бума и раздачи слов этому недокладчику у этих людей все одно не помогло. Так и остался он в недокладчиках. Так.

Так чего ж тогда в последовавший затем период частичной депрессии в Мандельштамовском Обществе обращаться им вдруг к этому оставленному в недокладчиках? Недокладчиках.

Я этого не понимал и не понимаю. Что отвечать на приглашение – не знал, и отвечать не стал. (Одно только: ради теологии, телеологии, чего угодно, спелеологии, но не надо, не надо говорить, что члены Мандельштамовского Общества так вот радеют не членам Мандельштамовского Общества, но токмо лишь Мандельштаму. Хоть этого не надо).

## АБСТРАКЦИОНИЗМ БЕЗ МЯГКОГО ЗНАКА

(Статья написана для выставки "Беспредметное в русском искусстве").

Всё было просто и наглядно. "Искусство социалистического реализма" – известно, что такое. Если в нём и есть исключения, то суть всё равно не в них. Искусство тогда искусство, когда его не разрешают и не редактируют; оно само себе голова. Когда оно на свободе и само выбирает, каким ему быть, само решает. И оно решает: быть ему, искусству, абстрактным... А как же иначе-то: освобождаясь от внешней зависимости, должна же живопись освобождаться и от внутренних стеснений – от идеологической заданности, извне навязанной обязанности излагать литературные сюжеты, от рассказа и, наконец, от самого предмета изображения, становясь самой собой – живописью, как она есть, картиной как таковой...

Это было тем более убедительно и неопровержимо, что власти со своей стороны проявили полное, можно сказать, встречное понимание предмета именно в таком же духе и "абстракционизм" с мягким знаком долго, лет, наверно, 20 служил символом самого что ни на есть зловредного, буржуазного и антисоциалистического, нелюбезного начальству искусства. Абстракционист в 62 – это было почти то же, что диссидент в семьдесят, скажем, седьмом. В абстракционисты шли, можно сказать, уходили. Объявляли и заявляли себя абстракционистами.

Получалось всё настолько убедительно и даже неминуемо, что казалось – искусство должно получаться само собой, автоматически, тем более абстрактное. Действительно, раз столько усилий тратит могучая система, чтоб искусства не было, так достаточно снять эти усилия, уйти из-под прессы хоть в одной точке – и всё само пойдёт, хоть в этой точке, искусство само будет, естественно, не сможет не быть... Иначе сказать, само место искусства срабатывало как искусство – а какие нам этом месте были реальные работы, картины – хоть и было, разумеется, важно, но важнее того, каковы эти картины, работы, было то, что они есть...

Это не значит, что работы были плохие. Разные были работы, бывали и отличные с любой точки зрения. Но это значит, думаю, что не всегда сегодняшний зритель видит, чем эти работы были интересны на самом деле. Были и есть. Действительно, к концу 70-х "абстракционизм" уже так не звучало. Ни с мягким, ни без мягкого знака.

На Московских выставках с ним, кажется, были ещё проблемы какое-то время, а на Малой Грузинской – пожалуйста. Явились новые слова, покаковыристе. "Концептуализм – это антисоветизм" – изрек, по слухам, тогдашний секретарь ЦК ВЛКСМ, и жизнь пошла уже под этим знаком... Жизнь жизнью, а искусство искусством. Я, собственно, не профессиональный зритель – т. е. не критик, не искусствовед в полном смысле слова. Зато

свидетель процесса и даже участник. Ни в коем случае не взялся бы раздавать никаких слонов, слона я запросто могу не заметить и самого главного – на выставках бываю от случая к случаю. Но даже хорошие (были-то не только хорошие) абстракции на Малой Грузинской выглядели где-то около 80-го всё-таки запоздалыми – эдакую бы лихость да такой масштаб холста, размах мазка в 59, 62-й годы!..

А отличные работы таких, скажем – слонов – так не говорят – китов, как Волков или Каменский на московских показах 80-х – как бы сказать – /казались?выглядели?/ вообще вневременными. Вообще вне времени в искусстве – это хорошо, наверно. "Вне времени" звучит похоже как "в вечности" Хоть и не совсем. Но как-то нету уверенности, что только хорошо это и в нашем конкретном случае. Нашем с вами. Мне и правда нравятся добротные московские абстракции – когда они добротные. Не будучи, повторяю, профессионалом в критике, я не очень доверяю и системам доказательств, какими орудуют профессионалы, – и не скажу, почему так, но работы О. А. Потаповой – тоже добротные, эстетичные, тихие, если угодно, работы – по-моему, всё-таки значительней позднемосковских. Не скажу, почему так, но, по-моему, так. При всей их деликатности, они как-то чётче, ярче стоят именно во времени, в контексте. Они определеннее, поскольку историчней. Фактичней.

А Немухин или Мастеркова – и вовсе, по-моему, захватывающее зрелище. Становление и осознание живописи в условиях осадного положения – сплошные приключения вроде авантюрного биографического романа. А может, производственного – только если бы такой роман-биографию да написал, скажем, Хейли.

И хочешь не хочешь, а особь статья – Лев Кропивницкий. Художник, который словно бы считал нужным перехворать всеми хворями времени, хотя здоровья/таланта на иммунитет явно хватило бы. Но было бы не так интересно, что ли. Зато теперь нет, наверно, автора, который так поможет знакомиться с историей нашего новейшего искусства – настолько Лев Кропивницкий открыто декларативен и наглядно периодичен. Он, может быть, больше всех абстракционистов похож на наше абстрактное искусство в целом, судьбой напоминает его судьбу и недаром считался кем-то вроде старейшины в абстракционизме, как бы его символизировал. С одной стороны, пафос абстракционизма, пафос беспредметной живописи в её развитии к ташизму – не радикализм, не декларации, а путь к себе, практический поиск собственной своей природы. С другой стороны, на этом пути живопись развивает такую бешеную энергию, которая уничтожает живопись, по меньшей мере, ставит под вопрос. Именно анализ, напряженный поиск ответа на вопрос: так что же есть живопись как таковая – и приводит к культу моторики, движения мазка как наиболее непосредственного, органического фактора в живописи, а следующий шаг в высвобождении, усилении непосредственности – вполне обусловленный предыдущими – Поллок с его

дырявыми банками – уже волей-неволей, усиливая движение, вносит в него понятие. Понятие о действии. Без такого понятия работы Поллока для зрителя будут явно бедней. Гипертрофия непосредственности приводит к отрицанию непосредственности; претендентов на звание первого концептуалиста найдется много, но один из первых – явно суперташист Поллок. Это не наши или ихние там закидоны, которые запросто ловятся и отсекаются – это логика анализа и имманентного именно развития самой живописи в сторону живописи как таковой, похоже, привела к понятию, т. е. концепту – вывела его именно из самой живописи, самого нутра, природы (т. е. привела опять-таки с другого боку к чему-то очень близкому только что, как казалось, разоблаченной и изгнанной литературщине, сюжетике). Живописи же как таковой в природе словно бы и не оказывается: двигались не лукавя, по центральной оси, по логике. Так? Так, вроде бы. Двигались к самой живописной, самой соприродной себе живописи. Прошли насквозь, и где же на всём пути от Сезанна до Поллока эта самая-самая? Нет, есть прекрасная живопись – но это другой разговор. А вот где эта самая-самая, самая принципиальная, самая живописная и как таковая?

А ведь это драма. Драма, потому что идея живописности как таковой, реализуясь в творчестве даже таких этапных художников, как Кандинский (ранний), Матье, Хартунг или Кунинг, Поллок, в принципе реализуется каждый раз только как частность, не полно, неудовлетворительно. Что, с одной стороны, и раздвигает стремительно новые и новые горизонты, а с другой стороны, придвигает да придвигает, как мы видели, к горизонту ту же покинутую и отринутую область понятийности, замыкая круг

И что за беда, скажем мы. Значит, идея прихварывает утопичностью. Знаем такие, как же, типичный случай: "идея (утопическая) может работать как интенция, и оборачивается вреднейшим бредом при попытках её буквальной реализации." Прошу прощения – это цитата из меня, из статьи "Как было дело с концептуализмом" Писалось в 89 и прицел был, конечно, не только в идею концептуализма. Идея же – а вернее, практика "чистого" концептуализма обернулась, как всем известно, не так вреднейшим бредом, как блатнейшим блатом, приготовой, кабаковиной и оравой-КЛАвой Иоси Бакштейна, мигом приватизировавшей все посты и высоты. Впрочем, и об этом писать уже приходилось. Но идея идее рознь. Вообще-то, конечно, идея концептуализма – идея капитальнейшая, но идея освобождения, выявления живописи – вообще что-то другое. Это что – идея? Это необходимость, жизненная потребность. Она может затухать на время, но не исчезает. А уж как идея – это ведь едва ли не центральная, стержневая идея всего искусства нашего века. Искусство должно быть свободно, не может не быть свободно, такой свободе нету альтернативы, всё прочее будет – ложь разных степеней и чье-то злоупотребление, так или иначе. И вряд ли где-нибудь ещё эта воля к освобождению проявилась так сильно и явно, как в абстрактной живописи, выбросившей острие этой воли, этой идеи – точнее,



живописи абстрактного экспрессионизма, преследовавшего всякие остатки заданности, скованности, искусственности в искусстве, провозгласившего метод мазка, удара, следа мгновенной эмоции, в следующее мгновение уже искусственно затягиваемой, перестающей быть неподдельной. Это вывели, этому учились, может быть, в первую голову у китайских и японских живописцев и каллиграфов. Правда, в Китае или Японии этому сами учатся, зарабатывают такую непосредственность десятками лет.

Метод не то что убеждающий – метод обязывающий. Вот на это-то острие, в эту точку видимого максимума свободы и устремился в своё время (а его время наступило с некоторой задержкой – после полутора десятков лет фронта, лагеря и ссылки) Кропивницкий-младший, Лев Евгеньевич, сын Евгения Леонидовича и Ольги Ананьевны Потаповой. Вернувшись из Казахстана в Москву (тогда ещё – в Подмоскowie), он сразу решительно взялся (где-то в 56-57) делать самое радикально левое, неофициальное – сюжетную абстракцию. И сразу нашёл себя в ней.

Думаю, собрать да выставить его работы 50-х – в основном аэрографом выполненные формы, очень искренние, таинственно светящиеся, не то космические, не то электрические – поглядеть было бы на что. Я писал уже – в них радость выхода из-под тьмы и возвращения к цивилизации, со всем, что за этим – тоской по цивилизации, которая не грозила бы тьмой. Наивные работы? Возможно. Но тогда всё "другое" искусство было наивное – более или менее. Ему приходилось быть наивным, как наивен всякий обучающийся. Хуже ли оно от этого – другой вопрос. Есть же "наивное" искусство. Но скорей, думаю, несколько прямолинейные работы. И слава Богу. Нет времени на изгибы – таким чувством жил тогда не один Лев Кропивницкий, только Льву оно намного простительнее. Но чувство чувством, а искусство искусством, оно редко ходит по линейке. И когда именно прямая как из пушки выстрел доктрина ташизма заставила его поменять – и достаточно круто – манеру, уйти от настроения и поисков характера контурных форм к принципу мазок сам творит форму, от аэрографа – к флейцу – думаю, это спрямление не прошло без некоторого излома. Излом зажил бы, он уже стал заживать – сперва в графике, где уже пошли классные фломастеры с разрядами потенциалов, но вредней излома навык, понятие об изломе как норме. И когда во внешнем мире, на Западе стряслась очередная сенсация – поворот всех вдруг к фигуративности, изобразительности, даже к антиквариату – а именно так, помню, восприняты были какие-то новогодние, не то 62-й, не то 63-й годы (ну как же: смена сезона!) номера, кажется, "Ожурдой" или "Лё?" – это уже было вряд ли на пользу. Восприняли, конечно, по-разному. Рабин спрятал всё под усы. Его это мало касалось, но тихо потешало. Подавно касалось мало Евгения Леонидовича. Ольга Ананьевна, как всегда, восприняла всё с мудрым простодушием и открытым любопытством. В её собственной живописи ничего не изменилось, по моему. Немухинские же усы стали как-то пошевеливаться. И у них с Лидой

отношение к новостям было, по-моему, сложное: они и раздражались, и соглашались в чем-то. Вообще их абстракционизм был практический, принципами как таковыми они увлекались мало, как я понимаю, но когда перед тобой задача: за сжатые сроки воспринять и освоить, в общем, совсем новое для тебя направление в искусстве – да ещё такое и радикальное и капитальное одновременно, как абстрактная живопись (а так ведь оно, в общем, и было – и не только для них) – то эмансипироваться от принципов этого направления, вполне и сразу определиться в своём отношении к ним – это вряд ли выйдет. Где-то принципы неизбежно будут оборачиваться догмами, и придется делать выбор между практикой и теорией. Эти борения, мне кажется, вполне вычитываются и сегодня из работ Мастерковой и Немухина тех времен. Хотя в выборе они, в общем, не ошибались, из борений вышли с честью и сегодня за те работы никому не должно быть стыдно. Но принцип чистой абстракции, преследовавший и изгонявший следы образительности и сюжетности, всё-таки смущал. "Ну какие мы абстракционисты..." – принимался иной раз скромничать Володя. На мой взгляд – нормальные (см. напр. голубую работу из коллекции Нутовича). И всё же ретроградная встряска "Ожурдюн", думаю, принесла некоторое облегчение. От связей с образительностью и своей, особой немухинской сюжетикой Немухин никогда и не отказывался, хоть к антиквариату, бижутерии и вообще "ретро" отношения это не имело никакого. А теперь он стал свободней и уверенней, веселей даже всячески включать это в свои абстракции – появились лоскуты цветных пятен, держащиеся на каркасе, набранном в основном именно из элементов графики, в силу самой пластической заостренности как бы отрывающихся от образительности, но не порывающих с ней до конца. Вероятно, мне трудно судить о Немухине и мире его работ, поскольку я давно и откровенно к нему пристрастен, привержен. Но меня всегда удивляло, как ему удается в жестких хочешь не хочешь обстоятельствах, в какие не могла хоть время от времени не ставить нашего брата общая ситуация ускоренного обучения, сохранять такую искренность и непосредственность. При том, что наивен уж он отроду не был – по крайней мере, я таким его не застал. Но был удивительно раскован и органичен. Хотя – что значит "был": смотрите работы... Обучение было, а заданности не было совсем – задания и упражнения он задавал себе сам, в охотку. Т. е. учился всё-таки первым делом сам у себя. При всей открытости и восприимчивости – он ведь действительно старался обучаться. По крайней мере так это выглядело. Но выходило всё равно по-своему, собственная, немухинская реплика на заинтересовавшую тему. Реплика отсюда, с этой парты... "А вот это я увидел Манесье..." Смотришь, думаешь – ну, может, и Манесье... Но Немухин точно. "А это Хартунг в банке" – и правда, видишь: Хартунг. Но в банке...

Вообще немухинские названия – особый разговор. "Город, в котором живут одни поэты" "За советом к поэту" "Небо ищет убитую птицу" "Сон

погибших рыбаков" (последнее – устойчивый композиционный мотив нескольких листов и холстов). Они могут звучать причудливо, но только не по отношению к этой конкретной работе. При работе они естественны, если не необходимы. И очень характерно увязывают, в сущности, стихии абстрактного и изобразительного, точней, сюжетного – что и требуется. Верней, обозначают и описывают такую увязку. А, в общем, как и весь Немухин – артистичны, но не капризны. Это, пожалуй, и главное. Что такое абстракция, как не выделившаяся, эмансипировавшаяся пластика, стихия артистизма, которая взбунтовалась против обязанности обслуживать изобразительность?

Не взбунтовавшаяся – естественно отпавшая, обособившаяся там, где она – пластика – культивировалась десятилетиями. Но у нас-то культивировалась не только не пластика – даже не изобразительность. И даже не сюжетность. Культивировалась сюжетность сюжетности – идеология.

Мудрено было бы надеяться пройти все степени освобождения сразу. Свобода запросто оборачивалась догмой – т. е. чем-то прямо себе противоположным, поскольку освобождать ещё было нечего – элементы пластики, элементы, как любили выражаться, формы ещё не набрали у нас, в нашем контексте того значения, тех сил, чтобы запроситься на вольную волю так же настоятельно, как в контексте западного – да, собственно, мирового искусства. И Кандинский с Малевичем, и вся история русского авангарда, так убедительно пришедшего в своё время к беспредметности, в этом смысле помогали мало. Контекст, история были там или были тогда, а тут сейчас ещё свежую сталинскую дыру латать приходилось самим. Латать по делу, конкретно, а не в принципе.

Возможно, я чего-то не вижу, не чувствую, но явный, на мой взгляд, оттенок догматического артистизма, артистизма в принципе в творчестве некоторых наших мэтров меня и тогда отпугивал, и сейчас настораживает. Булатов с Васильевым объездили в своё время полстраны: "И куда ни приедешь – Знакомьтесь: наш Пикассо"... В какой-то момент страна была охвачена Пикассо почти полностью: нашими пикассо. "У вас Гоголи-то как грибы растут, " – как сказал кому-то кто-то в том веке. И Москва, столица страны, уж тем более, понятно, не могла оставаться неохваченной. Всё-таки мучительство, когда видишь: вот эта линия, эта форма, композиция обязана быть совершенной. Категорически. Совершенной, как у Матисса, Арпа, того же Пикассо – у них, в общем, там. Но ни у кого у них ничего там никому не обязано. Точней, если обязано, то не быть совершенным, а быть совершенно необходимым. А необходимо, единственно возможно оно становится за пределами совершенства – становится, освобождаясь от образцов. И даже от образцовости. Когда артистизм уже перерастает артистизм, переходя в полную органичность. На что у наших пикассо просто не было и не могло быть времени.

И Немухин – один из тех, кому я крепко благодарен за то, что он ни на какой момент не сбивался с толку – а, значит, помогал меньше сбиваться и мне – зрителю и соседу. Кто не сбивался – таких было ой как немного. Кто-то сказал, что не в таланте талант, а в умении быть талантливым. Немухин и умел не нудить, напрягаясь, свой талант графика, домогаясь образцового совершенства вообще, а дал ему поводья. И свою почву, свою органику в казавшейся необозримой стихии современного искусства нащупать сумел, в общем, с самого начала. И уже не порывал с ней. И если я не узнал, признал этот мир как узнал рабинский, в тот же миг как увидел, то наверно только потому, что не сумел, не имея еще опыта, сразу узнать в лицо в соседнем искусстве донельзя близкие, знакомые по стиху задачи вживания в современность. Вернее сказать, в том-то и дело, что решения задач – сплошные, непрерывные, с полгода спустя вполне меня уже захватившие.

Причём какие-то определения, хоть приблизительные, этому немухинскому миру найти не так-то просто – настолько он изначально разнообразен. широк. Конечно, приходилось сначала придумывать какие-то способы маркировки – например, специальных немухинских "чудовищ" "гамадрилов" ("чудовищи". "гемадрилы", любил Володя выговаривать), но тут же острые зигзаги штриховки гребешков "чудовищей" порождали целые словые ландшафты (вполне абстрактные, впрочем), а те трансформировались, строились в готический мотив "сна погибших рыбаков" и т. д. и т. п. Рука, словом, сама шла дальше, мало заботясь о маркировке и декларациях, и не чтоб доказать свою виртуозность, а нарабатывая и развивая ту самую органику, творя мир, который явно сам просился на листы графики и моно-типий, переходивших в абстракцию. Мир, безусловно связанный с реальными прилуцкими (на Оке) пейзажами, иногда попросту переходящий в пейзаж. Иногда связанный опосредованно: например, через черноту и золото явно нагретой солнцем сосновой коры в кое-каких ранних "картах". Иногда это не Прилуки, а Химки-Ховрино или ещё что-то. Но органическая предметность и принципиальная, можно сказать, остаточная изобразительность не только в такой связи, а и в постоянном вкусе к заостренной характерности, особой утрировке образа, проглядывающих и в фрагменте, и в намёке.

Собственно, что значит "мир"? Бывает разве автор. без мира? Речь о "мире" наподобие мира нынешних Джикья или Тишкова, т. е. уже как бы сюжетно-событийном, мире-рассказе, только разорванном, верней, проявляющемся местами спонтанно, для чего и подходит как нельзя лучше язык и метод полубеспредметности. И пожалуй, в отличие от мира даблондов, мире, явно увлеченном именно возможностями собственного зарождения и проявления, мире, живущем фрагментарно, но в тонусе. Похоже, этот мир заждался осуществления, зато теперь, оборачивая себе на пользу трудности с абстракционизмом, успешно навёрстывает, увлеченно сотворяя новые и новые свои формы. В общем, художник Немухин в 60-е явно жил счастливо

и богато – как художник. Жил и нам велел, оставив работы. В основном оставив Нутовичу.

Совсем недавно вспомнилось, как поминал Володя "русские заморские сказки" Точно. Вот уж кто отроду не страдал ничем профессионально русским, так это Немухин. Ничего там заданно, преднамеренно русского. Именно скорей что заморское. Только ведь русское заморское-то. В том-то и дело. Художник? Ещё какой. Русский художник – куда же денешься. В Германию? Можно. Но в этом смысле всё равно – бестолку... И, в общем, когда и абстрактное и изобразительно-фигуративное, и русское и заморское, и мир и маскировку, и сказки и самый-самый быт (а есть в нём и эта струнка) Немухин решил связать в один узелок темой карт, карты эти, помнится, все сразу как-то приняли и узнали. И были правы: карт этих ему хватает до сих пор. Время от времени они возникают, но никогда не повторяются. Верней, очевидно, стоило бы говорить не об изобразительности, а о конкретности в отличие от абстракции. Отнюдь не отказ, не отшатывание, а нормальный (наконец) выход на следующий виток, на котором уже об опасностях периода если не ученичества, то обучения речи нет. Такие опасности остались позади, на этапе искусства "чистой" абстракцией.

Очень похоже и очень по-своему проходила рядом те же этапы и Лида Мастеркова. От тоже явно клонивших к изобразительности абстракций "зарослей" перейдя к не менее эмоциональным включениям в картину золотого шитья по бархату – да так, что живопись и парча соседствовали вполне на равных. В общем, ученичество заканчивалось. 60-е подходили к середине. (Ещё об ученичестве: есть очень красивая немухинская графика "один за всех, все за одного" Другое название – "всекитайское собрание народных представителей". Лист, необыкновенно живо заполненный, грубо говоря, запятыми, сделанными чёрной тушью и разнообразно сгруппированными – местами в цепи, наподобие горных елей на снегу. Вероятно, этот мотив китайской живописи и подсказал название. Работа 62 года. В 64-5 дошёл до нас какой-то каталог с работой – чьей, не помню, помеченной 63-м годом и сделанной на удивление похожими "запятыми" только сильно покрупней и, по репродукции судя, поглубже. Конечно, никто на Западе в 63 году ничего не крал у Немухина. Речь о том, что называется типологическим совпадением. Значит: уже научились, но ещё не знали... )

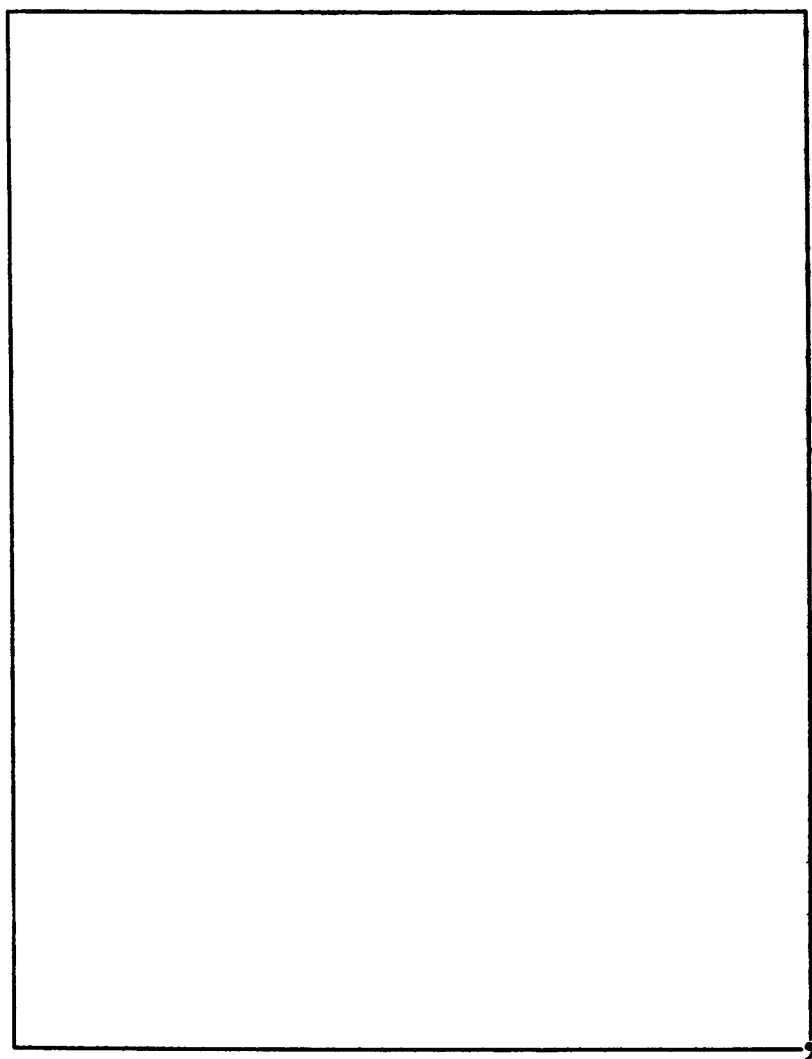
Карты – конкретика мягкая, плавная. Живая карта-нашлёпка и всем известные изображения мастей и фигур запросто переходят одно в другое. Но и такая конкретика у Немухина вполне подготовлена: его работы резиновым клеем – наиболее энергичные, экспрессивно-ташистские оказываются изначально двойки: стремительный мазок-след несет в себе природу предметности. Эти работы как электрон – он и масса, он и энергия. Они и проволока, и искра. И разряд между контактами, и металл контактов сразу. Первоначально мотив и состояние почти копировали фломастерную графику Льва Кропивницкого – только с большим разнообразием, обусловлен-

ным техникой: не фломастер чёрный по белому, а брызги, нити и всяческие разводы резинового клея на листе с последующей заливкой тушью. Клей удалили – остался белый след на чёрном (образующий, кстати, коллекцию довольно устойчивых фигур, мотивов). Из-за сочетания сверхнепосредственности, поллоковской экспрессии с неизбежной опосредованностью работы в два этапа, как в гравюре, с самого начала несущий идею конкретики, почти отпечаток предмета. И, постепенно усложняясь, эта техника очень органично, порой даже не утрачивая динамизма, подошла к отпечаткам, наклейкам и разного рода включениям – скажем так: к конкретистской абстракции. И поворот произошёл и синхронно, но не все вдруг, а своим манером.

Тогда как Кропивницкого этот самый поворот поставил в очень жёсткие условия, перед решительным выбором... Так получилось. А ведь есть у Кропивницкого работы, пожалуй, как ни у кого из коллег, заражающие именно пафосом чистоты идеи... А нет ли тут проблем, далеко выходящих за рамки нашей злополучной специфики – быть как люди? И может ли таких проблем тут не быть?

История, в общем, драматическая. Но разве это драма лично вот этого конкретного художника Льва Кропивницкого? Уж разумеется, не только его. Не его одного. И разумеется, это драма истории всего нашего искусства, которому снова и снова приходится почему-то переживать и изживать своё новаторство до Вержолово по Хлебникову. Действительно, только и дела: ждать и догонять... Только-только из-за колючей проволоки, да и то пока лишь за бетонный забор да железный занавес, да извольте поработать с идеей абсолютной – или, верней, максимальной свободы, да ещё в самых острых перипетиях взаимодействия абстрактной идеи и конкретного её воплощения... Да работать быстро, быстро – поспеть и не отстать, догнать и перегнать... Да, но разве это драма только нашего искусства? У нас она видней, конечно, утрированной. Кое в чём, кое-где – возможно, до карикатурности. Но драма эта не выглядит ли заложенной в самой идее абстрактного искусства и не кажется ли она достаточно выявившейся и в самых классических, центральных его образцах, на главном течении?

Иначе почему же всё-таки, скажите, так и не пережил абстракционизм момента счастья, полного раскрытия, реализации идеи, почему не было у абстракционизма своего пика, своего Клода Моне? Впрочем, не настаиваю на Клоде Моне – просто он самый импрессионистичный импрессионист из всех, кого я видел. Возможно, я не видел какого-то Сислея или Писарро ещё и того импрессионистичней, у кого полнота впечатления "импрессьон" и счастье глаза на открытом воздухе "пленэр" – на точке ещё выше. Важна сама точка максимальной реализации идеи, для которой и вся идея импрессионизма. Вот она, эта точка. Она не лукавит. Точно. Идея сулила именно такое счастье, и достигла Его. Не обманула.



Искусство идет дальше просто потому, что не может оставаться и на самой счастливой точке. Идея рождает другие идеи, целиком реализовавшиеся.

А вот идея ташизма, идея достижения другого счастья – спонтанности, максимальной подлинности эмоции через след краски на холсте – такая же на первый взгляд натуральная, органичная и неизбежная почему-то, как мы видели, ведет себя не совсем так. Какая-то она коленчатая. Заявляя себя как ещё более органичную, нестерпимо органичную – прямо самоё суть природы живописи, она, однако, оказывается отнюдь не такой простодушной. И искусство движется несколько иначе: столько же через реализацию, сколько драмы и проблемы – разумеется, плодотворные. Идея ташизма рождает другие идеи, отчасти реализуясь – столько же реализуясь, сколько трансформируясь, уводя от реализации в перспективу следующей реализации. Пока не приходит с другой стороны к явным элементам "искусства от ума" – убегая от которого, и начинали движение. Приходит через Поллока, Клейна и т. д. "И не от счастья бежит"... Нет, от счастья и бежит. Почему?

Мы говорим: вот у нас прогресс чувства пластики, чувства пятна, формы, цвета просто не дошёл ещё до тех степеней да и не мог прийти – не было времени. Собственно, чувства-то ещё того не было – а чувству уже попробовали предоставить свободу. Действительно. Кому свободу, чему, какому, в чём, зачем, от чего, для чего свободу и т. д.

И благо было тому, кто не суетясь взгляделся в свои кисти-краски-палитры: а что тут и правда созрело? Нет ли в его хозяйстве такого, чему и впрямь хочется уже куда-то на волю? По делу, а не по идее. Ладно. В конце концов прогресс одиночек дела не решает. Это у нас. А в мире? Беспредметный вопрос. Абстрактный. Мир он и есть мир, другого нет. Уж тут как есть, так есть, как было, так было. И стало быть, так тому и быть. Это мы оглядываемся на мир. А ему, миру, оглядываться не на кого – нету ему, миру, альтернативы. Так?

Ну, как сказать... Искусство, во всяком случае, альтернативой и живо. Хотя тут, хоть там, хоть здесь, хоть когда. Есть, скажем, художник де Сталь. Вот уж у кого пятно звучит в единстве с цветом, формой и т. д. Звучит свободно, самостоятельно, не требуя предметных аллюзий: "Смотрю-смотрю: ничего не вижу. Потом смотрю: ага – пожалуй, это там вот крокодил. А вон там это может быть солнышко – ну – другое же дело!.." (нет, это не в огород Немухина. Так смотрели именно живопись, всячески чуравшуюся намёка на изображение, где-то в 60 году, причём смотрели так доброджелательные зрители). Кто доработался до этой свободы, словом, так это де Сталь. Люблю де Сталя, хотя видал почти одни репродукции, и в этой любви я, как понимаю, вполне банален. Де Сталь фигура бесспорная, первого ряда. Но какой-то он не этапный, не сенсационный, не совсем на главной оси, по которой, считается, двигалось и менялось искусство абстрактного экспрессионизма. Из самых хороших художников, но не из самых идей-



но принципиальных, считая идейными вовсе не обязательно Льва Кропивницкого, а и Матъе, Поллока. Странное получается разделение, верно? И какое-то странно знакомое. Вот уж у импрессионистов ничего подобного не встретим. Так что же такое эта свобода искусства, которая начертана на знамени абстрактного экспрессионизма – абстрактный ли она принцип или насущная необходимость? Если принцип явно желает теснить живую потребность практики, требует, чтоб и судили по нему, по принципу, по идее, а не по делу? От кого (или от чего) исходит, рождается сама идея абстрактного эспрессионизма – изнутри самой живописи, как импрессионизм, или живопись живописью, а тут старается ещё кто-то – как минимум, ужасно активная повивальная бабушка. Такая, что готова и поторопить событие, лишь бы оказаться при деле...

Эрик Булатов считает импрессионизм первой антибуржуазной революцией в искусстве. Надоел невомоту этот жирный тип с кошельком, от которого всё зависело и которому академики исправно подсовывали соответствующее его понятиям высокое искусство – лучше всего чего-нибудь из истории или мифологии. Жирному и показали, что вовсе он не всё понимает, ткнули как полагается мордой в это обстоятельство и как следует повозили. Но ведь потому и дали понять, что в глубине души он был готов к тому, что понимает всё же не всё. А те, кто взялись понимать сами профессионально, народившись раз, уже от своего не отступились, размножились, залезли на место этого жирного (на самом деле – на место при нём) и на своём-то непонимании уже будут стоять на смерть. А как же иначе – это и есть их профессия, их хлеб: они – профессиональные понимальщики, каких раньше не было. Жирный был малопрятный, но он посторонняя искусству фигура, неудачная, и чаще во вред, но собственный его насущный интерес был, по сути, не здесь. Он хотя бы не был паразитом, живущим искусством и искусство душащим.

Что ж, если и есть этот революционный грех на импрессионизме, во всяком случае это грех невольный. Ещё невольный. Если импрессионизм и родил сословие понимальщиков, интеллектуальных маклеров, то сам импрессионизм по крайней мере родили не они – к счастью для импрессионизма. И сам себя он понимал не как чью-то затею, а как практическую необходимость. Впрочем, ещё долгое время всё выглядело как будто нормально. Вот искусства, а вот критика, искусствоведение. Почему нет, Лёня? И логичнейший-органичнейший великий Сезанн родился сам и очень даже сам, как известно, и пуантелистов никто вроде бы не торопил, не говоря о фовистах, да и кубистов кто же, в самом деле, подначивал? Вроде бы всё так. Хотя кубисты уже, похоже, неимоверно раздувались: звоночек. Так начинался век. А вот как он заканчивается: мировой приготовой и кабаковиной, "постмодерном" как методом нескрываемого наплевательства и "концептуализмом" как откровенным искусством не уметь. В естественном союзе с наукой как не знать. – по крайней мере в бывш. Советском Союзе...

Для нас кончается, очень похоже, немецкой властью в русском искусстве, аккуратненько замещающей советскую власть, когда взамен людей с Запада, с риском для себя поддерживавших то здешнее искусство, какое было вне советской системы, выходят себе с Запада люди с деньгами, уверенно сооружающие здесь своё искусство своей системы для себя не без выгоды. Заканчивается свободным рынком, свободно регулируемым каким-нибудь Борей Гройсом, как куратором русского и только русского (профессия, а?...) искусства. Гройсом, пойманным за руку в 89 году – знаю, что говорю: пойманным публично, мной лично. Заканчивается, стремительно загнивая с головы, с авангарда. Заканчивается объявленной в программе смертью автора, научно обеспечиваемой массой взбесившейся, бесконечно разбухающей паразитурой, именующей себя наукой, при помощи непролазного терминологического вроде "транс..." – виноват, "интертекстуальности" и т. п.

В изоискусстве смерть автора нам обеспечат кураторы, их будет сколько-то на всё мировое искусство – ну скажем, по числу пальцев рук и ног – а то, может, и разуваться не придётся. Очень удобно вместо несметного числа так называемых авторов, с которыми, как художники говорят, без палитры не разберёшься и которые у кураторов борегроисов будут наконец знать своё место и не пикать. Вот так. Мы говорим: "искусство" Но это по привычке. Со смертью автора в грядущем веке и тысячелетии естественно наступит и смерть так называемого искусства, а для индустрии, системы кураторов придётся придумать другое словечко. Кто поставит кураторов? А какая погода завтра, не знаете?

"Смерть искусства"... Тогда, надо полагать, будет и вскрытие. Как это называется – аутопсия. Патодиагноз. Вообще расследование обстоятельств и, главное, причин. А причины – вот они, на виду. Искусственная смерть-то. Искусственная смерть искусства. Причина смерти – тот самый скорпион-паразит. Смерть в два этапа – сперва вместо натурального подсунили искусственное искусство, своё, из своих и для своих, с пользой для себя, а потом, естественно, последовала и смерть – и опять не без пользы... И когда заведут, наконец, на паразита уголовное дело и станут разбираться всерьёз – как же это дошло бывшее искусствование до такой жизни – смерти, верней, – то, очень возможно, обратят, думаю, внимание и на 40-е-50-е как один из наиболее отчётливых этапов такой деградации. Ещё как бы скрытый этап, но по-своему очень знаменательный. Первый симптом, первый глухой, но сильный толчок болезни. Ещё вряд ли осознаваемой, прикидывающейся даже внутренней потребностью. Тем не менее главный симптом уже налицо: теоретичность. Теория уже явно нацелилась прибрать к рукам практику, определённо желает руководить искусством. И норовит отличить такое искусство, которое норовит угодить теории. Вроде бы теория сверхорганическая по происхождению, не из головы, из самого нутра практики – но она забегает вперёд, подстёгивает, подгоняет под словесные формулировки. Художники знают, чего от них ждут – и стараются не обмануть ожидания, а

по возможности предвосхитить. Наперегонки друг перед дружкой. А победитель всегда один. Пусть в искусстве это не буквально так, но такая спортивная жёсткость явно отпечатывается и прочитывается на всех этих отрезках, этапах гонки – простите – творчества. И если не всё ещё (как в концептуализме), то уже, по всему судя, слишком многое решает вопрос – а кто первым втиснется в патентное бюро. После чего вопрос – а как, собственно, новинка работает – не интересуется, он и не второй уже, а двадцать второй. И смерть искусства начинается с отчётливых признаков этой болезни: когда искусство учатся смотреть не глазами, а языком. Когда телега науки становится-таки впереди лошади и загораживает дорогу, когда искусство начинает заискивать перед персоналом, начинает подавать мячики науке – знакомые или ожидаемые мячики – вместо того, чтоб заниматься своим прямым делом и задавать ей неожиданные задачки. Да тут, конечно, и науке конец. Наука об искусстве захворала с искусством одновременно – у них одна хворь на двоих. Или, точнее, больна не наука, не искусство по отдельности, больна их взаимосвязь, их взаимоосознание. Лошади идти некуда и она больше не лошадь. Телега не движется и она уже не телега. Науке на самом деле нечего делать, нельзя работать с искусственным, фальшивым искусством, которое она же, наука, себе же успешно подсунула за настоящее. И наука на глазах вырождается в систему, систему научных связей (имея в виду не связи между явлениями мира – в нашем случае явлениями искусства – а просто-напросто взаимовыгодные связи между деятелями "науки" персонально). В "искусстве" произведенном не автором, а блатом, своею собственной рукой-владыкой, познавать, исследовать уже нечего – остаётся гнать и гнать туфту. И стричь кой-чего. Вы серьёзно готовы называть немецкую власть (взамен бывш. советской) Бори Гройса наукой? Вы правда способны с уважением отнестись к системке, которую наспех слепили здесь у нас околomosховские комсомольчики из кабаковины с приготовой?

Перерождается в самый наглый блат, власть, и власть куда гнусней прежней – она не из-под палки построилась, а слиплась по собственной инициативе, в охотку. Не за страх, а за, так сказать, совесть.

Такова жизнь, скажете? Никто не виноват – и т а м так же... Ну зачем же. Отнюдь не "и там, как тут", а наоборот – это "и тут, как там"... Только не так... А уж насчёт виноватых... Да вот же очи, и ничуть не прячутся. Напротив один даже заявил печатно, не так давно: "Я и есть та самая мафия" Этими вот словами... "Я и есть та самая мафия" Ну-ну. А я тогда и есть, значит, тот самый, который позволяет себе вопить караул – роскошь по нынешнему времени. И такой скромной самообороны, я смотрю, как-то не ожидали.

Козыряют этой своей властью, этими возможностями соорудить наспех здесь убогое подобие западного галерейного уклада... Не будучи, как всегда в таких случаях, как всегда с эпигонами, в состоянии перенять плюсов – и прежде всего огромного, естественно, количества этих галерей, но



\* \* \*

Ока-то а  
какая

а какая

такая

какая Калуга  
какая Калуга

такая Таруса  
такая Таруса  
какая Таруса  
какая Таруса

такая Кашира  
такая Кашира

какая Кашира  
какая Кашира

такая Коломна  
такая Коломна

какие какие

какие такие

какие Прилуки  
какие Прилуки

какие-то  
и такие Прилуки

такие  
и такие Прилуки

и такие

и такие Прилуки

такие  
Прилуки

такие стихи

\* \* \*

красный ах что платок

и сто рубах  
сто порток  
не то гусей  
лебедей

одних  
стеблей  
других  
людей

куча  
Мастерковых Лид  
плывет летит

народ глядит

Лида Мастеркова  
пишет оркестрово

есть такое слово

нету значит будет

\* \* \*

Ока  
река  
механика  
механика  
Немухина  
поехала  
поехала  
поехала  
поехала

поехала  
туда сюда

поехала  
туда сюда

поехала  
туда  
особенно обратно

## ЕЩЕ РАНЬШЕ...

Еще раньше звали меня в **ЭКСПЕРТНЫЙ СОВЕТ ГУМАНИТАРНОГО ФОНДА**. И к приглашению список, состав, кто уже там эксперты. Да, порядком-таки народу экспертов, и среди них Эпштейн, Кедров и Свиблова. Уже достаточно.

Кедров с Эпштейном – авторы метаафёры, как раз бушевавшей тогда по всем площадкам (придется Кедрову таки хватиться и разыграть спектакль с "открыванием" Холина и Сапгира при помощи... Вознесенского<sup>1</sup> на мероприятии в Доме Молодежи – но это уже будет 90-й, если не позже. Сыграется даже команда в таком именно составе и выпустит книжечку – да, кажется, и не одну. Но это после того, как я исправно неустанно года три-четыре создавал неудобства и прикладывал Кедрова с его метаафёрой как **АВАНГАРДОМ**, тыкая в нос Сатуновским, Холиным и Сапгиром, где только мог. Думаю, здесь после того и значит вследствие того. Тот самый случай.

Эпштейн же, плюс к этому, – автор эпохальной статьи в "Октябре" – не помнящих отсылаю к материалам из моей книжки "Справка" они в этом сборнике.

Вообще Эпштейна было много. А Свиблова – это "Черный квадрат" А "Черный квадрат" – это не просто так. Не просто тик и крик "Я авангард, я авангард..." – вроде пьяненького, хотя и хитренького. А это не шуточки – первый полнометражный документальный фильм о русской неофициальной живописи – вот это что. А русская неофициальная живопись в Черном Квадрате – это как Дыбский, так и Кандинский. Это как Марковников, так и Малевич и как Кантор, так и Тышлер. И все, прямо, ну все – как Линицкий, так и Дробицкий.

Говорил что-то неназванный Булатов, промелькнула без комментариев работа Рабина; Васильева не было и духу, и помину – как, кажется, и Рогинского. **КЛАВА** зато – тут как тут. Интервью с Приговым на пароходе современности.

А уж Поэзия... Гарантируется – и самая авангардная – стиховое сопрождение все той же фирмы. Какое еще "Лианозово", "Синтаксис", какой там Гена Айги, какие "Чистые пруды" А-Я, **МАНИ**: вот, оказывается, кто у нас поэт художников и вообще искусства, вот кто с художниками бок о бок и ноздря в ноздю все эти годы – молодой дипломированный поэт-мета мета мета **форист** Алексей Парщиков, счастливый в ту пору супруг создательницы

---

<sup>1</sup>Кому, как не Вознесенскому и представлять-рекомендовать неофициальную поэзию – Холина с Сапгиром не так давно в телевизоре, кому и знать, кто там был, а кого там не было. Кто и лианозовский, как не Вознесенский. Меня, понятно, там не было. Раз в телевизоре не было, так и в Лианозове не было. Как и в поэзии. Ну а как же. Продолжаем наше лонжюмо, дорогие зрители и читатели. Продолжаем-лжем. Вознесенский-то продолжает, куда денешься, а вот на какое, собственно, продолжение рассчитывают эти друзья? И чего уже продолжение? Чур – только не на продолжение отношений со мной, какие были. См.-ср. хоть и письмо в "Известия" Всякому продолжению бывает свое приличие.)

фильма: не менее дипломированного молодого искусствоведа Ольги Свибловой – по тем более не менее счастливому совпадению.

Авангард? Авангард, авангард. Приводились большие цифры – 60 лет, 70 лет. Впервые за столько лет скажем же, наконец, в полный голос: Что может быть у нас передовой-авангардной-передового и молодого МОСХа, Литинститута, Горкома, наконец? Что, что может быть авангардной, что может быть неофициальной? Вот же вам – о неофициальности этого искусства официальная справка на официальном бланке. Вот билет, вот диплом – тут все, все написано. Уже заверено и завершено. Утверждено, напечатано, Отснято. Вот уже и кино. И всё. Чего еще надо.

Какие надо поезда, такие ушли, и пароходы все сплыли. Экипажи укомплектованы. Полностью.

Эрик Булатов вспоминал времена ЖЭКовского самодельного сыска и повадки коммунальной общественности: – Подойдут к двери на цыпочках – ка-ак дернут – закрыто...

Тогда постучат. Вежливо...

Как всякая техника безопасности стремится привить автоматический навык – начинать с предосторожности на всякий случай, так эта техника-выучка советской власти велит начинать автоматом, на всякий случай с наглости – для начала, а там уже видно будет. Уже не будет. Ты власть – вноси сразу ясность. Тычка ему, а потом можно бычка. И привыкают пусть говорить спасибо. Заранее.

И ведь серьезно задумываешься каждый раз – опять же начнется: ты такой, ты не такой, сякой, склочный. Тебе лишь бы скандалить, и подумай ты хоть о читателе – где же ему тебя увидеть. И так далее. Ну, перед читателем, если его я интересую, совесть у меня – считаю – стеклышко. Всю-то жизнь все-то заботы, если разобраться – это как дойти до читателя. Вот только мне, мне чтобы и дойти, а не то что чему-то там, кому-то вместо того под моим именем. Так что, конечно, опять если это и ему интересно – теперь уже его ход, встречный ход читателя. И давно теперь. В стране Мандельштама и с читателя – спрос. За судьбу автора. Не говоря, что и читатель разный бывает – ученый, например, тоже читатель. И так далее.

Так вот, если я для начала проглочу наглость власти, продолжение уже будет неинтересное – все равно что допустить редактора править стихи. Оно и правда так – то, что делается вокруг стихов и со стихами – да и всем написанным, да и не только мной написанным и не только на бумаге – все больше и больше выглядит главными стихами – не в обиду тому, что в самих стихах. Не в ущерб, наоборот. По-моему, так определено.

При том, что эти стихи – в соавторстве с мразью, уж такой жанр – эти стихи мне все важнее и дороже, и главная забота – не дать теперь именно их испортить, их подредактировать. Мои рекорды неприступности мне дороже многого другого – я еще подумаю, а не обратиться ли мне. Не обратиться ли мне в книгу Гиннеса. И смазывать, затушевывать редкостную ситуацию я не дам – не я ее автор, верней – не я инициатор, но она теперь мое достояние. Она, если хотите, работает уже на меня и против инициаторов – о чем многочисленные инициаторы, кажется, начинают догадываться. Что их собственная блатная властная наглость – не такое плохое оружие против них же.



Но догадываться лучше бы раньше – дело-то уж больно немудреное. Как на ладошке с самого начала. Ну с чего они решили, что их наглость при них наружу не вылезет? Тихая, но явная – оттого, что она у них в ТЕЛЕВИЗОВАННЫХ формах – поэтому они будут исключением? Из закона, который вот только что с таким эффектом сработал – здесь, у них на глазах?

Вот потеха была бы людям, прими я любезное приглашение войти в состав экспертного совета при Гуманитарном Фонде. Имени Пушкина. Как младший (по стажу в совете) товарищ экспертов Кедрова, Эпштейна, Свибловой. И начни там говорить экспертам Кедрову, Эпштейну, Свибловой кто такие Кедров, Свиблова и Эпштейн... По-моему, значительно удобнее говорить это без их приглашения – что я и делаю. И не им же говорить – как будто сами они этого – кто они – так не знают. А если и не говорить – всякое пребывание в "экспертном совете" вообще бессмысленно. Тем более и более чем.

Не говоря, что говорить поздно – поздно разговаривать и не о чем – поэтому поговорить и зовут. Тот же Фильм Бодрый Нахрап создан, слоны розданы, закреплены и эксплуатируются.

Я же говорю – а нельзя толком, порядком? Нельзя? Тогда моя ли вина, что толком и порядком значит теперь с треском и со скандалом. Знаете про лису и барсука? Вонючая лиса залезет в нору барсука – и барсук – всё – в эту нору уже не лезет. Амбиция? Нет. Природа. Та, которая про нас знает больше, чем мы про нее. Мы с барсуком. Естественно.

По-моему, странно, что природа эта так в нас задавлена, что мы не то что не помним – другой раз изо всей мочи отбрыкиваемся от этой природы. Она у нас как бы нанзанку.

Типично-сочно вышло с рижским лёвкинским "Родником", для начала категорически объявившим первейшим поэтом наших дней Татьяну Щербину, подав ее во всем антураже и приправив, кажется, Аннинским. Да еще и подобрав кое-как, зато в двух или трех номерах. Смотри на нас, читатель: мы раскручиваем. А дальше годик-два в журнале было много интересного – походя обочали "шуточки московского концептуализма", поставив ему в пример нешуточные масштабы работ М.Кантора и с восхищением приведя цифру 100 – это столько, оказывается, некоторые из них весят в килограммах... Царила, в общем, непринужденность и Кедров-Пригов – как и повсюду. Помаленьку публикнули уже чуть не всех, кажется, моих ближайших соседей.

Когда же, ситуация выражаясь по-новому, перестроечному, стала нагнетаться – вдруг и мне пришел привет по касательной: там кто-то с кем-то в беседе ко с н у л с я будто бы и меня, так чтобы мне уже теперь, значит, не подкачать и обратиться бодро, с готовностью, как положено.

Потом было еще одно-два дуновенья, потом все стихло, а еще потом стало не до того. Всего вам там хорошего.

Да кто сказал этим ребятам, какой парторг, какой комсомольский босс? Кто им сказал, что искусство устроено по-наглomu, и здесь так принято, можно здесь не стесняться?

Мне одно надо было – по-честному, наконец, а не по-советски. Как само искусство: оно ведь не по-честному просто не получается. Так и с ним надо: порядком и толком. И момент был, все помнят. Можно было толком, можно порядком.

Совблат, наглость и не позволила: порядком – это в порядке очереди. Тогда не вы первые. А возможности наплевать на порядок тоже были – вся налаженная система, все связи, все газеты-журналы, все музеи Маяковского или кого, все литературные институты и институты мировой литературы – все к вашим услугам, готово работать так как работало десятки лет – по нахалке. Блат только чуть-чуть менял хозяев.

Но все-таки случилось с блатом и еще кое-что. Чего стоит наглость власти со всеми навыками, но без танков?

И что вы тут попрете, отпихнете, ухватите, урвете и не получите сдачи – не знаю, с чего вы так решили. И моя ли вина, если толком и порядком значит теперь уже с треском и со скандалом?.

Здесь, где вышел у вас случай со мной.

И укреплять подобные навыки – ты первым делом дерни, культурно постучаться всегда успеешь – крайне вредно. Просто недопустимо потакать такому воспитанию, что блат-нахальство все равно заставит де с собой посчитаться. Это и ведет к воспроизводству блатного нахальства уже окончательно беспросветному, невылазному и по нарастающей. А надо хоть постараться вправить как-то мозги, вразумить, что тут ошибка, ошибка воспитания. Что нет таких законов природы.

Это у них от семидесятничества, от того, что не было, не нажилось у них навыка не считаться и с нахальством блата посolidнее ихнего. Нахальством начальственным. Больше того: этот нажитой нами навык они еще всячески изворачивались презирать, тужились считать за низкость и за отсталость. Он был им неудобен. А когда пришел момент, извернулись и еще разок, проделав разом большой скачок прямо в начальство.

По-моему, это новое начальство с самого начала еще хуже старого, и если мон, скажем, стихи и правда могут зависеть от мета мета афёр Эпштейна, Кедрова, газеты "Сего и д Я", компании НТВ, любой компании – тогда туда стихам и дорога. Не жалко. Но если нет, не так, тогда ведь прямо наоборот – тогда не Кедрову ли с Эпштейном еще зависеть. И со всею и сегондэй и с её Татьяной Рассказовой. А мое дело тогда – сказать почетче, как дело было. Дело было со мной, и тут вот да, я могу быть э к с п е р т о м.

Авось я не последний Некрасов. И вряд ли мразь – последняя мразь. И вот над следующим Некрасовым – как – показывать им, нет свою власть следующая блат, мразь лишний раз может – может быть – типа – может быть и подумаете.

Знаменем перемен в нашем деле вообще остается Минкин в возбужденном состоянии, Минкин 87 только-только допущенный Корытичем к корыту и только-только-только выпущенный с заданием до корыта не допускать. И рвущийся в бой. С поводка. Журнал "Огонек" N 38, 1987. А.Минкин. По направлению к Некрошошу.

"Отсутствие поэтов – вот что бросается в глаза. Прошло два года с апреля 85 года, а мы не обрели Поэта. Тогда, после марта 53-го, дело шло куда быстрее. Вскоре – плеяда: Евтушенко, Вознесенский, Ахмадулина... Это был

поэтический взрыв. Серьезная – подчеркиваю – серьезная поэзия собирала аудитории, на которые сегодня может рассчитывать только Пугачева или заезжая рок-группа. Шли на стихи... Лужники битком. Имена поэтов у всех на устах. Читали друг другу, учили наизусть. Стоп. Почему только поэзия?

А музыка? А кино? Факты внезапно выстроились в систему. Музыка: Шнитке. Деннисов. Губайдуллина. Канчели. Кино: Тарковский. Климов. Герман. Театр: Эфрос. Ефремов. Всем им тогда было 20-30 лет. Прошло 30. Но чьи произведения лидируют? Их! Евтушенко радовался тогда: "Пришли иные времена, взошли иные имена" и в конце философствовал: "Придут иные времена, взойдут иные имена" К сожалению, пришли иные времена, взошли былые имена. Кто владеет умами, сердцами? Все те же... 1956 вознес идеалистов. 1986 нажил циников. Из циников не выходят поэты – разве что пародисты."

Уймитесь, волнения страсти. Умолкните, циники, пародисты вообще все, кто там силится овладеть умами, сердцами, словом. Минкин движется. Мы обрели Минкина. СовМинкина. Достигли. В систему выстроились ведь далеко не внезапно. Так неужели же позволить теперь замять как-то этот всесоюзный рекорд, наше достижение достижений дедич отчич и Виталий Коротич? Затереть, замазать. А на каких примерах учить-воспитывать детишек в школе? Чтобы могли уразуметь, что такое советские мозги, советский человек, как устроено это, на что бывает способно. И на что похоже. В порыве энтузиазма и ИДЕАЛИЗМА.

Так что если бы в 90-м "Огонек" обратился бы ко мне и нормально (анекдот вообще-то: после такого установочного заявления на четвертый год еженедельный Коротич расщедрился и на шесть, что ли, страничек лианозовцам), а не совершенно по-наглому стащив где-то половинку моего стиха без моего ведома, конфликтовать все равно пришлось бы – пришлось бы требовать, очевидно, прежде всяких стихов дать возможность ответить как минимум всем минкиным разом на той же полосе тем же шрифтом. Да еще и понимая при этом, что ответ через три года все равно не ответ, что воды утекла прорва и все в то же корыто корытичей на мели-мели мельницу минкинского ИДЕАЛИЗМА= бывш. комс. романтики. "Акакий Акакиевич старейший русский комсомолец." Золотые слова. Только сейчас у нас он московский. МОСКОВСКИЙ КОМСОМОЛЕЦ, Осип Эмильевич. Вот.

В систему-то в систему, выстроились-то выстроились, но уж на Минкина прицкнуть как следует и в 87 было вполне реально. Возможно. Журналов, органов много – была бы охота. А не нашлось охоты – значит, да – в систему сразу же обратно опять. Выстроились Не сказать внезапно, но шустро. Ну, вам видней, как вам там приятней. Тогда с вами и разговор как с системой. Просим не любить и не жаловаться.

Получается, все одним минкиным мазаны, и никто не хочет поскрестись. Да и не одним же Минкиным... И когда меня позвали со стихами в "Знамя", хоть стихи – не только свои – я принес, разговора все равно не получилось. Как и моей публикации. Не мои – были. Позвала редактор, о которой плохо никто вроде бы не говорил, не говорит, и я не собираюсь – но хотелось бы после всех разговоров в редакции добавить еще пару слов. И не

только для ее сведения. Хочу спросить: неужели Вам и теперь непонятно, что разговаривать я мог только так – только ставя условием публикации стихов и кое что от себя к истории вопроса – здесь же, под той же обложкой? Допустим, что не всей истории – так хотя бы новейшей: и такой тогда уже считалось лет пять. Сейчас – вдвое больше

Что, и теперь это непонятно? После того, как отличился Ваш уважаемый журнал рассаднинской статьей – с эпиграфом, обращенным ко всему ДРУГОМУ ИСКУССТВУ: "Тень, знай свое место"? (понятно, все это на случай, если Вы не имеете к ней отношения, а если имеете – разговор не имеет отношения к вам. Тут разговоры не помогают). А ведь поддайся я на агитацию, стихи, пожалуй, угодить могли именно в этот номер.

Не надо только говорить, что стихи сами за себя постоят и т.д. и т.п. Стихи и стоят за себя и стоят скоро сорок лет. Говоря вообще. Так вот стоят рассадины, коротичи, – коротиче говоря, система советского искусства – а так стоят картины, стихи: искусство просто. Но мы-то с вами говорили конкретно. О Вашем уважаемом журнале и стихах в нем. Что – это доказывать надо, что тридцать с чем-то лет задержки стихов – и без того рассадиным хороша фора, и уж теперь-то стихи имеют все права выступать хотя бы на рваных – это по самому минимуму?

То есть – если остатков совести и ума нехватает заткнуться и сделать паузу, а продолжает без передышки система, продолжают Коротичи, Рассадины, Минкины озвучивать и оправдывать свое тридцатилетнее сидение и отпихивание нашего брата еще и наглой бранью по своим печатным площадям – должен я, автор, иметь право на той площади, куда позвали меня, ответить тем же и прямо – кроме всяких стихов. Благо я умею не хуже, это они не умеют как я. А я как они – авось, как-нибудь. И благо крепче любой брани тут простая справка по фактам. (Собственно, это не моя забота, а Ваша. Безопасность гостей – забота хозяев. Безопасность автора – забота критика. Так и быть – беру заботу на себя, но рот мне пеленать – вот это забота лишняя). Это элементарно. Либо звали Вы меня не по-честному – возможно, сами того не понимая. Не как автора позвали, наконец, а как диковину, предмет для рассадинских упражнении. "Пришел неведомо к кому неведомо кто" на общих основаниях. Вообще на общих лучше всего, но на общих надо было раньше.

Будучи принципиально, профессионально бездарной советская система литературы-искусства, советская критика имеет у Вас, оказывается, еще и привилегию просто врать, невозбранно извращая факты – полюбуйтесь на того же Минкина. ФАКТЫ – что уж тут говорить о в к у с а х. И играть по таким странным правилам в какой-то литературный форум, выставлять себя на его, видите ли, суд в таких кривых обстоятельствах – с ума я сошел?.. Москомсомолец во всеуслышание объявляет несуществующими десятки авторов, на свой страх и риск делавших какое-никакое ДРУГОЕ искусство десятки лет, покуда сам он отирался в системе – т.е. оттирал сам, так или иначе пособлял оттирать их в несуществование.

И номер у Вас проходит. Вроде как всё так и есть, так и надо. Возражать Вы не велите. Подавно тогда что у Вас помешает объявить хорошие стихи плохими. И будет вроде как бы всё так и надо. А мне-то это надо зачем, как Вы думаете?

Я, ближайшие соседи и начинали делать искусство на спор – на спор с системой. И переспорив её, теперь санкционировать её своим присутствием – когда она у вас ВСЁ ТА ЖЕ?.. Явно.

Хочу сказать возможно ясней: не было случая, чтоб отказывался я от публикации п р о с т о т а к, по капризу характера. Только по обстоятельствам. Биографии – ну и всего остального. Обстоятельствам обычно типичным: конечно, всегда хотелось печататься. Если толком, порядком, так давным-давно моя очередь. Не моя вина, если т о л к о м и п о р я д к о м теперь уже значит с т р е с к о м и с о с к а н д а л о м.

С тем и возьмите, как говорили раньше. Зачем лепить было блатные системы? Вопрос и к лениным и сталиным, и к минкиным. Если это вопрос.

Понимаете, не моя вина, что я уже действительно у вас получаю на особом положении с моим стажем и титулом чемпиона по нухтзайну – не я старался, это вы постарались. Говорю, что от большого ума и непосильных уму возможностей.

Не моя вина, если все чаще оказывается, что начинать в нашем деле что-то толком и порядком – значит начинать с меня. И не в какой-то моей амбиции дело – просто, смотрю, иначе порядка-толка опять не получается.

Я говорю – я-т о з н а ю с в о е м е с т о. Это место теста. Теста на властительность. Каким было столько лет, таким и остается. Техника теста самая простая. Почему меня нигде нет? Потому что я везде есть. Почти везде. Почти везде был, и это никому не удобно. Причем вроде ведь я не старался, не лез – так получилось.

"Был в Лианозово и на Чистых Прудах, в Долгопрудном и на "Коллективных Действиях" Замешан в артефактах, апартате. "Синтаксисе" МАНИ, "А-Я" и практикой и статьями." (ДИ N 9-10 91 – как видим, был и там – но там не очень удачно).

Остается теперь только смотреть – где меня не оказалось – не обошлось, стало быть, без усилий блатной властительности. Смело можно считать. Ну и где я есть?..

Или правда думаете, это только м о и п р о б л е м ы? Как тут не коллекционировать формы и случаи положительной реакции на тест; отрицательная – случай крайне редкий.

Действительно, какими только вывихами и загибонами блат этот не куражится. Устойчивая черта – уверенность, что свет вот так на нем и стоит, верней, что блат и есть свет, другого не дано, иначе и не бывает. Ну вот зачем Жене Рейну совать мне было пятерню в людном месте – он что, думал задавить нахрапом, что ли Жени я заробую, заделикатничаю и заздорованюсь с Женей? После жениной-то наглости, когда на вечере Сапгира показывал он нам ранжира весь вечер на манеже на женирейново свое усмотрение. Фамилии там и не прозвучало – ни как исторической справки, никак – ни Сатуновского покойного, ни моей, ни Холина, сидевшего тут же. Бродский-Кушнер-не называемый Рейном Рейн (и так должны понимать!)-Чухонцев-Сапгир – "Остальные далеко отстали!" ("Да – -алеко – аж пропел).. Зал ВТО, Дом Актера. Гореть ему огнем через год. Я в этом ВТО работаю уже лет 15. Кто такое Женя Рейн? Женя Рейн? Ладно. А еще кто Женя Рейн – член Сою-

за? Заслуга. А еще кто? И кто такое Женя Рейн в ВТО? Приятель Сережи Юрского? Все-таки – ну а еще кто, что за хозяин?

Юбиляр Сапгир, кстати, ни чьих там лишних фамилий называть не стал тоже – хотя его и приглашали запиской (нет, не я). По-моему, не назвал даже и Евгения Леонидовича Кропивницкого. И тоже, кстати, ведь удивлялся потом моей неприветливости... Но не успел сгореть Дом Актера, как обнаружил Женя Рейн печатно очередной вариант состава Президиума Верховных Поэтов – не помню, кто и как кого там опередил, кто отстал, но Сапгира в новом составе уже не было. Вообще не было. И близко. А далеко ли, нет -я не знаю. (Потом, правда, опять все будет хорошо. Они опять у нас между собой договорятся как два корифея и как два корифея дадут турнэ по Нижегородской губернии. Это я знаю. И все знают).

Понимаю, что выглядит все это мелкими дрызгам – да мелкими дрызгами все это и было. Но стоило бы иметь в виду – 1. для авторов, которых держали в сетях 30 и 40 лет вопрос – так как – быть или не быть и теперь им в природе – это вряд ли могло быть мелко. 2. Да и вряд ли только для них. На самом деле именно такая вот мелкость и набирала власти и определяла бластной характер погоды на последующий период. Как свойство, качество мелко – но не как масштабы явления.

Г-ну режиссеру Марку Захарову свойственено иногда страдать красноречием. В соседних "Известиях" это любят. "Известия" – разные; И Лаиц "Известия" и миленький альянс кадров Кедров и Меликьянц – тоже "Известия" При том, что я понимаю: "Известия" остаются самой приличной газетой. Так в том-то и горе. Как и в том, что г-н Захаров бывает как бы и прав в своих красноречивых каламбурах насчет рабов и выборов. Еще созвучное слово ВОРЫ. Воры, рабы и выборы. Формула бедствия. Общая в масштабах страны. Мало подвластных даже и режиссеру Захарову. А вот конкретный Зал ВТО, пока не сгорел, был практически в таком же соседстве с Ленкомом Захарова, что и "Известия" А главнсе в том же ведомстве, где вполне допустимо бы г-ну режиссеру Захарову употребить не власть, так влияние. Тогда еще т-щу Захарову. Красноречивому т-щу.

Март 88, разгар кипений перестройки. Зал ВТО. И в Зале ВТО – воровство – ну а как это еще называется? Мелкое? Допустим, что мелкое. Но главное властительное, открытое, демонстративное в о р о в с т в о ч у ж о г о м е с т а. Блат и воровство пробует на зуб всех присутствующих – знающих, вообще имеющих отношение. И номер проходит.

Вот и кто тут в этом зале ВТО рабы, кто воры?

И какие такая вот приятная мелочь нам сулит и готовит перспективы на настоящее будущее, какие выборы, из кого выборы? Какие беды? Когда гореть, как, каким огнем будем?

(Как и где Рейн Женя сунулся ко мне с любезностями – тоже история. Отнюдь я не беспокоил издателя "Золотой Библиотеки Поэзии" – г-н Нидочкин сам ко мне обратился с лестным – как г-н Нидочкин сам, повидимому, думал – предложением издаться. Насчет лестности у меня были сомнения. Г-н Нидочкин заманивал соседством с Айги, Сапгиром, Холиным и тем же Рейном. Как у большинства известных стихослагателей, по-моему, есть у поэта Рейна хорошие стихи, есть и другие. Но дело не в этом, а в том, что все пере-

численные – примерно ровесники по стажу. Вроде все порядком и толком. А вот фамилий Еременко, Иртеньева г-н Нидочкин не называл, а я знал, что книжки их уже в производстве. Да, наверно, и еще чьи-нибудь. И картину порядка в очереди это сразу портило. Не скажу, что плохие просто они поэты, но от очередей, где лезут, лучше подальше.

Да и от натужной нашей элитарности меня воротит. Спешной, искусственной, людям на смех. Чтобы были мои стихи д л я н е м н о г и х – всю жизнь заботы были как раз не мои. Мои – прямо обратные. А там уж как выйдет.

С другой стороны 500 штук больше чем 0 штук, и вот и деньги сулят. И я выговорил себе условие: предисловие. Странички 4-5. Условились. Но прежде чем связываться с симпатичными редакторшами (правда вроде бы симпатичными) и их связывать с Франциско Инфантэ, чтоб загружали его работой, как художника книги, мне, оказывается, надо появиться в обществе, на п р е з е н т а ц и и, где будет принимать парад сам г-н Нидочкин. Без этого нельзя. Тут я и оплошал.

Мне бы либо плюнуть сразу, либо требовать аванс – и посерьезней – видно же, с кем дело имеешь (говорили, поэт метафорист содрал авансом компьютер. Я не метафорист, но не считаю, что должен быть за это наказан). И я действительно потащился в какую-то столовку на углу Смоленской, напротив-наискосок мидовского недоскреба, пролез через сонмище избранных, отдал привествие хозяйину, как условились и как положено, повернулся и пошел. И тут-то и не избежал Рейна.

Г-н Нидочкин дождался, когда мы с Франциско и с редакторшами книжку сделаем – и вернул книжку через бедных редакторш. Причем наврав, что прекращает всю серию, все операции с "Золотом" Продолжая сам вовсю золотарить. Вот так было дело, а по каким причинам – догадывайтесь.

Читатель, золотой мой читатель! Меня надул г-н Нидочкин, думаешь, а тебя нет? Кто у нас тут золотой: капнем кислотой. Не надо. Пускай мой читатель будет не золотой, пускай мой издатель не будет г-н Нидочкин).

Нетипичные же случаи – вот они. Все наперечет.

Михайлов в "Соло" позвал без надувательства, не обманул; Володя Друк в "Пионере" да старый знакомый Миша Шейнкер по-честному позвал и напечатал в "Вестнике Новой Русской Литературы". Новиков в 91 порядком-толком позвал выступить на симпозиуме. Хорошо принимали в библиотеках – Некрасовской, Иностранке. Спасибо. Да еще в редакциях "Трамвая" и "Круга чтения" повели дело нормально.

Н о р м а л ь н о – а больше ничего и не надо.

---

\* Когда насчет этого поистине счастливого совпадения году уже в 90 я сказал в более-менее публичном выступлении, одна из присутствовавших Дам Науки об Искусстве (изобразительном) вдруг бурноотреагировала на такую бестактность: " – Но кто же знал этих художников, поэтов? Ну не знали же, их просто не знали!.." В смысле Васильева не знали, Некрасова не знали – да и откуда же – и т.д. Я тоже не узнал сперва даму, принял за стереотипный случай и стал разжевывать азбуку – дескать, если "бестактность", так не моя же, а, главное, что значит "не знали" и чего же братья за дела, которых не знаешь, а НЕОФИЦИАЛЬНОЕ искусство и

означает искусство, которое официально не знали – да и как так "не знали" – то же Лианозово отродясь не пряталось и 30 лет рисковало, можно сказать, именно чтоб сегодня так нельзя было сказать – вот так, как вы сейчас говорите. Возьмите донос-сы-фельетоны 60-х; насчет Васильева – раскройте А-Я, а я – я, Всеволод Некрасов как автор – и там же, и в МАНИ, или в Аполлоне, или мало ли. А Холина-Сапгира-Айги вообще где только не было и т.д. и т.п.

И какого дурака я валял, я понял только потом, вспомнив, что за Дама. Господи, да лет за 10 до того одно время я эту даму еще в девицах выдывал в мастерской на Чистых Прудах почти ежедневно. Во всяком случае, чуть не каждый раз, как приходил туда сам. Отличаясь благонаравием и прилежанием, дама набиралась ума, просматривая папки да каталоги целыми днями, и конечно уж насквозь превзошла все "А-Я", "Ковчег", "37", "Аполлон" и вообще всякую всячину, которая пойдет в папки будущего МАНИ. Московского Архива Нового Искусства. Для кого же и был такой архив такого искусства, как не для такой дамы?

И что таким образом где-то в 80-81 году наша дама входила в первую если не десятку, то двадцатку людей, просто лучше всех знавших художника Олега Васильева – как и Эрика Булатова – об этом и говорить не приходится. Поскольку мастерская и была мастерской Булатова и Васильева, и работы хозяев, понятно, были тут же и бросались в глаза первыми.

Девушка-дама тогда еще была не волшебница, а только училась. Училась, значит, науке – науке как не знать – как не знать, как по волшебству. Как, конечно же, и коллега ее и соратница Свиблова, также дама целиком в курсе дела, за которую так сгоряча и вступилась неузнанная было мной Маша Холина – ныне Мария Александровна Шапина, один (одна) из виднейших авторитетов – авторитетов вот в этой самой нынешней нашей волшебной науке – вступилась внезапно, видимо, от неожиданности и искреннего возмущения: как можно нарушать так правила волшебной игры?..

(Последнее волшебство – не маленькая (для меня) сумма, заплаченная мне года уже 3-4 назад за право публикации моих статей "Концепт как авангард авангарда" и "Как было дело с концептуализмом" плюс пояснительной статьи-связки в некоем большом-большом сибирском-сибирском сборнике, которого не было. Не было, и – и как будто и ничего не было. Я же говорю, волшебба. Нет, деньги у меня отбирать не стали, деньги пропали сами – бывает ли, нет чье-то волшебство, а мое растяпство мне прекрасно известно. Оно бывает точно.

Денег у меня не отнимали, зато и о статьях – ни слуху, ни духу. Как будто за-продал их в седьмое измерение, запродав в запредел. И сам у них ухнул туда же. Про меня ведь тоже ни слуху, ни духу, ни помину в этой науке и практике. Волшебным образом. Подозреваю, что меня заподозрили. Заподозрили в связях с высшими измерениями, заподозрили в какой-то момент во мне такого же, как они, мага-практика, владеющего Тайнами Публикаций – и проконтролировали на волшебность. Взяли и статьи на анализ. И когда увидели, что если не печатать статью, так сама она и не печатается вполне пошло, скучно, и бескрыло – экспериментально убедились, короче, в своем безраздельном могуществе – то вполне же и успокоились).



## СТИХИ

\* \* \*

Коротич  
еще и вот для чего  
    " – Сидоренко! А покажи им,  
        сколько у нас законов..."  
– Евтушенко! А покажи им  
    сколько у нас поэтов

художников  
но больших  
евтушенцев

А этих разных там  
отщепенцев  
безразрешенцев  
и не допущу  
как и не допущал

как был начальник  
так и буду начальник

знаешь чего  
кончай  
начальник  
кончай  
морочить и корчить

товарищ дорогой

и господин хороший  
и опять он  
опять  
Виталий Коротич

\* \* \*

кончается начальство  
и начинается нахальство

нахальство  
и нахальство отчаянное

\* \* \*

маргинальный  
андерграунд  
в авангарде  
вроде как

и выходит так

в андерграунде  
контркультура

контркультура  
интегрируется

как в Санктпетербурге  
интертекстуально

вот врут-то  
и ведь все врут

и андерграунд  
не маргинальный  
(а маргинальный  
тогда он не авангард)  
и не андерграунд он  
да и культура не контр  
никакой  
и дорогие мои  
дорогие мои  
не интегрируется

не интегрируется  
и не интегрируется  
и скоро сорок лет как  
фиг \*  
интегрируется

---

\* Пригов

вот он интегрируется

кооперируется

с каким-нибудь там  
другом своим  
вроде Бори Гройса

\* \* \*

“От русского искусства топнит”  
ишь ты

от русского искусства топнит

а вот от такого нахальства  
с души воротит  
дорогой товарищ Коротич

\* \* \*

писто-напусто

простите пожалуйста  
это уже не та  
пустота

пусть пустота  
пускай ты даже  
ей уступаешь

а то

- пустота!..  
пустота!..

и ты - то ее  
и подпускаешь

это уже  
так сказать э  
скажут  
наш-то  
начпуис-то  
а

эпштейна этого он  
бакштейна

ну что это

напустил  
напустил тут

и подался  
в соединенные штаты

\* \* \*

опять какая-видно-нибудь  
кабаковина

как обыкновенно

кабаковина  
альтернатива  
щербина

ваще

это уже

это уже  
пригупки

\* \* \*

"Искусство"  
"Декоративное искусство"

все то же зрелище

Бакштейн  
устраивающий искусство  
устраивающее Бакштейна

это скушное зрелище

\* \* \*

Эпштейн Бакштейн  
хап цап  
туализм

как актуальнейшее  
из направлений  
в искусстве  
как жить тАк вот

\* \* \*

концеп  
туализм  
перцеп  
туализм  
по рецепту  
пепперцеп  
туализм

последний тик  
ценцип  
туализм

чпок  
и на огонё-  
чик

без лишних принципов  
по типу  
СПИД  
Пригов

\* \* \*

Эпштейн Бахштейн  
а Рубинштейн  
почему-это  
сюда не рифмуется  
почему-это  
тут рифмуется  
Кедров

откеда вдруг

\* \* \*

а  
ты власть

ать  
по лапе

так сказать

и так и сказать

быть

или не быть  
мне

нет  
мразь

тут вот -  
тут вот -  
не твоя власть

это вам  
показалось

\* \* \*

если бы нас нет  
а мы  
есть

а если мы  
есть

мы и были

дело ясное  
им это немыслимо

самим признать нас  
что мы были =  
самим признаться  
кто были они

\* \* \*

какой  
я Пушкин

я кто  
Некрасов

не тот Некрасов  
и еще раз не тот

не хвастаюсь я  
а хочу сказать

с вас  
и такого хватит

\* \* \*

тык  
тук  
так  
а  
тут  
открыто

мы  
ведь  
нескрываемые были

я говорю  
я  
всякому паразиту не крантик  
тут ему меня  
теперь открывать

дурака-то валять  
хватит

открывать  
открывайте Парщикова

\* \* \*

свои радости

слОва не давать

откуда же его мне и взять  
если не у вас  
не у власти

и собственного изготовления власти  
для своего удовольствия

власти в виде Вити<sup>\*</sup>  
да вроде Вани<sup>\*\*</sup>

дела

как маленькие  
а кака уже а как же  
как у больших

\* \* \*

дорогой  
город  
город Л-град

ну ладно  
раз

другой раз

ну а следующий  
другой раз  
лгал бы ты  
дорогой город  
другим кому-нибудь

и вся  
недолга

---

Году в 77-8-м на меня с моим ленинградским циклом обратил внимание Кривулин – с подачи недавно переехавшего в Москву и водившего компанию с Булатовым и Кабаковым Гройса. Ленинградский самиздатский "37" и делали в основном Гройс с Кривулиным. Фирма понимала себя как очень серьезную, и решено было для солидности и всяческой аутентичности моей подборки съездить мне в Питер. С аутентичностью все равно вышло так-сяк, отчасти оттого, что мне хотелось все время добавлять нового, которое дописывалось и уточнялось, отчасти оттого, что Кривулин все время норовил не додать обусловленных 50 страниц, и отчасти оттого, что печатавшей все это Наташе печатать все это – да еще в две колонки, которые я с самого начала выторговал, чтоб больше влезло – просто было уже не под силу. Так одна страничка, и весьма существенная, влезать нипочем не хотела – вроде бы стихи на ней разместить не удастся. Я разместил, хоть и правда не без натуги, сказали спасибо, а потом она оказалась только в моем экземпляре...

Все, связанное с рисковостью с самого начала отдавалось на безусловное кривулинское усмотрение – нет, так нет, и все разговоры. И поддаваться каким-то еще хитростям собственной витинной политики я не видел никаких оснований. В итоге публикация вышла увесистая, только с кучей опечаток. С приходом новых времен М. Шейнкер сделал из нее подборку в "Новой Русской Литературе", а я выпустил книжкой "Стихи из журнала" объемом 6 п.л. Из двух моих книжек лучшая. Но отношения с Витей стали напрягаться. И исхитряться необыкновенно. Года с полтора-два после выхода "37" я более-менее наезжал в Питер – раза три, если не четыре. В той или иной связи с какими-нибудь витинными прожектками и якобы предложениями. Особенно потешно приглашал Витя на чтения-выступления. – Старик, – а, ты приехал... Ну, старик, рад тебя слышать. Но, старик – в субботу – ну, как говорили – ты знаешь, не выходит. Ну, старик, ну только вчера сказали... – Ну, старик – зачем ты так говоришь – "зачем приехал"... Старик – ну, "зачем" "зачем"... Понимаешь, если бы ты мог в воскресенье, но в воскресенье ты же гово-



ришь уезжаешь... Когда ты уезжаешь? Во вто-орник... Старик, ну я сейчас позво-ню, узнаю, хорошо? Ты мне позвони.

– Старик, а – это ты... Старик, но знаешь, – в воскресенье не выйдет. Не по-лучается – вот только сейчас сказали, старик – вот в среду если бы... и т.д.

Довольно скоро я бросил Вите звонить и разговаривать с Витей, а когда слу-чился бум 83 с организацией л-градского клуба "Поэзия" и с приглашением в этот клуб московских гостей, среди гостей были Пригов и Рубинштейн, с кем мы вместе выступили на страницах "37" Слава Лен, Седакова, – а меня не было. Я не очень и удивился. Только, помню, в первый раз стал присматриваться внимательней к Диме Пригову, который не удержался и буквально заплясал чертом, козликом, у меня перед носом: – Все-волод Николаич! А вы не едете?! Всеволод Николаич! Ну как же так, Всеволод Николаич, а?... Соседи Пригов с Рубинштейном тогда уже прокрутились по питерской поэтической неофициальной системе, какая была, не по одному разу, тем более Пригов. Которого Витя полюбил как Ахмадулина Ерофеева в "Метрополе" Как того же Пригова – Седакова и т.д. За контраст, полезнейшую себе альтернативность: смотри, читатель... Либо – либо. А то – вот. Страшно? (С успехом, хоть и не особенно, по-моему, тонко употребил эту расхожую дилемму Кибиров, используя как бы обе крайности сразу и вперемешку, в мелкую по воз-можности сечку – бывает, что выходит и сплав, сращение. Но чаще одно с другим, традиционность с имитационностью в ударном порядке перемешиваются вполне механически, что однако, не только не смущает, но даже уже называется. Напри-мер: построение новых отношений между автором и читателем. Иначе: набор-полуфабрикат с д е л а й с а м, дорогой читатель. Как сумеешь. Сам и отнесись. И сам прочисти уши. Опять-таки – как сумеешь. А если что – не мы виноваты). В общем, в отношениях с Витей наступила полная определенность – до весны 91, когда мы с Витей оба выступили на московской фазе немецко-русской программы "HIER UND DORT" – "ТУТ И ТАМ" и решил Витя, что меня р а с к р у ч и в а ю т. С чего – не знаю, не будучи сам большой ас и босс в этом деле, \1 только что хоро-шо раскрутив по своей питерской системе того же Пригова, усвоил Витя, что без раскрутки не прозвучишь, а мне тогда в "Иностранке" прозвучать, правда, кажется, таки удалось; видимо, и Вите так показалось. И Витя прилип. С Витей нам и до того раз-другой уже случалось не поздороваться в витины московские приезды, и другого ничего Витя от меня и ждать не мог – кто-кто Витя, только уж не дурак. Говорю же, была полная определенность. А тут вцепился Витя с какими-то по-хвальными словами, и кто Витю знает, тот понимает, что от Вити просто так не отвяжешься. – Витя, тебе не кажется, что все это если говорить, так говорить надо было в 83 году – во-первых, а во вторых говорить это не мне? – Старик, ну так вышло в 83-м, ну вот при первом же случае, ну – при первом, ты понимаешь – и скажу, и напишу, и объясню, напечатаю: ну – я тебе говорю, старик. Понимаешь – Это. Я. Тебе. Говорю. Я.

– Да?... Ну, посмотрим, Витя. Будь здоров, Витя.

Смотрим. Посмотрел Витя, и убедился: можно не беспокоиться. Что р а с к р у ч и в а ю т меня – это ему показалось.

какая там ленинградская школа  
какая-то еще "московская школа"

московский блат  
и ленинградский блат

и ленинградский да  
ну  
куда  
конечно  
лучше  
шире  
глубже  
крепче  
вообще  
блатнее

1/ Что впечатляло – спайка и выучка, какую проявили эти гордые жители Колыбели Революции, презиравшие дневное освещение. Признаюсь, неожиданно. Как-никак московский автор в "37" – это было тогда некоторое событие подпольно-культурной жизни. Но ни один не нарушил стройности рядов, не поинтересовался, не позвал почитать помимо Вити. Притом что кое-с кем из жителей прекрасного города я был знаком и до Вити. Например, с поэтом Ясным, явившимся даже после своей публикации в моем детлитовском сборнике 76 года ко мне с визитом признательности – вполне излишним визитом: это я, считаю, могу быть признателен за "Чучело-Мяучело" и поныне – заодно со всеми читателями. Как бы ни было, милейший Миша Яснов очень радушно пригласил меня попробовать силы и в Л-градском отделении "Детской Л-ры" – фирме, безусловно, серьезной. В ответ как бы, симметричным образом. Я дал ту книжку, что мне вернули в Москве. Стихов 50-70. Прошел годик, два. Время от времени от Яснова приходили телефонные ободрения – чуть туманные. Ну, город такой. Но когда я во время одного из посещений великого города позвонил-таки сам в издательство тетеньке – той самой, у которой лежат мои стихи от Яснова по словам Яснова – тетенька буквально расхоталась в трубку безо всяких нюансов: – Миша Яснов – никогда – ха хаха – и никаких – хи хихи – стихов не приносит. Кроме только своих собственных. Хо-хохо. Ох. И я тихо повесил трубку./

Конечно нет, не все там жители таковы. Тот же Миша Шейнкер взял и напечатал чуть не половину подборки из "37" в "Вестнике Новой Литературы" около 91 г. Через пару лет, съездив в тот же Питер, выступил я там в школе Пореша. Вроде бы нормально. Познакомился с Николаем Благодатновым и его коллекцией. Вообще в этом городе живут люди как люди, как везде. Кто же спорит. Живые. И однако система плотного по возможности без отдушин стихописания и стихопочитания

---

с плотной соответственно системой – просто системой, – похоже, доминирует там, как нигде. И очень, очень о себе понимает.

“Ваня Чуйков, пришел ко мне в гости первый и единственный раз с Аликом Сидоровым чтобы пригласить в “А-Я” в 78 году. Я принял приглашение, дал “Объяснительную записку” и стихи, и года три или четыре наблюдал некоторую чертовню с чехардой через меня энергичное шмыганье и приганье мимо моего носа. Наконец, обратился к Чуйкову за разъяснениями. На что Чуйков не соизволил. Никак, и всё.

## ДВЕ РЕПЛИКИ И НЕКОТОРЫЕ ЗАМЕТКИ

Две реплики двух членов редколлегии журнала – собственно, реакция самого журнала на собственную в этом журнале статью. Статью Владислава Кулакова "Стихи и время"

Пересказав, – естественно, экономно – и отчасти процитировав – понятно, выборочно, статью Кулакова, Юрий Кублановский восклицает:

"Но довольно! Не надо "совершать собственные открытия", "преодолевать акмеизм", проделывать в поэзии "бескровные революции" "возникать из отрицания основных эстетических идей модернизма" и проч. Надобно, пожалуй одно: самоограничиться в словоблудии.

Я уже не Владислава Кулакова имею в виду.<...>"

(В кавычках Кублановского кусочки из статьи Кулакова /В.Н./) "Между тем поэтические усилия Сатуновского, молодого Красовицкого, Вс.Некрасова, Айги и других поэтов этой плеяды /в творческом отношении весьма разрозненной, но и объединенной нонконформизмом/ – заслуживают не только прочтения, но и самого настойчивого вживания". /Ю.Кублановский/.

Очень любезно. Даже трогательно. Но непонятно – как так: заслуживают прочтения, но не печатания. И не печатного упоминания: такое упоминание карается окриком " – Довольно!" и словом "словоблудие" Надобно. Но довольно.

Ведь на реплику Кублановского напрашивается контрреплика совсем-совсем простая. Не реплика, а справка. Собственно, нервный тон Кублановского, милое словцо "словоблудие" и как бы примирительного характера тенденция: ну да, ну есть, дескать, такие поэты, но это все давно всем известно – ну и что и т.д. – не совсем между собой вяжутся. Но можно согласиться порознь и с тем, и с другим, и при этом привести немного библиографии. Для сравнения: вот Кублановский в нашем журнале. Публикации в "Новом Мире" Кублановского и о Кублановском. А вот рядышком в том же Новом Мире Всеволод Некрасов. Ну, тот самый, который ну тоже есть, ну и что, ну и всем и так давно это известно и сколько можно т.д. и т.п. Одна трудность: трудоемкость.

Все по Кублановскому, Кублановского и о Кублановском в "Новом Мире" чересчур долго будет перечислять, а что-нибудь по Некрасову – тому, который "тоже" – подавно чересчур долго искать. Искать можно сколько угодно – найти невозможно.

Как вам нравится такое "тоже"? Как Вы там выразились-то у себя. Юрий – "Словоблудие"?.. Ну. А что это такое?

А если надобно в нем самоограничиться, то что же мешает? Я уже не Юрия Кублановского имею в виду.

Вот Роднянская товарищ более опытный, руководящий товарищ. У нее больше дела, меньше слов. Слова и есть, без этого нельзя, не полагается, но существо вопроса – в конце и немножко в начале. “В этом труде по деидеологизации и освобождению поэтического языка своя доля принадлежит и поэтам, о которых пишет Кулаков – но только доля, и притом небольшая.

... Дело в том, что навязчивая дистиллированность приема, которую демонстрирует Кулаков у поэтов, выдвигаемых им на авансцену, это в лучшем случае прямолинейная, чисто рефлекторная реакция на внешнее давление: мол, раз все о н и лгут, обойдусь междометиями и так – отмежусь. В худшем же случае это попытка из необходимости сделать добродетель. Как заметил один очень умный человек, если ты не талант, остается стать гением. Конечно, это делается не от первого лица (иногда и без участия оного), а устами групповых теоретиков, которым куда легче подставить грандиозный пьедестал под какой-нибудь одномерный “метод”, чем идеологически ужать изменчивый, переливающийся, ускользающий мир крупного дарования.

Сам же Кулаков признает, что поставленное им в заслугу Вс. Некрасову или Я. Сатуновскому писание отрезками “живой речи” <...> свойственно поэтам, которых к постмодерну и деконструкционизму никак не припишешь. Так и есть. Различаю эту пронзительную интонационную свежесть и в стихотворной реплике, брошенной ухोдившим в тюрьму Чичибабиным “Красные помидоры/ Кушайте без меня” и... (следуют фамилии Кушнера, Корнилова и Чухонцева и соответственные примеры. В.Н.) ... Просто эти поэты кроме того, на чем, как на ниточке, держатся минималисты-конкретисты-концептуалисты, могут еще ого-го сколько!”

“Они ведь тоже чувствуют “ситуацию”, но будучи более одарены и духовно значительны, более способны переработать традицию, не опасаясь в ней раствориться, на “ситуацию” эту не реагируют как на элементарный раздражитель, а преодолевают, трансцендируют ее. И тут приходит на ум следующее. А что, если спокойная и по всей видимости, бескорыстная статья Кулакова – все-таки невольный элемент того, что можно назвать схваткой за жизненное пространство? Сейчас – а, впрочем, и в течение всего новейшего времени modernity – бурлит передел территорий, передел собственности и... передел мест под солнцем искусства. /три точки перед фразой как знак полнейшей для автора неожиданности того, что “приходит на ум” (В.Н.)/ При большой настойчивости и при искренней горячности (которая у Кулакова несомненна), тут можно достичь неплохих результатов. Но только временных. Культура, пока она жива – процесс самонастраивающийся, и сравнительно быстро расставляет все по местам. Проблема лишь в том, чтобы сохранился самый воздух культуры, чтоб его не откачали эстетические лоббисты, которым сподручнее действовать в вакууме.”

В начале же читаем среди прочего:

"Не будучи ни "релятивистами" ни "тоталитариями" мы не прочь поспорить с концепциями, которые нам не по душе, но прежде чем спорить, хотели бы продемонстрировать их изнутри такими, как видятся они самим adeptам. Для этого нужно только одно условие, чтоб эстетические идеи излагались их сторонниками не агрессивно, а аналитично, не "пудрили мозги" читателю, а адресовались к его интеллекту. И этому условию отвечает, как кажется, статья "Стихи и время" В.Кулакова, тонкого, пусть и пристрастного аналитика поэтических текстов на их молекулярном уровне."  
<...>

"К счастью, Кулаков слишком любит поэзию..."

Различаю, в общем, эту – именно эту – пронзительную интонационную свежесть и в навязчивой дистиллированности приема, и в каком-нибудь одномерном методе. и во в лучшем случае прямолинейной, чисто рефлекторной реакции на внешнее давление.

К счастью, эстетические лоббисты, групповые теоретики, тонкие, пусть и пристрастные аналитики поэтических текстов на их молекулярном уровне, которым сподручнее действовать в вакууме, слишком любят поэзию.

На что это получилось так похоже? А, вот – "Скалистые питоны, пятнистые змеи, всегда выражаются т а к"...

Куда тебе. Чистые сады Академии. Adeptы, которые не прочь поспорить с adeptами, но не агрессивно, а аналитично, адресуясь к их интеллекту. Горние выси Теории, фонтаны и пруды Редколлегии. Вот как надо-то, а то – "словоблудие"... И я хорош тоже – еще спрашивать: – что это такое. Действительно. Для чего "пудрить мозги", когда никто не отбирал возможности мозги вправить. Идеологически ужать (так).

Как будто тут во мнении каком дело, а не в поведении. В словах, а не в действиях, простых поступках. Начнем хоть с этого, а там дойдет и до слов и дальше, даст Бог, и до Академий. А пока – слушайте, ну какие тут Академии – Простите, извините, а не хотите вы вынуть руку из моего кармана – который раз спрашиваю?..

Авось и до всего дойдет, со временем, но начинать-то с этого вот когда-нибудь надо? Надо. Так что разговор у нас с самого начала просто не в той, как говорится, плоскости. И еще до начала. Причем задолго. Пример: Когда Роднянская в своем "Новом Мире" в 88-м роняет фразу "И в наше время была антипоэзия" и называет три фамилии здравствующих поэтов – походя называет, для доказательства какого-то рассуждения – честно сказать, не помню, какого, но готов поспорить, что в том же роде – насчет малых и больших одаренностей и соответственно БОльших или мЕньших

долек – Роднянская как критик-теоретик кончает самоубийством. Надо же понимать это.

Названные поэты и были те, кто находясь вне официальной поэзии и официальной поэтики, оставались и вне печатных страниц – к тому времени уже 30 лет. И, кстати, никто из них, насколько знаю (а двоих – Холина и Сапгира – я знаю едва ли хуже Роднянской) средо себя ни к какой "антипоэзии" не причислял. Или это словечко Роднянской? Тогда такое словечко – факт, как говорится, ее биографии. И как минимум требует, очевидно, пояснений и обоснований.

А, главное. – что значит б ы л и ? В в а ш е время? Где были? И куда тогда вы их дели? В данное, в тогдашнее настоящее время? В 88-м.

Как так можно было в этом 88, впервые печатно помянув авторов с подобной судьбой на этих самых страницах, не только не позвать их на эти свои страницы, позвать тут же – хоть удобней бы позвать раньше – не только не отметить и самого факта их столь долгого блистательного отсутствия, отметить прежде всякого своего суждения, хоть для формы, приличия – это Роднянской-то, которая учит нас благонаравно-неагрессивности! – но и суждение это, свою всю фразу построить так, чтоб прозвучало все то же: – Ну, с этими-то у нас давно все ясно...

После одного этого – какие беседы с Роднянской? Какие Теории, какие Академии?

Но будемте же не только неагрессивны – попробуем быть и справедливы – не то к чему и неагрессивность, правильно? Нельзя не признать, что Роднянская, по-видимому, действительно старается сделать все, что может Роднянская, находясь в положении Роднянской. И если не получается, виновато уже положение. Положение-то аховое. И не одна же Роднянская в таком положении. Другие, вон, кто рот ни раскроет, хоть стой, хоть падай. Совсем уже. Один обессмертился, сморозив: "Тень. знай свое место" – чохом, в адрес неподконтрольной литературы-искусства, на чьем месте – ч у ж о м м е с т е – и красовался со всеми Советскими Приятелями волей партии не один десяток лет.

Другой попытался отобрать у первого такое бессмертие, залепетав про него что-детское, что-то насчет нравится-не нравится – подумаешь, ну н е н р а в и т с я к р и т и к у – так уж сразу так и обижаться...

А третий и брякни вовсе спроста про доморощенное неофициальное искусство. Расписался. И подписался. Что сам-то свое растил не где-нибудь – в присутственном месте.

И так далее – хоть примеров и не так много: большинство советских приятелей все-таки понимает: положения лучше не озвучивать. Не то, не такое это положение, из которого удобно хорошо выступать. Положение определяет фраза: что говорить, когда нечего говорить – фразой этой в театре когда-то изображали общее возбужденное, но невнятное бормотание.

Так что на фоне других не удержавшихся и выступивших Роднянская смотрится как бы еще и выигрышно – по оформлению. Хотя без фона, сама по себе и по существу – увь. Положение определяет суждение. Положение аховое, и суждения-рассуждения не лучше. Не лучше расуждений пятнистого змея и зеленого попугая.

Думаешь – ну для чего такие заботы, такие хиленькие шпилечки набум (вдруг да попадет, зацепит, вдруг за автором чего-нибудь такое да водится – вдруг да он да объявлял себя гением) зачем такие крючочки?

Да я прямо скажу – да, как автор я чувствую и осознаю себя на совершенно особом положении. Тем более последних лет десять. Нет, насколько автору подобает держаться скромно – это я понимаю. Но мне просто не дают такой возможности. Вот Роднянская и не дает. И весь "Новый Мир" – не дает еще лучше Старого. Инициативней. Не какими-то своими суждениями, а кое-чем весомей, убедительней суждений – практикой. Отчетливо меня выделив, отличив отсутствием. После этого как же мне не усвоить, что на мне вот – да – заметное отличие?..

Я бы даже, пожалуй, попытался напрячься и отнестись со всей почтительностью к маэстро Корнилову или мэтру поэтическому редактору Чухонцеву – как это безусловно принято в "Новом мире" – но войдите и в мое положение. Ну как я могу к ним отнестись, если прекрасно знаю, кто они такие?

Знаю, как знают простые факты (поэты? По-моему, поэты они как поэты. Речь о другом. Хотя, конечно, связанном и с поэзией, и со всем остальным). Как нельзя лучше знаю – на собственной своей шкуре. Чем была советская власть в искусстве? Властью антипрофессиональной солидарности. Не была же она диктатурой пролетариата, в самом-то деле. Уж не больше, чем диктатурой персонала. Была она диктатурой диктатуры, властью власти пожестче или чуть помягче. С первой заботой – чтоб все зависело только от нее, от власти. И уж, конечно, в искусстве, где все на виду, заботы эти должны были выпирать наружу как нигде.

И коль скоро занялись мы именно этим делом, искусством, практически, то "запудрить мозги" – по выражению самой же Роднянской – было нам уже трудно. Очень, очень отчетливо видели мы и факты искусства, и борьбу с этими фактами, старания отменить, старания замолчать факты. И, как умели, стали на сторону фактов. Сперва умели похуже, потом получше.

Но уж различать сами-то с т а р а н и я, потуги так запудрить или так устроить, организовать, чтоб не было независимого факта – а факты в принципе другими и не бывают – это у нас выходило изначально надежно, с этого мы и начинали. И мы, и все кругом такие, как мы – кто всерьез не хотел, чтоб его (или кого бы ни было) пудрили (или душили).

И у кого нет этой привычки, прививки против расправы, про тех надо говорить, как Роднянская про официозную молодую поэзию



"оттепели": "Оставаясь формально подсоветской"... Какое там "формально" – по самому что ни на есть существу. Что мы и наблюдаем в нашем случае с редкостной ясностью.

Не представляю себе, чтоб какой-то бы живой человек, к кому просто можно отнестись с уважением, спокойненько бы так любовался из кресла редакции-редколлегии толстого журнала или с насиженного авторского местечка такой вот картинкой – картинкой обустройства полного несуществования какому-то факту. Любовался бы в свое полное удовольствие в течение десяти последних лет, не считая всех предыдущих. И не нарушая картинки ни малейшим шевелением.

Не представляю, и вряд ли дело меняет то обстоятельство, что в данном случае такой вот настоятельно замалчиваемый факт – я сам и есть. Всеволод Некрасов как автор. Какие бы мировоззренческие бездны ни разделяли мою скромную практику и теоретические выси Роднянской, один сам по себе мой стаж и послужной список там – и самиздатских публикаций, прошу прощения, но делает из меня некоторый факт. Достойный по крайней мере упоминания. Да я же и не один.

Упоминания нет – тем хуже для факта. Уверены? Нет человека – нет проблемы. Нет публикации – нет текста, нет написанного. Уверены? Представьте, вот а я – нет. Все еще. Как это ни странно.

.....

"Насколько ясно понимали посттоталитарную лексическую ситуацию поэты т а к о г о масштаба, можно судить по строкам А.Кушнера, словно просящимся в кулаковские выкладки: Совсем не останется слов у нас скоро... Со сна / Ищу – не найду... только "может быть", "значит" и "то есть" " (сноска Роднянской к статье Роднянской). Представьте, и мне Кушнер нравится. Во всяком случае, больше остальных поминаемых Роднянской современников. Хотя Окуджава нравится еще больше. Как и Сатуновский. И Глазков.

Но и Кушнер бывает, значит, разный. Я не знаю стихов, которые Роднянская цитирует, но в приведенном ей виде текст, выглядит не очень, скажем так, убедительно. Лексически, синтаксически – как угодно, но хлопнуть по столу как козырем, как поэтическим фактом цитатой т а к о г о качества – это что-то со слухом... Оно и лучше – для профессии. Не с одаренностью лучше если, так с одаряемостью. Ничто, значит, не помешает раздавать д о л л и – кому побольше, кому поменьше, кому и шиш. Чѐб одни были менее одарены, другие более. И духовно значительны. Выражаясь адресуясь к интеллекту. Очевидно, автор, Кушнер, если и высказывается в стихах на темы, близкие к обсуждаемым Роднянской, непосредственно самим стихом в эти дела не вмешивается – и, думаю, хорошо делает. Дел ему хватает и своих и, в конечном счете, то существенное, что он действительно имеет

сказать по этому поводу, он и говорит делом, подходя к тем же проблемам с других сторон.

(Кстати, та же характернейшая ориентировка не по слуху, а по слухам – слухам, названиям, высказываниям, формулировкам и т.п. сказала, видно, и на выборе Роднянской другого примера из того же Кушнера: "То, что мы зовем душой..." Помните, как застенчиво, с неподдельно колеблющейся интонацией вводил Кушнер новое, да, новое, непричастное к общественному злу слово?.." (Роднянская).

Ну как же "вводил новое" если "мы зовем"? То, да не так. Нет, эти-то стихи отличные, хрестоматийные, – но к теме разговора трех собеседников в № 8 "Нового мира" отношение опять имеют только косвенное).

И кому же и быть у нас экспертом по деликатным проблемам поддельных-неподдельных интонаций, как не Роднянской с ее-то смелостью выражений. Отвагой. Знай наших, какие они. И ведь не как-нибудь там "Будучи нашими, эти авторы..." А вот как: "Б у д у ч и б о л е е о д а р е н ы и д у х о в н о з н а ч и т е л ь н ы" Аминь. Переходим к следующему вопросу.

(Кто тут что-то говорил-то о группах, групповщине? Только что. Или считать, что группа уже не группа, когда группа – ну очень большая? Да? А чем тогда 60 лет был Союз Советских Приятелей? И почему был? Да и почему "был")?

Собственно, простейший хапок, захват чужого места неудобно как-то называть "передел" – очень уж элегантно. Но пусть будет передел – для неагрессивности.

У тебя на глазах берут нагло кого-то и двигают, раскручивают, кого-то берут и придерживают – чего тебе еще – ты что, мало тут жил при советской власти, не узнаешь, какой это случай? Да еще если этого к о г о – т о придерживают лет тридцать с хвостиком. Ты что, не видел как советская власть делала "советскую литературу" – вот точно, в точности так же – кого не надо, придерживая, и двигая, кого ей надо. Или надеешься замечательно выглядеть как высокоидейный специализированный борец против советской именно власти? Вот советской, и только советской? Против советской власти кого-кого, а меня бы ты хоть не агитировал. Хоть бы мне-то ты не рассказывал тут про свои принципиальные подвиги в Союзе Советских Приятелей. Приди в себя: как-никак такие как я с этой властью цапались десятками лет не из-под крыши твоего Союза – а прямо чтобы так, прямоком из-под крыши после Сталина власть вроде бы никого не выхватывала.

Не агитируй, не рассказывай мне тут про советскую власть – это меня она придерживала глухо, а не тебя – это я тебе про нее расскажу интересное.

Вот послушай: советская власть – она как ты. Она же не власть каких-то "советов" – просто власть власти. Велит: вот не быть такому-то. И он не

считается. Не считается и 30 лет, и больше. То есть в точности власть так себя ведет как и ты.

С разницей: она раньше нас на свет родилась и уже иначе не может – боится сама себя первая. А ты родился, когда и я – чуть пораньше или попозже. И не можешь ты, а ты хочешь сам. Хочешь не иначе как так. Не за страх, а за, так сказать, совесть. С азартом, борзостью, инициативой. Она как ты, но только ты – хуже. По сути на таких она и стояла, таких и наплодила. Вот такая картинка. Икринка ты и зубок этого пресмыкающегося пресмыкающегося. Надежда и опора... Будущей власти, а уж как там будет она называться и какую разведет идеологию – уже не от тебя зависит. Как и масштабы, в каких она развернется. Важно, что где зависит – вот на этом своем участочке – ты как мог покривил в свою сторону, всюю развел свою блат властительность – провернул свой п е р е д е л – да еще и под такую вот научную музыку.

Антипрофессиональная солидарность, привычка заматать, заиграть чужое должное – а в общем-то ведь присвоить чужое место=как ни возьми, но п р и с в о и т ь ч у ж о е.

И как она теперь будет у нас называться-то? А, вот: "Более одарены и духовно значительны"... О, да. Одарены. А что эти особо одаренные дети делают-то, оказавшись в аховой действительно для себя ситуации, ситуации, которая предполагалась если не через сто лет, так через полста или хоть лет тридцать? Одаряемые, дотируемые дети. А вот что делают: трансцендируют. Трансцендируют ее – и лады. Вот. Уметь надо. Во время трансцен ден – ну, в общем, понятно.

Так что если не удастся избавиться от kleptomании, ничего не остается, как заняться анимоскопией. Как вполне мог, прочтя реплику Роднянской, заметить, думаю, даже и не о д и н умный человек. Мудрено не заметить. По-русски сказать, сравнительным духовидением – кто менее, а кто более з н а ч и т е л е н д у х о в н о. И результат обследования выдавать на руки на бланке "Нового мира". По желанию.

О Господи. И в яркой такой ситуации, беспримерной, что называется, в мировой практике, еще и эти словеса насчет культуры, которая расставляет все по местам, хотя и не сразу... Это на ухо наступил, не иначе, еще Никита Сергеевич...

"Враги сожгли родную хату" ... какое до кондовости простое повествование, а какое сильное стихотворение... И нужно быть доктринером, чтобы воспринимать его антагонистически военным стихам Сатуновского, чтобы не прозревать высшего единства поэзии" (Кублановский).

Приходится сознаться, что воспринимаю это стихотворение антагонистически. Всю сознательную поэтическую жизнь – где-то с начала 50-х. Правда, Сатуновского я тогда не знал, узнаю лет через 10. Сатуновский у

Кублановского здесь вообще приводит в некоторое недоумение: при чем тут "простое повествование"? А у Сатуновского что же сложного? У него, вроде бы, еще даже проще – нет и повествования.

Как и у Твардовского. Вот глава-то в "Теркине" "Про солдата-сироту" и воспринималась антагонистически этим стихам Исаковского. При редкой близости, если не сказать совпадении традиции, манеры и самого материала, разница особенно выступала. И заставляла думать и вострить ухо.

А у нашего солдата/ Адресатом белый свет:/ Кроме радио, ребята,/ Близких родственников нет... А у нашего солдата – /Хоть сейчас войне отбой – /Ни порога нет, ни хаты,/Ни хозяйки, хоть женатый,/ Ни сынка – а был. ребята -/Рисовал дома с трубой...

У Исаковского же действительно живых все те же знаменитые четыре строчки: Не осуждай меня, Прасковья,/Что я пришел к тебе такой./ Хотел я выпить за здоровье,/ А пить пришлось за упокой. Остальные – стихотворно благополучные.

И как Исаковский, так не хотелось. Как Твардовский – хотелось, но для этого-то и надо было быть не как Твардовский. ("...Не надо "совершать собственные открытия"... Нет, серьезно? Не надо собственные? Но такое заявление – уже открытие. Интересно, а на чем, собственно, основанное? Собственным опыте?.. Вот что значит не с а м о о г р а н и ч и т ь с я в о время...)

А слышать – и сейчас слышу эти стихи так же.

Видно, действительно – тот, кто не ел из того котла, тот не может козла отличить от осла. СМОГ из МГУ откуда родом поэт Кублановский – Самые МОлодые Гении – (и вот оно наверно откуда, словцо Роднянской – от привычки, нормального рабочего навыка ежедневно дело иметь именно с ними, гениями) или Союз МОлодых Гениев 65 года за десяток лет до того был бы немислим. И за полдесятка СМОГ прозвучать бы вряд ли смог. Что означало слово ГЕНИЙ? Одно: свободу от стеснений.

Тех самых стеснений, которые и заставляли ежедневно и ежесекундно вострить и прочищать уши, и которых молодым гениям тогда хотелось избежать. И всегда хотелось.

Хотеть невредно, и кто только чего только не хотел, но если раньше на такое хотенье еще находилось терпенье, то тут оно и кончилось по совпадению разных причин, но в основном – по наложению резонансных колебаний. Пришел черед быть откату. "Вострить" как никак труд, работа. Работа утомляет. Вот вам и откат стеснений, и напор телодвижений – как там у Щедрина говорится – и вовсе уже беспрепятственных. В смысле стихосложений.

Но причины это косные, внешние. Не причины, а просто условия, и они никак не могут значить, что эта вот тенденция – вострить ухо – себя как-то скомпрометировала или изжила на самом деле.

Немножко утомились вострить, немножко понизили порог чуткости – только и всего. Как Молодые тогда Гении, так и их публика. И был это факт биографии Молодых Гениев. Сама же разница между военным Теркиным и Исаковским как была, так и осталась. Для меня это разница между поэзией и стихосложением, и в ней-то все и дело.

И, надо сказать, с тех пор такое вот ура долой стыд да здравствует стих слышится периодически. Как всякое ура, его издает масса: когда молодые гении начинают плотно и стройно кучковаться где-то, как строки в ихних стихотворениях. Такой же клич деликатно, но отчетливо издавало "Московское время" в 78 и "метафористы" в 85 – эти, правда, деликатностью не страдали: маэстро Кедров и залы-то брал тогда под лозунг "Дадим бой концептуализму"... Бойцы. Добровольцы. Комсомольцы, спортсмены и отличники... Особенно же отличилась продукция той же фирмы, но следующей серии: при мне Степанцов загнул весной 91 с литинститутской трибуны что-то насчет "кухонного авангарда, буйной плесенью расцветшего в 70-е годы" Под литинститутские, между прочим, аплодисменты. Слушайте, ну кто давал, дает им дипломы? Литературного, как-никак, института... И так коряво выражать свои мысли. Да и мысли-то не свои – во всяком случае, мысли счастливо совпадающие. Совпадающие с помыслами партии, неустанно помышлявшей еще когда как бы искоренить зловредную для партии ПЛЕСЕНЬ. И само словечко-то "плесень" куртуазного маньериста Степанцова – тертое-перетертое словечко из воспитательных фельетонов газет 50-х годов. И "кухонный" слово не его, употреблено тут образцово бессмысленно. Это Ким Юлий вспоминал теплые кухни 70-х, в авангардные же 50-60-е кухня как раз была не место: кухни соответственно были коммунальные.

После этого особенно занятно читается в 95-м, как отважно куртуазно, оказывается, разговаривал в 87-м с КГБ Дидуров, как самый куртуазнейший из куртуазных маньеристов. В 87-м чего ж бы и не поговорить с КГБ куртуазно.

Мне же эти степенцовские маньеры действительно живьем напомнили еще в 91-м все аббревиатуры разом. Маньеры там были похожие до смешного. С другой стороны, у же в 91-м давненько не слышать было такой классики, таких чистых нот. Такой уверенности: кухонный – фу как позорно. Союзписательский и (или) литинститутский – вот это звучит. Гордо.

И куртуазно. Мерси бьен за ясность.

(Нет, "маньеристы" – особь статья: почему-то это надо петь. А надо?.. Да и вообще в чем дело: там – дело. Предприятие. И не скажешь, что малое. Может, и куртуазное, но точно, что грандиозное. К стиху, однако, его делам и судьбам все это имеет отношение самое мизерное – если продолжать выражаться на таком же французском. А вот в "метафористах" числился и поэт Еременко – уже кое-что. Во "Времени" были Цветков, Кенжеев, всегда бывший милейшим и талантливейшим, в последнее же время по-

моему пишущий еще и по-своему и весьма убедительно. Да и хорошо воспитанный и прекрасно ориентированный Сережа Гандлевский карьеру сделал все-таки уж не одной сугубой воспитанностью.

У СМОГов же вообще оказался Губанов, собранный, правда, Дудинским – но что делать: такое бывает. А Маршака, кажется, отличил Фадеев. Да и поэтические усилия того же Кублановского, кто спорит, заслуживают внимания и вживания. По выражению того же Кублановского. Кублановский остается автором отличных стрóf – хоть и не только отличных. Зато ведь и не только Кублановский). Т.е. беспрепятственность движений как метод тоже в принципе дает свои результаты. Вопрос – какой ценой. А так кто же спорит. Рассуждая академически. Но какая уж тут академия.

Анекдот тут, а не академия – да вот хоть бы и со мной анекдот – где, когда и с кем случалось такое? Такое вот 30-ти и больше летнее плотное несуществование при всем честном народе да еще под такую как у вас высоконаучнопоэтическую музыку? Вы меня извините. Просто беру пример самый знакомый.

Есть творчество как продуцирование, есть творчество как ограничение. На самом деле оно то и другое сразу.

Поэзия – это когда слово звучит в свою силу. В общем-то ему без разницы, где так прозвучать – в строю или в одиночку. Бывает и так, и так. Но в разные времена бывает по-разному. И, по-моему, такой массивной стихописательской непринужденности как сейчас не бывало ни в 51-м, ни в 901-м. Нехитрой такой убежденности: поэзия – это когда умеют писать красиво, складно и много... Настоящая поэзия...

И более-менее хронические наскоки той или иной сплоченной массы тоже ведь кое о чем говорят. И ведь все, обратите внимание, сознательно ли, нет, но наскაკивая даже на какой-нибудь практически неведомый публике в 85 году "концептуализм", как бы изображают восстание против господствующих норм. Сами будучи повязаны нормой из норм, закисшей-перекисшей в своем господстве. Выходит по типу легких форм советской паранойи со встречным разнотыком мании "мировой революции" и мании "агрессии мировой буржуазии" ..

С чего же такое постоянство сдвигов? А не от нечистой ли совести, запрятываемого от себя самих понимания, что выступая да выступая так красиво от угнетенных классиков против опостылевшего господства монополистов минималистов конкретистов концептуалистов и т.п. абстракционистов они лезут не на свое место, не в своей роли выступают; да и не столько по своей воле, сколько по воле партии. Потом уже по привычке, потом по традиции...

Не в маньерах маньеристов дело, а в стойком инстинкте антипрофессиональной солидарности, диктующем манеры поведения как в стихе, так и поведение со стихом и прочим. Фобии к ужасно надоевшим стеснениям и инстинктивном сговоре как бы да отменить эти стеснения, отринуть. Мол-

чаливом и дружном. Как будто "стеснения" кто-то установил, придумал. Договориться как бы считать именно стеснения как бы плодами чьих-то договоренностей. Как бы, а вот они – ребята – они у нас за свободу.

Это же не какой-то случай. Могучая тенденция. Гнев на препятствия телодвижениям – ребенок капризничает, его воспитывают. Постепенно он усваивает – не надо гневаться. расшвыривать предметы обстановки, пинать их или игнорировать, не надо делать вид что их нет, искусственно расчищать манеж. Такие предметы, реальность – не только препятствия, они и опора телодвижениям, их условия, и тренажер, и наконец, причина.

То же и с реальностью р е ч е в о й, но если капризничает так романтически автор советского воспитания уже в котором поколении – уже в котором поколении ему потакают. Поощряют. Воспитывая эстетику анти-профессиональной солидарности в неразрывном единстве с этикой. Маньерист просто засветился – подвели маньеры. Воспитанный московский временщик, конечно, внешне так себя не ведет, хотя по существу будет вести себя точно так же, а то и поопределенней. Для себя эффективней. Получив надел на "Радио России" или в музее Маяковского (чего ж Маяковского-то? Хоть бы Пушкина, что ли), он попросту сказать, поплотней на него усядется. Тут не о капризе речь, да уже и не о напоре – напор был раньше и привел к результату. К спокойному и безраздельному насиживанию надела. Уж конечно без п е р е д е л а. Когда ко мне этот босс передач и хозяин выступлений, отлично знающий мои стихи года с 78-го, обратился недавно с какой-то чепухой – почему-то с анкетой "Иностранной Литературы" – я процитировал ему его друга Леву Рубинштейна: не фигу чудить. Без перевода на цензурный.

Просто тот же плотный напорчик принял другие формы – солидные, надежные б е з п е р е д е л ь н о. Да вот взять хоть Кублановского со всем "Новым Миром" – не могучи не быть польщен любезными словами Кублановского, не могу же не заметить, что дела Кублановского словам Кублановского не соответствуют просто уморительным образом – нет, ну все-таки, как может автор-авторитет в журнале и член редколлегии этого журнала печатать в этом журнале "заслуживает рассмотрения и даже вживания" про другого автора, которого этот журнал 30-35 лет в упор и полностью не изволит видеть? Ну не анекдот?

Как это у них говорится – "надобно самоограничиться..." Надобно. Надобно полагать, да, надобно. А то неудобно.

Слова держатся плотно, в системе. Подошел со стороны посмотрел – это стихи. Авторы держаться плотно, в системе. Подошел со стороны, посмотрел – это поэзия. Литература.

Надо объяснять, что стихи, поэзия на самом деле не это?

Мысль в форме мысли. Форму рождает мазок, движение? Возможно. Но мысль интересней мазка, по-моему. Импульс, движение мысли по крайней мере не менее интересно и значимо, чем движение руки. Застать мысль именно как она есть, в момент возникновения, перводвижения, полуоформившуюся, только оформляющуюся в речь – застать в ее неискаженной интонации – а интонация значит контекст, все резоны-связи-корни, природу и историю возникновения. Мысль, какой она хочет быть, какая она есть на самом деле. Интонация и ритм, стих и речь совпадают, перемножаются – это и есть поэзия. Тогда – чего еще надо. Разумеется. Но поэзии не хватает на весь стих. Чисто технически. Где уходит поэзия, остается претензия. Претензия же не та вещь, которая сидит тихо. Не бывает просто стих, ну стих и стих – нейтральный, безобидный. "Форма". Претензия начинает приучать к себе, воспитывать автора и читателя. В стихе получается дырка – в дырку лезет черт.

Если мерный стих и мог ощущаться само собой разумеющейся техникой, фоном в пушкинские и даже домаяковские времена – и то не без своих потерь, не бесплатно, то сейчас – вряд ли. Сейчас это эстетическая идеология застоя, антипрофессиональной солидарности, один из признаков глубокой дыры, в которой сидим – если не сказать, невылазности.

При этом он заявляет себя нормой, хранителем и носителем культурных традиций. Ну, действительно же, так жить нельзя. Нельзя жить в поэзии, всерьез имея ориентиром стихописание Ахмадулиной. Симптом-то аховый.

Как и многое другое – традиционалистка Ахматова в качестве знамени и устойчиво центральной фигуры всей поэзии века. Или курьез с интеллектуалом, без шуток прославившимся претензией на принципиальный приоритет своей критики перед чужой практикой. Курьез всерьез, которому скоро 20 лет. Анекдот с бородой.

Или случай с тем самым советским критиком, попробовавшим цыкнуть на все несоветское-подпольное-альтернативное искусство разом: "Тень, знай свое место" – и в результате теперь раздающем букеры в том числе и этому бывшему альтернативному. И ничего, берут. Согласны знать, стало быть, им какое укажут... Или беспрестанные анекдоты с нашей НАУ-КОЙ = Наукой Как Не Знать...

Или вот попросту бесчестная роль бесчисленных советских поэтов и поэтиков, спокойноенько с удовольствием принявших как наследство советской власти монопольное положение своей массивированной советской поэзии и поэтики и сохраняющих его без зазрения каких либо неудобств такого положения. Напротив – еще и под теоретическое именно что словоблудие науки...

"Modernity"... Вы меня извините.



И это же все не тайны. Это ко всеобщему сведению. Это ясно видимое положение дел и общепринятые стало быть нормы. Обычай и образцы. В искусстве-то, которое у нас всегда, как известно, было и тем, и сем, и совестью, и моделью, и отдушиной, и вообще местом встречи, которому изменить нельзя. И т.д. и т.п. Чего же вы хотите, миряне? Чего хотите-ждете для себя в других местах? Д р я н ь д е л о. И не жалуйтесь ни на каких Жириновских. Жирияне.

И конечно уж проבלатненное это насквозь дело называть себя будет не блатным делом, а как поблагороднее – культура и традиция. Вот как. А вы не знали, что традиция разная бывает? Ну. Это от воспитания всё. Возможно. и от образования. Всё от той же привычки не читать поэзию, а зубрить стихи. И декламировать. Балдеть и предаваться.

Опять вы гордые восстали  
За независимость страны,  
И снова перед вами пали  
Самодержавия сыны.  
Уж вас казнил могучим словом  
Поэт, восставший в блеске новом  
От продолжительного сна,  
И порицания покровом  
Одел он ваши имена!

Вот как хорошо умел стихи писать совсем юный Лермонтов. Как Пушкин. И какая звучная строфа складывается – не вникать в смысл, так и совсем незаметно, что стихи тут разные – написанные, правда, одно после другого довольно быстро. Одно как отклик прямо на польское восстание, другое – на "Бородинскую годовщину". Отклик на отклик. И попробуйте проделать что-нибудь похожее с Тетрадью Одоевского. "Родиной", "Завещанием"... Но. Но ведь даже "Выхожу один я на дорогу" не без своих подвохов. Понимаете, вот за то, что ни один поэт после Лермонтова как ни бился, так и не сумел написать как Лермонтов "И звезда с звездой говорит", вот за это именно бесчисленные после Лермонтова поэты писали и писали нещадно "Про любовь мне сладкий голос пел" И ведь действительно это – это именно – они писали как Лермонтов...

А вы говорите – традиция. Вот и я говорю – традиция.

Неважно -дырки? Нет, дырки -важно. И Лермонтову важно, а мы и не Лермонтовы. В дырку черт лезет. Юрий Кузнецов – первый Баркашов русской поэзии. Как Палиевский – русской филологии.

Умом Россию не понять,  
Аршином общим не измерить.  
У ней особенная стать:  
В Россию можно только верить.

Что и традиция, как не это. Высочайшая. Но ведь это – традиция наи-высочайшей фальши: а в основе – самый простой ляпус. И приводит к ляпусу ни кто иной как стих, самый что ни на есть классический четырех-стопный ямб. Попробуйте перевести с классического на человеческий: в любом варианте ляпус мигом вылезет и выговорить это будет невозможно. Аршин – российская старинная мера, "На свой аршин мерить" – старая поговорка, известная любому в России, самая что ни на есть русская, укорененная давно в живой русской речи и прямо противоположная смыслу рассматриваемого стихотворного произведения. На свой аршин мерить – это явно не похвально.

Свой, н е о б щ и й аршин, метр, ярд, миллипарсек, мегабайт – любая "не общая" мера – абсурд, чушь. Тогда она не мера, не аршин. Причем абсурд – это в лучшем для классика случае. В альтернативном пришлось бы предположить прямую апологию жульничества. Ф.И.Тютчев хоть и правда, как известно, увлекался Русской Идеей, но едва ли настолько, чтоб пытаться Русской Идеей убить враз и русскую же народную мудрость, и простую честность, и очевидный опыт и здравый смысл. Подобное хоть и бывало, но все-таки не с Тютчевым. Да нет – тут стих. Стих попутал. Точнее стихосложение.

Да и что удивительного, что попутал он великого классика полтора века назад, если все полтора века так же успешно путал он и миллионы его читателей. Только не надо здесь говорить об алгебре, которой гармонию де не поверяют, цитировать "Есть речи – значенье / Темно иль ничтожно, / Но им без волненья / Внимать невозможно" и т.п. Простите, обо всем этом, в конце концов, мне тоже что-то же должно быть известно. По долгу службы. Служба такая. Как и то известно, что вот именно тут и сидит механика, которая путает. Простите еще раз, но вам что – без волненья именно этим речам Тютчева действительно внимать невозможно? Серьезно? Не "Силентиуму", не "Последней любви" а этой вот декларации? Тогда простите в последний раз. Всего вам хорошего, с вами мы не договоримся. Читайте Беллу Ахмадулину. Вы, значит и есть тот читатель, который путает и всегда путал – путает с т и х и и п о э з и ю. Такой, которого всегда было подавляющее большинство. Желаящийся присоединиться к Престижной Традиции. И который сейчас и подавляет. В широком смысле читатель: ведь и ученый – читатель, и редактор – читатель и т.д. и т.п. Кстати, автор тоже читатель. Почему Мандельштам первый поэт? Потому что Мандельштам был первый Мандельштаму читатель. Только не такой. В том-то и дело.

Но это в широком смысле. А в каждом конкретном хотелось бы предложить – кому в голову не приходило – все-таки подумать, какие могут, оказывается, оказаться сюрпризы на самом гладко накатанном, традиционном, даже классическом месте. Как раз на таком. Что бывает, когда по традиции привыкают к изъяснению не своим голосом, не своими словами. Не

теми, за которые человек отвечает. Не людской речью, а божественным - якобы - разглагольствованием. Причем это только случай, который вдруг вылез наружу. Кончик хвостик случая.

В чем, в конце концов, расхордимся мы с таким читателем поэзии? В корне. В корне, где уже, пожалуй, и не поэзия, а что-то вроде религии. Мало того, что этот читатель привык и е у в а ж а т ь с е б я - он желает молиться на такую привычку. Он усвоил: пОЭзия, прости Господи, должна быть диковата, диковинна, на него, читателя, не похожа. Не из его речи, не из его обихода. Сколько ни говори тот же Пастернак, что может быть не так в звездах поэзия, как в траве и т.п. - от такого читателя это отскакивает. В сущности, его установка: в нем, читателе, поэзии нет и не может быть. И довести до его понятия, что не будь в нем самом и правда этой самой поэзии, так и взять ее ему на самом деле было бы неоткуда - это довести до сознания трудно, а чаще нельзя. Поскольку нужна ему не поэзия, а о б р я д ы поэзии и престижи поэзии.

По-моему, Бродский с Кушнером прямо противоположны. Бродский свой талант понял как возможность греметь и блистать стихом с такой силой, с какой только сможешь. И сверкал, и грохотал как только мог. Хотя уже лет двадцать, по-моему, все больше полязгивал, прокручивал монотонно и неумоимо. Продвигаясь по направлению к Ахмадулиной более или менее неуклонно..

А Кушнер с самого начала зашел с совершенно другого конца. Он не стал раскачивать стих - стал стих обживать и за стихом приглядывать. Незачем стихом стараться сделать фразу, сделать речь сильнее: сила - в речи, и если раскрыть, освободить ее, она естественно сама собой сообщит стиху такое качество силы, которого иначе вряд ли добьешься.

Это очень здорово. Правда, нет-нет, да и вспомнишь чешский, кажется, анекдот: социализм - строй, который успешней всего преодолевает трудности, которые при другом строе не возникают... Но все-таки чешский социализм, самый как говорили, благополучный сравнительно и до 68 года.

Самовосхищающееся и восхищающее всех стихописание.

Я понимаю, национальные герои поэзии - Ахматова и Бродский. Самые стихослагатели. Но Бродский пострадал не за то, что он писал и подавно не за то, как писал - за то, что пища это, выступал и имел успех. (И за это же получил премию - и в итоге всего, например, считаю - все-таки правильно. Другой вопрос - а полезно ли. Вообще же гражданские заслуги Бродского, конечно, неоспоримы. Как, кстати, и Кублановского.)

А с Ахматовой вообще сложно. Сложно относилась Советская власть к Ахматовой, Гумилеву - это была любовь-ненависть, поскольку представлению о Поэзии и образу Поэта они в ее понимании соответствовали идеально. Что Гумилев - тайное пристрастие и ближайший, непосредственный родоначальник советской поэзии, "романтики" и самого советского стиха -

сурковского, симоновского, скажем – очевидно, да об этом и писали умные немцы.

Ахматова же не зря была выбрана для показательного такого сеанса литературно-классовой борьбы. По-настоящему чуждого, полярно противоположного системе Мандельштама система убирала тишком и всерьез, без рекламы. Его действительно опасались. Тем же своим нутром, каким втайне ужасно уважали Ахматову позднюю, величавую и велеречивую: игры в классику – как раз то, что они понимали и принимали. Всем Могучим Союзом. Кто будет спорить: есть у Ахматовой строки звучные и классичные. Конечно. Есть выстраданные. Но попробуем все-таки не отвлекаться. Ничего острее выстраданного, чем финал "Сына" Антокольского. я, например, не знаю. Перевешивающий, по-моему, всю остальную поэму, а может быть и все остальные:

Прощай. Поезда не приходят оттуда.  
Прощай. Самолеты туда не летают.  
Прощай. Никакого не сбудется чуда,  
А сны только снятся нам. Снятся и тают.  
Мне снится, что ты еще малый ребенок,  
Что счастлив, что ножками топчешь босыми  
Ту землю, где столько лежит погребенных.  
На этом кончается повесть о сыне.

Или считать страдание по репрессированному неоспоримо приоритетнее страдания по погибшему? Но у Мандельштама репрессирована оказалась вся поэтика – вот ведь о чем речь. Либо, прошу прощения, разговор весь опять не о том. Она репрессировалась, создаваясь и создавалась, репрессирываясь, и могло здесь обойтись без страданий, уж если они непременно требуются? Таких, которые, уходя в природу строки, сам кристалл и спекают. И с чего вдруг подавишься на ровном месте – непонятно. Дичок, медвежонок, Миньона .. И что? Всё.

Классичней же и звучней строк про полтавскую битву что-нибудь создать трудно, но ей-богу же, все-таки худо дело, если русский поэт не чувствует всей разницы между "Полтавой" и "Евгением Онегиным". Тогда он запросто может быть и Юрий Кузнецов. Хотя поэты, между прочим, народ тоже и хитрый достаточно. Кто их знает, может, весь социалистический оккультизм оттого и был, что на самом деле-то они понимают:

Как дай Вам Бог  
Любимой быть другим

– тут практически шансов ни у кого нет. С кем еще такое случалось? С Маяковским. Есениным. М.б., с Окуджавой. А вот, скажем, Духовной жаждою томим – тут, если напрячься, все-таки надеяться можно. И напрягаются. Состязаются.

Верно, у Пушкина есть и "Полтава", есть и "Медный всадник" Но "Медный всадник" и у Пушкина один, и всерьез полагать, что всю жизнь

писать будешь сплошной "Медный всадник"... Вообще в классики не поступают – никакой классик не был классиком изначально, заявив намерение и взявшись писать классически. Классическим стихом. "Книга Эйхенбаума полна испуга, как бы не остаться из-за меня в обозе," – писала Анна Андреевна. Пугнешься, завидев на месте молодой-талантливой "акмеистки", только что удивлявшей хоть этим: "В черных ветках черных галок, / Черных галок приюти" оживший пушкинский канон, без колебаний устремившийся в пушкины.

Да и вообще люди всегда несколько побаивались, трепетали пророков – тех, кому бывали голоса и видения. Мне голос был: Он звал утешно и т.д.

Но равнодушно и спокойно

Руками я замкнула слух,

Чтоб этой мыслью недостойной

Не осквернялся скорбный дух.

Признаюсь, и я пугаюсь, боюсь. Боюсь слуха, боюсь духа, боюсь читателя-почитателя и всей традиции почитать эти стихи за святое предание и за центральное событие русской поэзии XX века.

Недостойной Не Осквернялся Скорбный – а потом умница Надежда Яковлевна будет стараться описывать, какой смешной и недостойный был Зошенко на пресс-конференции с английскими журналистами 1954 года, и с какой величаво-скорбной улыбкой с недостижимых высот взирала на недостойную суету Анна Андреевна, не желавшая осквернять уста точными ответами на простые, казалось бы, английские вопросы.

(А Зошенко-то суетится, а Зошенко-то – всерьез; смех, смех да и только." – Вы были в тюрьме? – Нет, в тюрьме не был. – Но вас не печатали? – Да, меня не печатали..." и т. д.)

Умница Надежда Яковлевна. Но и подружка. Нет, кто же попрекнет мать, у которой сын в заложниках, в лагере. Все понятно – не до достоинств. Но чего ж недостойное так стараться описать покрасивей, да еще и Зошенко щелкнуть. Куда денешься – тут если кто достойный, так юморист Зошенко, а не поэтесса Ахматова. Зошенко потом за это опять досталось, но уже не как раньше. А что, просто не пойти на эту пресс-конференцию, уж если она такая невозможная – никак нельзя было?

Все-таки 54-й не 52-й. А, главное, зачем декларации, зачем декламации, зачем ходули, на которых человек заведомо не удерживается? Зачем извергать такие изречения в 18-м, если так простительно – но никак не больше того – будешь разговаривать на пресс-конференции в 54-м? Не лучше было бы если не оставить Россию навсегда, так хоть оставить на минуточку такую манеру поэзии и не а ж и т и р о в а т ь? Не сбиваться и не сбивать с тона и с толку в таком деликатном деле.

(Нет, сам я не хотел бы ехать отсюда. Но, во-первых, пока еще тут и не 18-й год. Во-вторых, не хотел бы и красоваться таким своим нехотением перед теми, кто захотел – у них могут быть свои резоны, – как не хотел бы

и давать никаких обязательств и деклараций вообще и на будущее. Если будущее вообще будет. А в-главных и в итоге всего А.А.Ахматова, конечно, все-таки поэт достаточно заметный и на самом деле, помимо всех традиций своей преувеличенности. Есенин-Вольпин тоже заметный, но не так. Но на мой взгляд и слух пара строчечек Есенина-Вольпина тут легко отодвигает все восемь ахматовских, весь этот ямб и классику:

А когда пойдут свободно поезда,

За границу я уеду навсегда.

Как-то по-людски, а не по-политически. Пока строчки читаются, и правда хочется за границу. Потом это проходит).

Так вот, откровенно говоря, т р а д и ц и и неперменного стихописания = традиции порчи слуха и чутья, забивания уха стихом и дурной бесконечности, невылазной смены одной фальши и вранья другой фальшью. По-моему, так.

Традиция порчи. Порченная традиция. Порочная. Прочная традиция. Одна только черта этой традиции, как принято говорить, классической. Утешно, глухой и грешный, равнодушно и спокойно. недостойной, скорбный. На восемь строк семь качественных эпитетов. Бывает и больше в классическом стихе. Классический стих ужасно любит слагать себя и формировать строку так вот, классически. Аккуратно прилагая к существительному по прилагательному. К глаголу – по наречию.

А кошка, мрачному предавшись пессимизму,

Трагичным голосом взволнованно орет.

Это Саша Черный, конечно, в огород Лермонтова. Случай из самых ярких, но не самый характерный. "Насмешкой горькою обманутого сына над промотавшимся отцом" – риторика, но вполне живая, интонированная и бранный эпитет – эпитет еще естественный. Бесчисленные же более спокойные и более классичные строки, составленные таким вроде бы естественным способом, в сущности, много удивительней. Удивительно в этом то, что мы этому не удивляемся – мы как бы привыкли.

Как бы – потому что собственная наша живая речь ведь не знает такой частотности и такой бойкости, уверенности в употреблении эпитетов. Получается что – смыслы, оценки, суждения. Речь не спешит сорить смыслами. Собственная наша речь тут что-то знает. Знает, что суждение, оценка чего-то стоят. Речь опытна и осмотрительна и дает оценки и выносит суждения чаще куда более тонкими способами. Однозначные определения речь держит наготове, и клеит так уж клеит, но вообще пускать их в ход и доверять им не очень торопится – в отличие от, скажем, Роднянской. Как мы видели. И от традиции классического, того самого канонически пушкинского стиха, которому мы так приучены уже доверять – несмотря на весь живой речевой опыт, от которого никто не откажется – если даже вдруг пожелает... Это-то двоеверие и удивительно.

Как и это доверие стиху – потому что такой канонически, т.е. по стандартной технике сделанный стих чаще как раз и не имеет особых прав на доверие – и как поэзия, и как суждение. Суждение в результате такой техники получается мнимое, и это мнимое, сомнительное суждение, включаемое в систему национального литературного предания и вдальблываемое более или менее успешно в голову, лезет быть заповедью – ну как же: классика. Слова классика. Хоть это, собственно, не так слова самого классика, как техника т. наз. классического стиха.

А потом отрывка, пригота, и начинается опять: "Расстрел классиков" ... "Мена всех" ... "С парохода современности" ... и т.д. и т.п. И – п е р с в о р о т. Наизнанку. Как водится. Оверкиль пароходу...

То же массивное отупение, десятилетиями не прошибаемая инерция, диктатурка рутинки, принципиальная бездарность с антипрофессиональной солидарностью только в обратной фазе. В активной фазе восстания в обезьянник.

Нет, никак я не хочу сказать, что Пушкин плохой поэт, писал стихи плохо. Только иногда хочется спросить: так все-таки Пушкин – Пушкин скорей благодаря пушкинскому стиху, или же подчас вопреки?..

Опять же, смешно было бы ополчаться вообще на эпитеты. Конечно. Вон как интересно работать с ними стал тот же Кенжеев. Только это ведь – особый случай. Да и все дело в том, что все искусство вообще и поэзия в частности и состоит из сплошных особых случаев.

Типовые же должны настораживать.

Все-таки поэзия та самая истина, которая всегда конкретна – случай, а не правило, дыхание, а не принадлежность к системе и не техника-механика как таковая. Не жанр, а вот то самое, для чего жанр и вся его техника. И тиражированию поддается всегда техника, а не живой случай.

Дорогие мои, да вы слышите ли само слово – с т и х – что оно по-вашему значит? Какие могут быть п р а в и л а с т и х а?.. Понятно, что могут – кажется, менее понятно, что в п р и н ц и п е п р а в и л а могут быть к а к и с к л ю ч е н и я . И уж чего-чего, а именно стиха – речевой с т и х и и как таковой, ее жизни и неожиданности – этого у Рубинштейна вряд ли меньше, чем у Рейна.

Пожалуйста, пример того, как самый стих оказывается не в стихе. И тут не игра словами – они естественно поменялись местами, сами, они живут. и продолжают искать, пробовать возможности, способы, как решать все те же проблемы – и вовсе не проблемы одной поэзии – как бы все-таки одно с другим сблизить: как с т и х и и быть – ну, как сказать – не то что разумней, а человечней, что ли, и как бы разуму быть не то что стихийней, но естественней. Что естественно.

(Я понимаю, Гена, что свои стихи Жданов писать умеет. Но и ты пойми – верней, вспомни – тот же Антокольский стихи писать умел разве хуже? И вспомни, как необходимо было с Антокольским, однако, расподобиться – сверх нормального, обычного расподобления с другим автором, с иной поэзией. Необходимо как воздух, что называется. Где-нибудь году в 55-58. Неужели не помнишь? Не может быть – а сам ты откуда, Гена? При том, что просто плохого ничего в Антокольском не было. Кроме того, что Антокольский – это был отнюдь не только Антокольский... А хорошего было уж вряд ли меньше, чем в Иване Жданове. Вспомни, Гена. Вот в чем тут дело, как тебе кажется? Не в этом ли: "Играют с нами, Сева, играют..." – как ты мне говорил в начале "перестройки"... Понятно, что играют. Понятно, кто. Понятно, зачем. Да нам-то, Гена, играть так с какой стати? Мета-мета-мета-мета – это зачем? Нам? Уже? Вот что мне, прости, но непонятно).

Вот речь, вот стих, вот поэзия. Стих – мертвая вода, речь – живая, поэзия – жизнь. Которой – и в сказках так – и "мертвая" вода не то что нужна – бывает необходима. Но не бывает мертвая вода нормой – тут недоразумение. Сильно затянувшееся просто потому, что искусственно затягиваемое, организуемое более или менее успешно. Только и всего.

Русский стих и русская речь известно что поладили по-настоящему на Пушкине, когда по-настоящему получилась русская поэзия. И так хорошо сумел соединить Пушкин стихи и поэзию, так хорошо соединил, что накрепко их спутал. Лет на сто. То-то Лев Толстой говорил: писать стихами – все равно что пахать, приплясывая. И уж если Толстому не приходило в голову, что писать стихами не совсем то, что писать стихи...

Что стихи не есть только средство повествования и изложения.

Лет через сто произошло много что. Сперва стих с поэзией заодно без речи весь увял, усох, потом весь вспыхнул – этот пик-шок будут звать "серебряный век" – в итоге же слава Богу, выздоровел. Ожил.

Выздоровел, когда отказался от единоличных претензий на поэзию. Стих ожил, поэзия выздоровела речью – поэзией Маяковского и Мандельштама. Что портреты Пушкина-Маяковского висят в школе рядышком – не так уж и смешно: что Пушкин сделал для русской поэзии когда-то стихом, именно что как водой мертвой, это самое теперь Маяковский сделал для поэзии речью как водой живой. Стих Маяковского – прямо речевой, стих Мандельштама – глубже, принципиальней всего учитывает речь, речевой опыт; он наиболее последовательно и основательно антипретенциозен. ("Из поэтов XX века Мандельштам единственный умел отбирать" – была у Леонида Ефимовича Пинского такая устойчивая сентенция. И точная. Только точно ли, что только XX века?)



\*

\* ГОСПОДЬ БОГ \*

А распутали столетнее недоразумение с Пушкиным и многими другими, со стихом и поэзией Тынянов и Эйхенбаум. Определенно, наконец, отличив пушкинский канон от пушкинской поэзии. То-то Маяковский с Тыняновым и говорил как держава с державой... Как известно. А хотя...

Кому-то, может быть, и известно... Кто их знает там на кафедре филологии, как и что они там проходили, кому сдавали и как. Вне же академической сетки непохоже, чтобы это должно было интересовать Роднянскую – а вот избранной позиции и курсу "НАЗАД К ОРФЕЮ" /так именно и называлась статья 88/ живая история русской поэзии помешать очень может. История о том, как учились не молиться на Пушкина. а читать Пушкина. И именно что отделять поэзию от мифологии. И идеологии. Не может не помешать, потому что история это живая и пока что не кончилась.

(Вообще ведь школа Науки Как Не Знать – а не такова разве школа нашей науки? – во главу угла ставит не конкретный предмет, но Общий Принцип. Предметы же, которых потребуются не знать, могут оказаться самые неожиданные. Чего стоит хоть бы подозрение в попытке выдать необходимость за добродетель. да еще в худшем случае. Помнится, известное выражение звучало как-то не совсем так. Говорилось вроде не о необходимости, но о нужде. Ньюанс. Не о необходимости же за добродетель в искусстве выдавать и правда что странно, потому что не требуется. Не надо необходимость ни за что ни за кого выдавать – необходимость сроду была и не добродетель, а именно что необходимость – попросту одна из основ.

Признаться, не очень хорошо понимаю, что за деконструкционизм, к которому одних припишешь, а других не припишешь.

Конструктивизм, рассматривающий именно необходимость как отчетливо основополагающий принцип, на мой взгляд, понятней – а конструктивизмом называют ведь не только локализованную школу, но и фундаментальную тенденцию, из таких, к которым хочешь-не хочешь, а приписаны все, кто по нашему цеху. Так или иначе. И если это и оговорка Роднянской – насчет добродетели в худшем случае – то оговорка знаменательная. От выучки, стойкого и характерного навыка обходя необходимость по кривой, напускать красоту. Или кто бы мог предположить, что столь известнейший наш специалист по поэзии просто и слышать не слыхала – в глаза не видела ни много ни мало, а всю традицию китайских и японских краткостий. Так получается – а как еще прикажете понимать?

Вот бы Роднянской да на такой свежий глаз, под первым впечатлением да и дать создать, что ли, предисловие к какой-нибудь книжке хокку! Как бы там могло пригодиться что-нибудь вроде "Навязчивой дистиллированности метода" или хоть вот, вот это: "Просто эти поэты кроме того, на чем, как на ниточке, держатся минималисты-конкретисты-концептуалисты, могут еще ого-го сколько!.." – ведь как бы могло заиграть такое образное

мышление самой Роднянской! Такое яркое и такое наглядное, ясное и неожиданно неискушенное представление: минималистский это и значит маленький-минимальненький на тоненькой-на тоненькой ниточке. Тьфу.

А наши могут. Наши могут – ого гого гого го! Много).

"У жизни со смертью

Еще не окончены счета свои..." – поет Окуджава. Подавно не окончены – как знает любой знающий – да и вряд ли могут быть окончены – как понимает любой понимающий человек – счета у речи со стихом, у воды живой и воды мертвой.

Тем более, что "мертвая" вода сама по себе еще отнюдь не смерть – тут сравнение кончается.

Но счета-то остаются. Что естественно. И периодически обостряются, что тоже естественно. Вряд ли может даже и Роднянская не помнить как раз такое ощущение застоя, омертвения стиха и засилия стихописания где-то в первой половине 50-х, а если не помнит, пусть полистает старые печатные страницы. Больше того: на тех же страницах найти можно и следы обсуждений – осторожных, конечно – именно этой темы. Особенно с началом "оттепели". Да и как не возникнуть ощущению, если на те же страницы не могли попасть хотя бы такие поэты как Мартынов и практически Глазков. Не говоря об Обалдуеве или Сатуновском.

Мандельштам, Цветаевой, обэриутах. Что было уже никак не естественно. Хотя и понятно.

Какого вакуума страшится Роднянская – не знаю, но сейчас у них там, простите меня, такой вакуум опять – хоть топор вешай. Конечно, не в тех масштабах – но масштабы зависят не от них. От них зависит плотность этого вакуума, качество. И тут они рекордов понаставили. Такой натужно дружной, единодушно душевной, такой искусственной задержки естественной фазы этот природный процесс просто еще не знал. Еще и Орфея поминают. Никакой Орфей не виноват. Как и Альфред. Царство ему Небесное, Нобель.

"Идеологически ужать мир крупного дарования" – Да-а... "Изменчивый и переливающийся"... И переливаемый. Ужать переливаемый из одного в другое... А не попробовать так вот и де о л о г и ч е с к и у ж а т ь весь мир крупных дарований, пестуемых Роднянской?

Сонмы таких дарований, включая сюда же крупнейшее дарование самой Роднянской... А?

А не выпадет у нас в последний остаток одна и д е я – и д е я п р е д а в а т е л ь с т в а ?

Предаваясь кому-чему – балдежу враскачку. Как легче, как коллективной. Как принято и как приятно.

Предавать кого что – себя – а, значит, и остальное.

"НОВЫЙ МИР" N 8 9 5 г "ДВЕ РЕПЛИКИ" (НА  
СТАТЬЮ КУЛАКОВА)

Насчет Орфея. Не только Орфей пел – почти пел, говорят, еще Пушкин. Признаемся, что мы все-таки этого не застали. Та декламационная напевность, которую мы слышали, к самой поэзии, качеству речи может быть еще безразличней стихописания.

В начале 60-х Миша Гробман с женой и коллекцией работ Яковлева, Пятницкого, Штейнберга жил в комнатке, сделанной из балкона: зимой там бывал и ноль, и ниже. И Миша грелся, часами декламируя под Качалова что угодно – но больше ямбы. Часто и своего сочинения. И всегда звучные. Заслушаешься.

Да, Окуджава поет. Да и Ким поет. Пел Галич, да и Высоцкий. Сейчас отлично поет Александр Левин. Это отдельный разговор. У Окуджавы, во всяком случае, не речь по размеру, а пение по речи. И все-таки мерный стих для нас в принципе иной природы, чем пение. Уж кто п е в е ц, так это Блок. Певец Блок. Насколько Блок на самом деле все-таки не певец по натуре, а стихотворец – по-моему, выявляет Есенин. Есенин любил Блока, почитал Блока и вся есенинская сельская природа не без блоковской изначально. Иногда почти до совпадения.

Утром ворон к березоньке –

Стук.

И повесил ту шапку

На сук...

Вот кто это из них? Каждый раз вспоминаешь. Только вся эта есенинская сельская – она-то и есть Есенин, тогда как для Блока вся жизнь все-же не так в Шахматове, как в Петербурге. И т а п е с е н н о с т ь, которая для Блока в таких стихах – естественный прием, окраска, для Есенина – что-то большее. Как и сами эти стихи. Есенин, небось, и сам еще певал такие п е с н и. И Блок вроде бы водил хороводы, но тут какая-то разница. Возможно, в ней все и дело.

Все отличие стиха у Некрасова \* (без его риторики) – Есенина (по большей части) – Твардовского в военном "Теркине" и, действительно, нередко – Рубцова. Ведь стих у них и правда иной какой-то, не такой природы, ведет себя иначе. По крайней мере, может повести. Нет, речь не о сермяжной правде, просто большей естественности и близости природы стиха к живой речи – похоже, и правда через сравнительно большую близость к песенной традиции, мелодике.

Но такая натуральная близость – на самом деле очень большая редкость, и я, например, при всей распространенности сермяжных традиций, просто и не знаю, к четырем известным названным по совести кого еще бы можно прибавить.

В любом случае никак не Бродского, не Седакову, не мета мета мета. Нет. Это нет. Не говоря Ахмадулину. Извините. Да и вряд ли Чухонцева или Корнилова. Не говоря Рейна. Да и Кушнера. По-моему, Кушнер – это скорей хорошо. Но Кушнер – это другое.

\* Говорят, есть какой-то раствор без цвета и запаха, на вкус же для 60 примерно процентов людей – вода и вода. Ясно, что тестировать этот раствор этим людям просто не надо. Это бывает. И не в одной химии.

Марья Савишна, вы бы надели

Платье проще.

Ведь, как ни рядись,

Не оденетесь лучше камелий

И богаче французских актрис...

---

Нет тут никакого фольклора и далеко до чахотки. Это близко к тому, что называлось "куплеты" Быт и быт, и как бы смешно. И что тут так поет и почему так щемит – кто же скажет, если большинство, похоже, просто не слышит. Но Чуковский слышит. /Фокус-то ведь в чем: бестолку поэзию мерить по тому, что поддается измерению. Ни по параметрам (объем, класс обработки поверхности, высота тона, угол возвышения зрения, уровень оснащенности, усовершенствованности и т.п.) ни по намерениям. Намерения измерениям поддаются, а результат – нет.

Но чтобы, как деревья и трава,  
Стихи поэта были хороши,  
Умело надо подбирать слова,  
А не кичиться сложностью души.

(Николай Глазков)

Как и сложностью рассуждений. А вот в это "у м е л о" в искусстве войдут уже все сложности и сложные рассуждения, какие были и будут. Вообще заповеди в стихах сомнительны и альбомны. "Чем больше женщину мы любим..." Мы все глядим..." Не все глядим. Как раз пример тех самых недоразумений с нац-культ преданием. Хороший пример. Но хватает и других, и эти четыре строчки полностью и есть то, что в них говорится./

## БЛАТ

Российское ТВ. Ерофеев представляет фильм Вендерса, ведущий – Ерофеева: "Знаменитый писатель, ученый – литературовед"...Выдающийся исследователь. Виднейший специалист по садизму. Действительно. Какой ученый Ерофеев, такой же Ерофеев писатель.

Кому случалось копать, перелопачивать какую-нибудь слежавшуюся, хорошо уплотнившуюся субстанцию – поймет ощущение, узнает. Конечно, перевернуть такую залежь – это вряд ли. Мое дело – зацепить. Поднять вопрос, зацепить и приподнять хотя бы, отвалить чуть, чтоб видно было, как они все там слиплись и шевелятся. Видно-слышно стало и запах, и размер-масштаб и саму природу этого биологического явления. И это мне по силам. По-моему, это мне удастся. Благодарю за внимание.

Почему – а что вся рота идет не в ногу – это как раз запросто. Смотря что за рота. Бывает, сплошь и рядом, особенно если она – золотая. Если рота, например, рванет мародерствовать. Хоть полк. Хоть вся армия – да в 17 говорят, так уже и было. Тут то в ногу и пойдет тот, кто просто идет, как шел до того – двое ли их, трое или один идет в ногу – без разницы. И в этом случае он как раз запросто может оказаться и тем самым один-в-поле-воином.

Да чем же Ерофеев лучше Фадеева как главный писатель? Просто как писатель лучше? Вы правда уверены?.. Тюрягой не пахнет – для вас, в смысле – так это разве Ерофеев виноват, если не пахнет, это, как говорится, эпоха. Не в тех формах блат, и только. Пока что еще. Да просто нет тех возможностей. Склонности же дело темное, спорное и капризное.

А вот выбор – быть-не быть таким фадеевым-ерофеевым – у Ерофеева был явно больше. За счет той же эпохи.

"В Одессе пристав не велел трогать ни начальство, ни Пушкина" Пушкину было сто лет, начальству – триста. В Московских же Новостях редактор Веселая (забыл имя-отчество) не велела трогать ни Пригова, ни Ерофеева. Вполне без смеха. И сколько же думает так протянуть это наше начальство с этими-то пушкинами...

Значит, почему меня нигде нет – потому что. Именно что потому что везде затесался, а это никому не удобно. Вроде и не старался: так вышло. Вот давайте смотреть: в Лианозово я? Я. И в "Синтаксисе". Из-за чего, опять же, сразу получается, что и там и тут – и в искусстве, и в "политике" – в той мере, в какой могли в ней быть другие, кто был в искусстве. (Это как Н.И.Иванова пела славу отваге таких, как Рыбаков, бесстрашно державший в столе "Детей Арбата" все нелегкие годы, но и отдавала одновременно

некоторое должное известной оригинальности чудаков типа Айги, Некрасова, вылезавших на люди с какими-то своими там штучками. То же, собственно, но в других выражениях – у Минкина и с другой стороны – Бондаренко. Это первое типовое вранье. N 2 вранье – у всех эстетов вроде седаковской команды – наоборот, про "низкопробное фрондерство" (см "ВЕК XX И МИР" N 7, 91 – "Первая книга первого поэта") И типовое не менее. Говорить чего-то же надо. А сказать нечего. И когда совсем зудеж невтерпеж, идут в ход оба вранья сразу. И нередко. Шум, пена – явления вообще не редкостные. См. напр. беспорядочные движения в ЛГ А.Архангельского как бы в ответ на мою статью в ЛГ же. 90 г. Главное, что и он тут. И он шумит и хлопает крыльями. Что главное – что шумит ОН. А ЧТО шумит он – это уже детали. Друзья не спросят, остальное неважно

Дальше. Ну и дальше я ведь где только не был. И главное, опять как-то так все больше попарно, трудно свалить, отпихнуть на какую-либо одну удобную для спихивающего сторону. Как "60-е" так и "80-е" – как "Лианозово", так и "Чистые пруды". Опять же как "лианозовская школа", так и "концептуализм" – причем это вполне могут быть просто одни и те же стихи: вот как "традиционные" (внутри традиции) – так и "авангардные". И авангардные едва ли менее приговских-рубинштейнских, которые подоспеют лет эдак еще через 15 (пятнадцать).

Мне попадались, конечно, теоретические попытки, потуги отпихнуть меня (а, значит, и других кое-кого вроде Сатуновского или того же Холина) туда подальше, в прошедшую историю и исключительное, специальное "Лианозово". Подальше от "авангарда" и "актуальности". От кормушки в смысле. И у Социалистического Реализма тоже бывали свои теоретики, как теперь у Специфического Концептуализма, и у вытекающего из него непосредственно Экскрементального Искусства Бреннера-Кулика и т.д. и т.п. – как у всякого своего, блатного дела. Но если кто из борзых ребят думает, что он и правда может тут что-то сказать, – чего ж тогда никто до сих пор так и не ответил хоть на статью "Как было дело с концептуализмом"? В 90 году. В "Литературной Газете" За пять-то лет – это при их-то борзости и динамизме...

Так вот, опять же я как "концептуалист", так и художник (в стихах, имею в виду – во всяком случае, пытаюсь им быть). Т.е. "концептуализм" как концепция конца искусства – этой каши со мной не сварить. Куцая концепция – если продолжать нагнетать ассоциации и аллитерации. Видите ли – что совсем уж нехвата – как практик я, так и теоретик. Форменный причем. Оформленный в Союзе Московских Литераторов (бывш. группком) С 73 года – в секции критики. А там, между прочим, приходилось подтверждать минимум заработка. Так что и этого самого маргинала, ломпена, алкоголика, эгоцентрика, подпольщика экстремиста и законченного

эгоиста из меня так же сложно соорудить, как и некоего недовознесенского, полуофициального и неудачного "шестидесятника" Зачем же "полу" – пожалуйста, я вполне был готов работать и работал, когда мне давали. Как с неофициальным своим искусством особо не прятался, так и "официального" не стеснялся. И не стесняюсь. В детской литературе, в театре. И в детской литературе опять-таки и как автор своих стихов, и как читатель чужих – в смысле редактор, рецензент, составитель. Вот вполне ли мне давали работать – другой разговор. И к нему я всегда готов, кстати.

(Кстати, а вот интересно бы обратиться ко всем девяноста – если не ошибаюсь – авторам обоих сборников – "Между летом и зимой" 76 и "Сказки без подсказки" 81, а заодно и ко всем отрецензированным лет за пятнадцать во всех издательствах и изданиях – нету ли замечаний? Плохо ли обработаны рукописи? Схалтурил я или не дал кому хода – что, словом, было не так – было такое?) А что в с е было не так – это другое дело. Именно потому, что моим стихам не давали ходу, на меня и делали расчет, как на вышибалу – чтоб и я так же не давал жить другим. В свою очередь. И каждый раз просчитывались. Свою очередь я понимал как-то иначе. После чего со мной и прощались. После чего на новом месте все повторялось, пока "места" не кончились. Вы кого это надумали впечатлить организацией своей системы? Вы, "Новый авангард" или как там вы теперь себя называете? Иося бакштейны... Эпигоны и кустари. Соросососы...

Хотя конечно: Иося Бакштейн распределяющий, как говорят, гранты-соросы-марки-доллары, – такая картинка вам уже не шуточки. Не шуточки, а Статья. И не в журнале "Художественная жизнь"

Но пара слов еще о Иосе. Иося был тихий, и ходил на "коллективные действия" куда все ходили и на семинар Чачко -Шейнкера в Старосадском, где все говорили, а Иося помалкивал. Немножечко только улыбался. И с таким видом: -Ну, заец... Погоди. Иося знал, что Иося очень умный и надо только погодить. А тогда все узнают Иосю. И так все и вышло.

Почти все. Учтем, что умных там таких уже набиралось – с полкомнаты. А комната – с пол маленького кинотеатра. Потому там и собирались, и иногда близко к сотне. Так вот, считая грубо, на полкомнаты умных приходилось полкомнаты дураков, – авторов, – с которых все и начиналось.

(И какой же прошелестел шорох, когда, помню, мы с Эриком и Олегом, вслушавшись в передовые реферативные суждения этой братии, вставили-таки словечко. И как было не вставить: они там на все лады в один голос пытались приспособить к делу дежурную идею о перепроизводстве, засилии материальных благ, рекламы товаров, обществе потребления и т.п. – ну что носили ТАМ. А они читали-реферировали и проверяли друг дружку на осведомленность и причастность. Вообще подкованность. Хотя разговор сам был как всегда о чем-то из здешнего искусства. Это где-то в конце 80-х...Как же было не завопить караул – какое перепроизводство товаров при дефиците товаров! Какое общество потребления при очередях – да



выйди из Старосадского, загляни за угол! Какое там засилье рекламы – если засилье, так рекламы идеологии...

Тут и зашелестело: – идеологии... Идей... У них – товаров, а у нас – идей... У нас навалом идеального при материализме, у них – ... и т. д. Сам Боря Гройс слегка улыбнулся парадоксу. Нет, видно было, что и правда не ожидал Боря. Что ты будешь делать.)

При мне начиналось году в 78, хотя вроде говорили, бывало что-то и раньше. Начиналось в основном с того же круга "А-Я" и МАНИ, и было это дело очень и очень хорошее – говорил ли кто-нибудь печатно отчетливое спасибо хозяевам – Мише Шейнкеру и особенно Алику Чачко, на которого и валились хозяйственные работы, жэковские гадости и милицейские визиты из-за семинара – не знаю, мне не попадалось. Программа была простая: кто-то выступает, затем ему культурно моются кости. Без ложной скромности – и никто не мог помыть кости культурней и любезней меня. Кто там был? Кто там только не был. Кублановский, Величанский, Сабуров, Вигилянский, Пригов, Ерофеев Виктор, Айзенберг, Кабаков, Гройс, Рубинштейн, Кривулин, Сапгир (кстати, моими стараниями: почему пришлось маститого Сапгира пробивать по-советски с боем – до сих пор не понимаю – т.е. не понимаю буквально) Попов, Стратановский, Миронов, Сорокин. Конечно, тут я вспомнил не всех. Многие читали дважды, больше. Собирались обычно раз в месяц, реже два В те времена в Москве отличались еще домашними чтениями такие героические (без особого преувеличения) женщины как Маша Шавырина в Черемушках и Наташа Осипова на Пушкинской улице. Молодцы, умницы, и все-таки, думаю, лучшей, чем "семинар" площадки не было (жилой площадки – все, что более или менее официально – было несерьезно): виноваты как хозяева, так и завидный метраж: аудитория набиралась почти как настоящая и читать шли охотно. Скандалов помню всего два – на собственном чтении и на Седаковой. Оба скандала учинил один рыженький – пушкинист, явившийся как бы навести тут порядок именем патрона. Галстучек, джемперочек, эспаньолочка и золотые очки – все при нем, и все так и осталось в неприкосновенности, о чем нет-нет, да и сейчас пожалею. Экипировочка слабо приготавливала к тому, что носитель всего этого, изъясняясь научными оборотами, примется обзывать твои стихи говном – но кончив чтение, я сидел в обычном, противоположном пушкинисту углу, а комната была довольно плотно набита. Бывают все-таки в жизни случаи, когда первый импульс и есть самый верный.

Положим, пушкиниста отделали и без меня – но словами. А слова – это не то, что действует на пушкиниста. И отделанный пушкинист вскоре опять явился на Старосадский во всей отделке, в свите Ольги Александровны Седаковой. Вот ей-богу, я ну ни-чего не имел против Ольги Александровны. Лет за пять до того ей предлагал предложить стихи в будущий "Ковчег". Стихи и стихи, попадались мне стихи и похуже, и много похуже.

Попадались и получше, не спорю. Но главное, что были же среди прочитанных стихи действительно очень хорошие, и не так мало. Хоть были и явно не такие хорошие, и тоже в достаточном количестве. Главная же беда была – как всегда с этими стихами, стихописанием – в нежелании ничем уразуметь это вот реальное и очевидное положение дел: что хорошо, то хорошо; что плохо, то плохо.

Вечная история: наш брат берет, находит ли или сам мастерит какой-то кусок речи, факт, речевой случай. И из него исходит. Более или менее интересный, яркий и выразительный – но факт, и только. Что отнюдь не значит, что его дело оставаться только фактом – у него скромное происхождение и манеры, но те же – в принципе – художественные возможности, что у стиха – стиховой размер сам по себе не дает речи ровно никаких поэтических преимуществ. Сословные – может быть. Т.е. стих будет считаться поэзией у таких вот пушкинистов. Но быть поэзией – это другое. Тут требуются не пушкинисты, а Пушкин. Лермонтов, Баратынский, Некрасов – ну и т.д. Тот, кто умеет стих сделать фактом, а то и фактом из фактов. А тут привыкли почему-то рассчитывать, что владение стихосложением обеспечит и факт речи и факт поэзии на том только основании, что Пушкин тоже писал стихами, владел стихосложением – как поэтесса С... Но Пушкин-то владел не только стихосложением как таковым...И славен не столько тем, что умел писать стихами, как многие другие, сколько тем, что умел писать стихи как Пушкин. Но и Пушкин человек, и с Пушкиным случалось иной раз разное – в стихах, имею в виду.

Чего нельзя сказать об Ольге Александровне Седаковой. Низь-зя. А то плохо будет. И рыженький, и еще там один, и Ольга Александровна Седакова постарались-таки тогда сделать плохо, сделать скандал – не с дракой, хуже драки – с выкриками, нападкой, чуть не с дамскими слезами – и из чего сделать-то – из обсуждения. Ей-богу, доброжелательного обсуждения, со всяческим обхождением. Я говорю – манеры я знаю. И как не знать – с моей-то выучкой. Куда там. Ну черт те что. "Это разговор слепых о солнце!.." выбрасывал протуберанцы кто-то из сопровождающих лиц. Как писал некто остроумней меня, солнце русской поэзии выкатилось обратно. Но к О.А. Седаковой, Бог даст, еще вернемся, а пока вкратце, откуда это на нас такая напасть – наука в таком количестве, какого прежде не выдывали.

По-моему, это все он же, коренной вопрос здешней жизни – за красных ты, или враг. С одной стороны, как только стало можно подумать и порассудить хоть как-то, вопрос с этими красными не мог в принципе не проясниться сразу и до конца.

И все их братские ГЭС, все лонжюмо прочитывались как ложь и умо-ра. "Les yeux de Bella" – политико-лирические излияния Евтушенко в "Юманите" 63-го года - это был Мемуар. Как какие-то отвратительные студенты стали нехорошо говорить про революцию и как с места гордо поднялась стройная девушка и, гневно сверкая прекрасными глазами, гроз-

но воскликнула: “Как вам не стыдно! Революция не умерла!.. Я – революция!” Это была Белла Ахмадулина... Перевод был кустарный, но тут сила не в переводе. Явно... Это они наперебой доказывали Никите, какие они на самом деле комсомольско-партийные.

Но вообще-то Новый 63-й был не такие уж шуточки. Вроде бы безобидное дело рядом с Венгрией или Новочеркасском, но про Новочеркасск знали очень немногие. Венгрия уже как бы сглаживалась, ходили слухи о каких-то сожалениях, а тут вам пожалуйста. Первый кулак, кузькина мать, показанная всенародно и торжественно. За красных? Тогда не будь за абстрактных. И какое может быть мировое искусство, когда есть Партия. Для многих, кто уже был связан, всерьез рассчитывал связать так или иначе жизнь с этим самым искусством и чересчур всерьез принимал “оттепель” реприманд был неожиданный и неприятный.

До них дошло, что воз-паровоз и ныне там, и что так же, как их папам и мамам, так придется и им заниматься не искусством, а ахинеей – искусством “социалистическим” и “буржуазным” Придется заниматься враньем, а ведь так не хотелось. Подумаешь – другие еще и не так ввали. Да, но тут некоторым образом специфика профессии. Другой на собрании врет, а за кульманом каким-нибудь от вранья отходит. А тут так не получится.

А это были еще семечки и первые ласточки. Хрущев слетел. Пошел процесс – процесс Синявского и Даниэля. Пошли юбилеи. Замелькали и усатые портретики. Чехословакия – оплеуха звонче венгерской, потому что голой рукой, – и все это приходилось глотать, глотать...

Человек так не может – его начинает рвать. Его надо либо привести в нелюдское состояние, как делали Сталин, Гитлер, председатель Мао – либо как-то посчитаться с организмом. Думаю, что волна подписантов-диссидентов, стихийный порыв людей, на все решившихся, только бы не глотать лганье в лошадиных дозах, для властей стал сюрпризом.

Но вот волна начала отходить. Сложилось странное равновесие 70-х – тот самый застой. На все шли, чтоб как-то определить положение: Сталин, тогда так и скажите, что Сталин, а не корчите из себя людей перед всем миром. Из себя и из нас. Но положение определиться так и не пожелало. С одной стороны, на все отчаянные вопросы – как горохом об стенку. Глухо. Ну дурдом, мягкая комната. С другой стороны – все-таки как бы мягкая. На масштабные расправы вроде бы не пошли – разбирались не так с движением, как с людьми по одному. Сломав с еще одной стороны так не одну жизнь. По-тихому КАГЪБЫ. В итоге же проглотили и это. И вот положение.

Конечно,общее, но уж особенно положение людей культуры, гуманитариев. С одной стороны, жить вроде можно. А что это не само собой разумеетсяЖИТЬ – все еще прекрасно помнят. С другой стороны, можно жить, только проглотив большую лягушку, и если плевать-блевать, то исключительно в домашней обстановке. И организм опять барахлит. На этот раз в

глубоко проглоченных, скрытых-полускрытых от сознания формах. Думаю, что пышное, как бы неожиданное цветенье наших именно гуманитарных наук в таких вроде бы малоподходящих обстоятельствах – во многом-то как раз одна из таких форм.

Диссидентство ведь начиналось с искусства, и уж если разбираться всерьез, задолго до никитиных безобразий – формализм-модернизм-авангардизм был у нас БУРЖУАЗНЫЙ с самого начала. Если бесчинствовали Веснины или Штеренберг – их грех. Их ответ. Бывали случаи. А Малевич, говорят, теснил Шагала. Грех кого-то из "формалистов". а не "формализма" Отменяли же "формализм" Тотально чохом и Шагала и Малевича и Весниных и кто теснил и кого теснили и всех-всех начиная с импрессионистов всерьез надолго и заодно со многим-многим другим – И тут не случаи. Тут спорить-то не о чем. Просто где начинался "формализм" кончалась власть начальства. чего начальство не могло выносить органически. допуская непонятное для себя только в ядерной физике. И конечно "формализм" в фокусе подобных сюжетов уж никаким ФОРМАЛИЗМОМ и не пахнул, а оказывался делом самым что ни на есть содержательным и актуальным – тем самым диссидентством. Диссидентством внутри, в природе самого искусства – таким, которое не могло особенно ни нахлынуть ни схлынуть со сменой расстановок и ситуаций. Тут никто особо не выступал и не отступал – а как начали заниматься своим делом, так и занимались – в силу простой логики вещей и требований профессии. Уже хочешь не хочешь. Сажать пока не сажают, с глаз не спускают, а куда денешься? В каком-то смысле конечно нам здорово посчастливилось – мы могли чувствовать себя внутренне свободнее многих. Тут и сработал эффект дворняжки.

Ни на кого ведь так не ярится шавка на цепи, шавка из-за забора, как на другую шавку, нахально вольно пробегающую себе мимо забора, куда ей хочется. И для каждой дворняжки-дворняжки, раздираемой сложными переживаниями, мы были именно такие вот возмутительные дворняжковольняшки. Причем как водится особенно глубокую ярость вызывала полная внутренняя невозможность для себя осознать и причину ярости. И отсюда очень много чего. Немало движений достижений науки, да, собственно, и целых ее областей, направлений. Не говоря о вкусах и интересах. Конечно уж, и достижений практики тоже. Вот почему не в ходу слово с е м и д е с я т н и к и? Да с нашей-то шустростью по части терминов... Шестидесятники да шестидесятники – а дальше что, считать разучились? А не потому ли не в ходу слово "семидесятники", что сами-то семидесятники как раз на самом ходу – они-то и делают погоду по всем РГУ, МГУ и газетам "С е г о н д Я м", они-то и двигают науку – н а у к у к а к н е з н а т ь.

Вот их-то, таких втайне мучительно умных против нашего дурака-брата, совершенно отсталого от их передовой информации и одичалого в своей давно несущей никому конфронтации искусства с властями, и при-

ходило в больших количествах тоже наблюдать на этих семинарах. Как дворняжки готовились таки урвать.

И никак не скажешь, что ученые были хуже всех. Скорей как раз и напротив. Довольно многие отличились подписями и выступлениями. Не только оборонщики-ядерщики.

Не дай Господи пытаться бросить камень в людей, которые просто хотят жить как люди и наконец поработать. Без помех. Все верно. Александр Исаевич Солженицын большой молодец, великий человек, нобелевский лауреат и действительно иногда отличный писатель. И не так редко. Вагрич Бахчанян в целом, может быть, выглядит фигурой и не столь масштабной, хоть иногда по-своему заметной чрезвычайно – как острый гвоздик. Посвоя, и по-моему тоже. И вот смотрите:

#### ВСЕМИ ПРАВДАМИ И НЕПРАВДАМИ ЖИТЬ НЕ ПО ЛЖИ

Не зря же Вагричу Бахчаняну удалось здесь так крепенько зацепить Александра Исаевича. Такого зря не бывает. И конечно уж не одного Александра Исаевича. Все понятно.

Но дело все в том, что именно нормально скромно пожить и тем более без помех поработать-то и не давали – во всяком случае здесь, в нашем деле.

Не давали или не получалось как бы и само – например, у тех ученых, которые, приустав от безусловно благородного риска подписей, осознанно или нет, но как бы давали себе зато некоторый отдых от лишних сложностей и неприятностей в собственном своем кровном деле, в своей профессии. Возможно, как бы вполне искренне, как бы согласно вкусу и убеждению.

Кагъбы. Восток дело тонкое. А вкус, думаете, какое? Откуда, из чего он берется, куда иной раз девается... И то не забыть, что в том искусстве, которое должно прирастать не искусством, как раз том, которое называют АВАНГАРДНЫМ, когда не называют формалистическим, такая возможность – прититься кому-то НЕ ПО ВКУСУ – хоть в первый момент – заложена, собственно говоря, в программе. Не для эпатажа, не из хулиганских побуждений, а в силу самой его природы. Задача такого искусства не покорить в мгновение ока, а пригласить задуматься: А НЕ СТИХИ ЛИ НА САМОМ ДЕЛЕ ЭТИ ВОТ НЕ СТИХИ

Понравиться же можно успеть и в следующее мгновение – если, конечно, такое следующее мгновение будет, а не решит все просто мгновенное раздражение. Дело житейское. Чисто нервный рефлекс утомленного, хоть и ученого человека.

Возможно, схема и грубовата. Но мне просто хотелось из самых добрых побуждений попробовать как-то войти в положение нашей прославленной науки. науки с некоторым образом даже и диссидентской репутацией, и так поразительно дружно промахнувшейся мимо такой хотя бы фигуры как Ян Сатуновский.

А тоже, кстати ведь, диссидента – если не в точном технически смысле 70-х, то в более общепринятом – бесспорно. Не знаю, не скажу сейчас, подписывал ли что Яков Абрамович. Но точно знаю – кое-что он писал. И если не присоединялся к чужому мнению, то свое умел выразить, как никто не умел. Так что мнение уже само присоединялось безошибочно. И НЕ СКРЫВАЛ СТИХОВ. (Хоть, конечно уж, со стихами и не навязывался – он умер в 81 году в 69 лет). Боялся. И все-таки не скрывал.

Конечно, я – какой я ученый. Но хотелось бы и мне заявить мнение. И именно мнение, а не просто пристрастие. И по этому моему мнению при всей пристрастиях, всей любви ко многим поэтам по разным причинам, трое все-таки выделяются в нашем веке ТОГДА и трое – потом. "Потом" или "сейчас" – как хотите:

Маяковский, Есенин, Мандельштам.

Глазков, Окуджава, Сатуновский.

И последний – именно по ДИССИДЕНТСТВУ Чем бы дело ни кончилось – совсем кончилось или пока что – ясно, что советское искусство могло и стало чего-то стоить, только когда начало становиться диссидентским. (В кино, по-моему, это особенно наглядно – о чем я и попытался, кстати, написать в статье, и названной "Перед паузой") Инако мыслящим. Иначе чем те, кто велел мыслить одинако = иначе сказать, кто мыслить не велел.

У Сатуновского же само слово, пауза, речь мыслит ИНАКО. Как ни у кого. По природе, еще до рожденья. Мыслит, дышит, живет. Инако – како? А тако. Вот так:

Не как велено,

а как в самом деле.

(Попробуем, кстати, хоть в чем-то разобраться с одной совсем смешной ложью – насчет лиричности, душевности, человечности именно СТИХОВ – того, что чаще называют этим словом. Стихописания. "Маяковский, ваши стихи не волнуют, не греют, не заражают" " – Мои стихи не море, не печка и не чума" – ответ скорее бойкий, чем меткий. Не по существу. А существо в том, что если читателя не волнуют и не заражают стихи Маяковского, многократно обвинявшегося в истеричности, надрыве-перенадрыве – этот читатель-идиот. Читатель калека. Сказал бы как-нибудь "Оглушают" или "Раздражают"...". И тем не менее, это типичный читатель. Типичный читатель стихописания. И в лирике-перелирике Маяковском ему не чего-нибудь не хватает, а вот душевности. Лиризма. Он не врет, он правда так думает, так воспитан. Забит стихом. И это не какой-то нелепый казус, а постоянный пресс – такой читатель лезет делать погоду, любит размножаться и сгущаться.

(пожалуй, придется делать опять скобки внутри скобок: вообще лирика – что это такое? По-моему, это клич из "Маугли" – мы одной крови: ты и я. Клич/отклик. Но клич же не обязательно формулировка: у Киплинга он просто в переводе – в переводе на привычный для нас. Лирика не обяза-

тельно описывает сопереживание, но обязательно его создает. И без чего лирики не бывает – без реального речевого сопереживания, узнавания, полнейшего совпадения речи читателя и автора со всеми-всеми колебаниями и обертонами, когда прицепится, и не отвяжешься. А точно ли, что не бывает лирики без определенного тона и круга тем – не знаю, не знаю.

Уж кто не лирик, так это Хармс, но я вот не уверен, что Хармс – не лирик. Есть в его речи такое качество, такое абсолютно твердое ядрышко, которое ведет себя так же с нами, как, скажем, есенинский лиризм, стоит на том же месте и так же все держит. Так же делает бесспорнейшим фактом. Качество необходимости, единственности – и еще манера. Поза и взгляд. И в итоге он оттого такой и личностный, что вроде бы максимально безликий – не как Зощенко, скажем. Окончательная точность, собранность и ориентированность по отношению ко мне, читателю с видом полнейшей независимости.

И может быть, не меньше, чем самые пронзительные ноты, делает ЛИРИКОЙ поэму Маяковского вот это:

Интересно

Так, говорите, пополам и треснул?

Должен огорчить вас,

Как это ни грустно,

Не треснул говорят а только хрустнул.

По-моему, этим можно жить и жить – а что еще надо лирике?

Такой разговор

/ там уж как получится – соврать, не соврать – не могу же я автор и в самом деле ручаться за каждое словечко-местечко. Тут стихи, стихия. Главное скажите спасибо, что так длинно и все складно. Балдейте и наслаждайтесь! /

А нашему брату дико – как так не можешь? Не свои слова – зачем пишешь? Чтоб писать стихи? Что значит – стихи? Тут же не рок-балдеж. Кто сказал, что все должно быть враскачку?

Когда удастся вымолвить слово, свое слово – тут речь уже сама себе стих. Свое слово и будет твое слово. Только так. Мы просто начинаем с другого конца. С другого конца с самого начала.

Осень 89. Приглашают в клуб МГУ на Моховую Ромм с Жуковым помогать Жукову с Роммом прибирать всех к рукам. До того с год, кажется, бомбили задарма газетой – уже не помню – еще Гуманитарный "центр" или уже "фонд" – но опять же Гуманитарный. (Нет, когда предложили подписаться за деньги, честно внес и какое-то время выписывал. Но не очень долго.)

Теперь, значит, зовут этот самый фонд основывать. Что ж. Идти, очевидно, надо. И первое, что вижу, придя – еще до начала (именно так пом-

нится) объявленного собрания – восседающего посреди пустой эстрады Коркия. Сидит и озирает заполняемый зал до того горделиво, что я, ей-богу, и после официального начала еще ждал от этой эстрады какого-то эстрадного подвоха, розыгрыша для смеху, Театр, как-никак.

Оказалось нет. Цирк. (ныне Храм, как известно – и в конечном-то счете, думаю, вследствие как раз вот этого и много чего – такого же вот. Аминь.). Не помню сейчас, кто из этих деятелей открывал историческое собрание, фундирование фонда. Но помнится, что восседавшая посередке персоне была представлена собранию как не просто назначенная, но как уже выбранная. Именно выбранная какой-то важной фигурой собравшегося здесь фонда имени Пушкина. Пушкиным выбранная.

Ну ну. Цирк не простой, а авангардный: советский процедурный церемониал до подобной крутизны доходил только, кажется, когда доходил уже до последнего – аж до персонажа Коркия – самого бедного Сосо. А они себе хоят для начала...

И сразу понятнее, с чего бы и для чего было бомбить газетой – в газете Коркия на Коркия сидел и Коркия погонял. Был там кто кроме Коркия? Кажется, только молодые-начинающие.

Ну-ну. Ну ладно, Коркия поэт правда интересный. Но когда следующим за Коркия и рядышком с Коркия на эстраде почетно воссел Лаврин – все. Мне хватило вполне. Меня же, видимо, нет. Не хватило. Я поднялся и вышел. Еще на лестнице имел объяснение со старым знакомым Мэльдом Тотевым, сидевшим за столиком на Гуманитарной Вахте. Я ему вернул присланный мне делегатский билетик, и он, кажется, так меня и не понял.

А я точно скажу, не понял ни его, ни других, кого я знал-уважал, и кто в зале остался. Так я и не понял – зачем? И сейчас не понимаю. Поэт Коркия, по-моему, интересный. Как Еременко, скажем, как Бунимович. Но никак не скажешь, что вне всякого сравнения, такой, такой избранник и поэт, что избрание Коркия было предопределено неизбежно, ну как теперь – Назарбаева.

Стихи у Коркия во всяком случае бывают лучше его же "Бедного Сосо Джугашвили" – а именно этого своего Сосо и раздувал тогда и подымал всеми силами тот самый театр МГУ, который и выставил Коркия на стуле перед целым залом гуманитариев и который в итоге всего и оборотили в храм, но не искусства. И из которого я тогда и дернул. И как раз вовремя, как я считаю.

Чего вообще надо им было? Из непечатавшихся – самого бесспорного? А по какому признаку? Если известнейшего – почему это, скажем, не Айги? Если заслуженного, кто постарше – где у них Холин? Если же выдвигают тут мне на этом стуле Коркия как вообще лучшего-талантливейшего нашей эпохи – хотя бы лишь для начала – начало не годится. Сразу кривое начало, и с какой стати мне для начала принимать выбор, с которым я не собираюсь соглашаться. Тогда после такого начала сразу жди такого же продол-



жения. А его и ждать нечего – вот оно. Вот он, Лаврин. Тут уж без подозрений на поэтическое первенство, тут все враз прозрачно. Коркия – это иронисты. Иронисты – это "Юность". "Юность" контора солидная. Злотников и много кого. Бывш. ЦКВЛКСМ, напр. Еременко – это "мета-мета..." а – дальше в термине неясности, но только лишь в термине. Кто в термине живет? Литинститут, кто. ССП и есть ССП. Литинститут это был Кедров.

Злотников похитрей, Кедров полише будет. Подичей, но и попробойней. Но Кедров думает, что Кедров – ПОЭТ: "Трест сам свое слабое место". И кедровская вся махина хотя и успела уже года три как избрать Еременко "Королем поэтов", сварганила дело наспех и настолько нелепо, что тут же и сама принялась разорять и это свое нелепое, распустила рефлексы.

Действительно, ну что за титулы такие, и с какой стати помазание производить девочкам из Дома Медиков, и чем, и когда же будет следующее представление – и вопросы, вопросы...

А главное, блеснуло разок, что, действительно, кем если им козырять, так все-таки Еременко – видимо, и тут же затмилось.

да  
даже вон  
и Иван Жданов  
изображал АВАНГАРД

да и продолжает изображать  
для множества и множества граждан

Да что Жданов – даже и Парщиков. И поэт Кедров. Трест сам свое слабое место. Зато кто не знает ПОЭТОВ МЕТАФОРИСТОВ – энергия: вот чего не отнимешь.

Соперничающий же лагерь между тем примечал, и все промашки в свою пользу учитывал. Кто там – Друк, Коркия, Иртеньев, Арабов, не считая Искренко? Если кого забыл, извиняюсь – как-никак, а сам я там не был. Арабов и Искренко – на мой взгляд, все-таки кино не для всех. Иртеньев, Друк острей, но и специфичней, так что можно считать, действительно у команды были основания двигать-выдвигать именно Коркия главным. Но. Но главным только в своей команде.

Впрочем, тот же случай и с Еременко.

И вы извините меня, но с какими там еще структурами, какими спонсорами в какие контакты я, например, должен был войти по-ихнему, чтоб и мне там обломилось участвовать, видите ли, в этой ихней борьбе?

Ну, дорогие мои, это вряд ли. Мы уже поучаствовали, достаточно. Поучаствовали в такой, на которую вы опоздали.

Не знаю, не знаю. "Я человек завистливый, но тут завидовать нечему" Как тут вам вывернуться. Врать. А как врать?

/ А я и предупреждал, и еще предупреждаю – врать будет сложно. Во всяком случае, кое-какие меры я принял. И вот то что вы читаете в настоящую минуту, прошу прощения, можно рассматривать как раз как такую именно меру./ Спасибо за внимание. Еще не конец текста.

"Легендарный клуб "Поэзия..." – это Кедров, кому же еще. Легендарный Кедров в легендарных "Известиях". Овеянный славой. Поистине, если угодно, Неувядаемый и непотопляемый.

Это когда система стала где-то беспокоиться, почесываться левой четырьмя девяносто восьмой задней ножкой: что это "авангард" все ругательство у них да ругательство – самиздат, говорят, "авангард" тамиздат – опять "авангард", а как же ихние-то славные традиции борьбы в первых рядах и т.д. – нет, неувязочка. Надо бы и здесь площадку утоптать про запас себе – мало ли.

Вот не последняя чешуйка на этой предпоследней лапе и был Кедров, наставлявший нашу молодежь в литературном институте на путь истинный, путь истинного, не какого-нибудь там авангарда. Какого пока если и нет, так тем нам лучше: – мы его тут с нами придумаем сейчас наш, тут, а не какой-нибудь там. Главное, какой нам надо.

Кто их знает, на каких планерках они конструировали свое детище, или это кедровская голова одна так сработала – за наркома Ворошилова и за то КБ – которое, говорят, лет десять трудилось по его заданию над проектом ЛЕТАЮЩЕГО ТАНКА АМФИБИИ, но прожект получился образцовый – прожект классический, с учетом всех пожеланий – чтоб и ползало и летало и плавало лучше всех, выше всех, быстрее всех. Наш советский авангард: Космос, Эрос и Христос. Пока такой – запасной. (Приустанов от руководства ПОЭЗИЕЙ, КОТОРОЙ НЕ БЫЛО в "Известиях" и собственно а в а н г а р д н о г о творчества, пошел, слышно, Кедров непосредственно по руководящей философско-богословской части. Вот тут я не мастак, но подо-зреваю, что на Кедрова даже и меня хватит. Во всяком случае Э р о т и ч е с к о е Х р и с т и а н с т в о, которым шеголял Кедров на заре перестройки, давно известно, давно и названо: хлыстовство. Этот кедровский Хлыстос как и кедровский совершенно мишурный а в а н г а р д и з м явно советски-литинститутской фабрикации. И какой Кедров поэт, такой же Кедров и богослов и философ.

Вот Кедров.

Откеда вдруг?

Нет, откеда вдруг он будет не Кедров?)

Да, не поняли сперва Кедрова. Не оценили и даже попросили. Попросили с одного места – пригласили на несколько. В том и кризис, что страдала координация и чесали ножки уже не всегда согласованно. Тем временем придумалось и название прожекту – соответственное – и не мировая революция, скажем, в литературном институте, и не "смерть капитализму"

– концептуализму, в смысле.<sup>1</sup> а это вот. МММ...Мега Мега – нет – Макро Макро – нет – а, вот: Мета-Мета – а там это. Там как пойдет. Как получится: можно мета мета – и реализм, а можно мета – форизм. Как брякнется. Гипер-гиперболизм. Экстра-эпитетизм. Худо-художественность.

И оспаривать еще друг у дружки авторство, приоритет в таком научном терминотворчестве – ей богу, это надо быть Эпштейном и Кедровым. Как Кедровым быть, так и Эпштейном. И, конечно, при этом нашей науке и надо быть – чем? кем? Правильно. И надо Быть вашей Наукой."

А пока суд да дело, то да се, перестройка. И из авангарда литинститутского масштаба наших героев, наших бойцов-комсомольцев (см. сноску) мгновенно и ударно делают вообще авангардом, просто авангардом – они-то авангард и есть, тот самый авангард русского искусства, наши хлебниковы, наши маяковские, наши малевичи. ( Думаете, это я для смеху? Как бы не так. Эх, не осталось у меня, боюсь, того "Комсомольца." Репортаж с какого-то из вечеров ЛЕГЕНДАРНОГО клуба, репортаж взалхлеб и захлест: - "Когда-нибудь дети этих студентов, горящими глазами пожирающих Искренко и Еременко, Араובה и Иртенъева, с завистью будут расспрашивать родителей, как мы наших отцов и матерей, счастливых на всю жизнь тем, что видели живого Маяковского..." И т.п. Цитата не дословная, но фигура риторики именно эта, и тон тот. А знаете, кто писал? Саша Аронов. Отлично помню Сашу по институту. Сашу 50-х, как Саша так же захлебывался Евтушенко. Захлебнется и оглянется: все видели?)

И опять не миновать еще одного отступления. И на все ту же тему. Ничего случайного в том, что АВАНГАРД попал у властей в опалу, нет. Авангард не партийно-бюрократическое сооружение по заданной программе, не комсомольско-бюрократическая политехническая эстрадная провокация, а авангард – постоянное исследование вопроса: какое, милые, у нас сейчас искусство НА САМОМ ДЕЛЕ. Когда его не душат плановыми заданиями и не глушат провоцирующими истериками. Вообще когда ему не мешают ни снаружи ни изнутри – чего добиться, кстати говоря, совсем не так просто.

И ничего не было для системы власти вредней, враждебней самой такой вот постановки вопроса: какое может быть НА САМОМ ДЕЛЕ, когда

---

<sup>1</sup>Шучу. Но не только. Какой был год 86,87 – вечер в ЦДРИ всех всех всех. Включая и меня. Всем всем всем включая меня в первый раз читать не в квартире. Я было разбежался, но вовремя хватился – ничего себе "всех" – да эти кадры кругом повсюду уже давно резвятся, давно им везде у нас дорога в точности как Евтушенко-Вознесенскому в свое время. Уже Еременко выбран и королем поэтов – выбран из Жданова и Парщикова<sup>1</sup> – они объелись уже этих домиков-медиков-работников и архитекторов, а теперь хотят свалить в кучу-кашу всех всех всех, каждому минутки по три, а им полезно – для фона. И так в точности, говорили потом, все и вышло. Так мало того – оказалось, они и вечер еще проводили не как-нибудь, а под лозунгом "Дадим бой концептуализму!"... Во бойцы-то наши. По натуре и в особенности по воспитанию.

давно известно, твердо установлено и ясно велено КАК НАДО?!. И какое еще может быть СЕЙЧАС, если ясно сказано РАЗ И НАВ СЕГДА.... Коротче, власть ощущала, что ее власть тут кем-то или чем-то оспаривается – ощущала и не допускала никаких там авангардизмов-формализмов и модернистов не по одному самодурству, а и по инстинкту самосохранения самодурства. Отдельный разговор – о время от времени запускавшейся дезде, направленной дезинформации на этот счет. Крымский художник Кулик назвал это знакомое всем явление "прекрасно контролируемые свободные полеты." О выдвигаемых авангардистах и в некотором роде авангардизме.

Еще один разговор о том, что при всей контролируемости нельзя же было уж и вовсе-то не считаться с тем, каким искусству хочется быть самому, на самом деле. Нереально. И из-под контролируемости в большей или меньшей мере пытались порываться все, и конечно, надо было вконец отупеть и остервенеть, чтоб считать того же Вознесенского да и Евтушенко за окончательное пустое поэтически место. Хоть фигуры они, что говорить, малоприятные и мало полезные, и отупеть и остервенеть было недолго – могу судить хоть и по себе...

Но это все исключения и оговорки. Пусть существенные какие угодно, но ПРАВИЛО все равно существенней. Заведомо. А оно простое. Хочется тебе докопаться, узнать, чего хочется на самом деле искусству? На что сейчас похожа речь, ЧТО СЕЙЧАС СТИХИ? Стихи на самом деле. На самом деле хочется? Прислушаться и докопаться. Тогда не ввязывайся во все эти игры. Не связывайся, держись подальше от них. Они – не на самом деле. И активно не на самом деле.

Не потому не ввязывайся, что служенье муз не терпит суеты – это еще смотря какой суеты, какое служенье. Иной суетой иное служенье может жить, да как. Что "Нигде кроме как в Моссельпроме" поэзия самой высокой квалификации – возможно, хоть найдется, на мой взгляд, у того же автора поэзия и повысококвалифицированной.

А вот что

Амуры и Зефиры все

Распроданы поодиночке –

поэзия не хуже, не ниже хоть "Я Вас любил...", хоть какой угодно и именно как поэзия не хуже, как речь максимального качества – я всегда был уверен.

Это, извините, вам не О. Седакова. Если даже О стараться делать ну Очень. Очень большое... (А на такой разговор напрашивается сама поэтесса. Напрашивают поэтессу, верней. Напрашивает жучок из лавочки, спрятавшись за подписями пяти народных депутатов Верховного Совета Союза ССР в конце перестроечного журнала "XX век и мир" N 7 91 г: навряд ли все-таки это Адамович, Афанасьев, Старовойтова сами нахваливают про-

дукцию поэтессы и своего издательства как ПЕРВУЮ КНИГУ ПЕРВОГО ПОЭТА<sup>2</sup> за... чуждость "н и з к о п р о б н о м у ф р о н д е р с т в у"...

Не из гордости какой-то "не ввязывайся", а просто потому, что тебе заведомо и целенаправленно помешают. И всё. И никакого такого хитрого, переигрывающего прекрасный контроль властей АВАНГАРДА не получится – ни у какого авангарда не хватит силенок играть вертеться во все стороны, выясняя свою природу и на самом деле, и применительно к власти, ееиным понятиям и вкусам. Что-нибудь может иной раз и получиться, но какой же это авангард – "может быть", "иной раз"... Это если и что-нибудь, то что-нибудь другое. Иной раз может быть и хорошее, но авангард – самый передовой красшек, рабочая кромка, и тупиться ей никак невозможно. Иначе он не работает, тогда опять же он и не авангард... Подконтрольный авангард, наш советский авангард, комсомольский авангард – собачкина чушь."Авангард" было одно из устойчивых официальных ругательств и авангард в принципе мог быть здесь ТОЛЬКО НЕОФИЦИАЛЬНЫЙ. Как дважды два четыре.

И уж как случилось, что изо всей литературно-искусно-теле-радиогазетно-журнальной общественности и в самом деле не нашлось одного, кто сумел бы сосчитать до этих четырех и-слегка бы цыкнуть на Кедрова со всей его веселой шарагой, рекомендовавшихся изо всех сил именно этим словом – авангардисты... Авангардисты... Мета-метафористы из лито-то института. Такая общественность. А 10 лет назад не меньше, наверно, половины этой общественности составляла публика, прошедшая или во всяком случае отлично помнившая никитины разгромы этих самых абстракционизмов-авангардизмов.

Повторяю – дело не в каких-то там самих по себе заслугах неофициальной, "диссидентской" позиции в искусстве. (Хоть уж тут-то нахальство было анекдотическое – подумайте – оказывается, это они у нас НЕОФИЦИАЛЬНЫЕ, они заслуженные, они жертвы ЗАСТОЯ – у них стаж – у них, кадров, выпестованных при "Юности" и в литинституте... " – Паршиков пишет стихи с СЕМЬДЕСЯТ ШЕСТОГО ГОДА!!!" – надрываясь, творил Л е г е н д у Кедров. ) Дело в реальных результатах такой позиции. В том, что проглатывалось как АВАНГАРД, что проглатывалось как поэзия. Хотя одно дело прямо вытекало из другого. Политический нахрап – откровенное присвоение чужой позиции и биографии задним числом – конечно, связан был с нахрапом собственно поэтическим, и он впечатлял не меньше.

Был ли когда такой дурной "авангард", такой лом, вал, напор стихописания и набор, откровенное нагромождение красот и нагнетение строчек, такой нехитрый расчет взять на горло, взять массивной демонстрацией именно что худо-художественных намерений усилий? Надумывать бесконечно красоты и беспрепятственно наваливать их на страницу – так де-

---

<sup>2</sup> Ну, и неточно. Налицо одна неточность – как минимум

лали поколения графоманов, но подводить под эти навыки научную базу, соорудив для такого случая – случая нормальной графомании – термин мета метафоризм без сколько-нибудь внятного термину объяснения – да объявить все это сляпанное на соплях сооружение новым художественным направлением – ну, такого нахрапа и такого убожества свет по-моему еще не видел.

Т.е. быть-то оно конечно было, было всегда, но чтобы такое именно так и называлось "Авангард"... Нет, конечно к Бунимовичу, Еременко, Друку, Коркия или Иртеньеву этого вообще не отнесешь, а к тому же Жданову или Седаковой тоже не отнесешься просто, однозначно – как и к Вознесенскому-Евтушенко. Отнюдь не было буквального нашествия одних каких-то бездарей – но шел сверху устроенный плановый навал нахрапа в принципе и в общей массе, который и определял характер этого мета-мета явления как ПОЭТИЧЕСКОЙ ПРОВОКАЦИИ. Безотносительно к тому, каков, например, отдельно взятый Владимир Друк лично и как автор. По-моему, интересный поэт (на котором, кстати, смешно, заметно споткнулась "наука" Эпштейна-Кедрова, чем таким в принципе, по методу отличается "иронист" Друк от "концептуалиста" Некрасова – не вижу ни из стихов, ни из их научных писаний – зато сразу видны причины и пружины этой научной классификации, природа этой терминологии и цена всей "науке") и порядочный человек – насколько я его знаю. (То же, собственно, можно было бы сказать, например, про Эрля, вовсе выпавшего почему-то из внимания этих специалистов, знатоков и судей поэзии, и наверняка не про него одного.)

На поверхности со страшной силой бурлили и брызгались наскоро накрошенные художественные средства из тех, что подешевле – эпитеты, метафоры, сильнейшие выражения, массивы строк и всяческая метамутота. Что и требовалось, чтоб занять, завалить место и чтоб нас видно не было – наподольше, сколько получится... И тут цели комсомола и партии, "иронистов" из "Юности" и "Метафористов" из литинститута, цели этой поэзии и этой "науки" вполне счастливо совпадали – при всех оговорках и исключениях. Особенно же пошло дело, когда ввинтился в легендарный клуб и Дима Пригов и сопровождавшие его кое-кто лица: спектр расширился за счет КОНЦЕПТУАЛИЗМА, бой с которым вести было уже обязательно, но который ужасно выгодно мог зато оттенять порывы и устремления самой балдежной, самой-самой поэтической поэзии (А Дима всегда вмиг находил общий язык с такими высокопоэтическими фигурами как Ахмадулина, Кривулин, Седакова – они ценили в Диме выигрышный контраст: Люби нас, читатель, а то смотри – видишь?.. Вот: а то хуже будет. Или – или, середин не дано. Не пузырь – тогда обезьяна. Либо надуться, либо кривляться).

Правда, тут стало заметно, что среди новых лиц затесались и такие, как Айзенберг с собственным каким-то мнением насчет реального положе-

ния дел и с намерением не очень и скрывать это мнение. Победная поступь легендарной метаферы чуть-чуть сбилась: в феврале – марте 88 позвали все-таки почитать и меня. Почитать – раз, и два – устроить вечер магнитофонных записей тех, кто не дожил – Е. Л. Кропивницкого, Сатуновского и Соковнина – по моему предложению. А к концу 88 удостоился приглашения и Айги. Ни Холина, ни Сапгира так, по-моему, и не позвали – во всяком случае, они безусловно не читали в клубе кедровской "Поэзии" до зимы 89-90, когда я расплевался с легендарным клубом вполне и окончательно / о чем чуть ниже./ Надо сказать, вечер тех, кто не дожил, что называется, прозвучал. Айзенберг одолжил табы, и мы с ним пристроили по стенкам десятка два работ Евгения Леонидовича Кропивницкого.

Не то что слушали записи – записям внимали. Все подобающее – полагающееся было сказано – и не раз. И не мной. Хотя и я не молчал. Особенно толково выступил Друк, помню. Четко и лихо. Тут мы с ним и познакомились. Словом, лучше не бывает.

Пожаловаться не могу и на свой вечер. Слушали.

А летом 89 случился случай: своему читателю (тогда – еще числом в миллион) легендарную "Поэзию" представила-таки "Литературная газета" напечатав интервью с Искренко: что за клуб "поэзия", что за поэзия в нашем клубе. Чем-кем мы горды. И Щербина-то у нас, и Пригов был, и Жданов Паршиков, Арабов Иртеньев, иронисты-метафористы, и сам Кедров и даже Эпштейн.

И никаких. Никаких недоживших, недобитых, лианозовских там не говоря о Всеволоде Некрасове, в нашем клубе – в нашем клубе как не бывало. Ни звука.

Надо помнить, чем было, как звучало в 89 такое интервью: это была вполне конкретная раздача слонов, путевочек в жизнь и публикаций. Ну и что же, что система, блат летит кувырком – мы наш, мы новый блат построим быстренько и искренненько – уже построили: оп – видишь – и таких, как вы, опять нет.

Понятно, что с текстом "интервью" в газете ЛГ произойти могло что угодно – любой лгешник запросто мог вывернуть, вышвырнуть любой абзац на любом этапе. На то и газета ЛГе. Какие могут быть к ней вопросы. Вопросы если могут быть, так не к ней. Такой вопрос, скажем – это кем и чем надо быть, чтоб в 89-без звука проглотить такую конфету от газеты? Если от газеты конфета. Это надо быть тем, чем надо.

Но там же еще сотня поэтов, в легендарном-то клубе, они же все там профессионально неофициальные, подпольные и легендарные, он же все слова знают, всю фразеологию – они же все правильно кричали тогда, на вечере-то. Ну. Я же сам слышал. Слова, правда, скорее не про них, а про нас.

И как раз про нас-то в классической такой ситуации ни единый из этих поэтов и не заикнулся, рта не раскрыл. Ни тогда, никогда. Ни в своем клу-

бе, нигде, насколько я знаю. (Только тот же Друк, но не в счет: через год и после разговора). Ну. Ну вот что после этого? Не легендарный разве клуб – клуб "ПОЭЗИЯ"? Легендарный по лесковскому слову.

Да их же только и слышно было, они только тем тут и занимались, друг перед дружкой старались наперерыв, как их замалчивали тут, таких заслуженных. Таких. Кого уже два года замалчивали, а кого и три с половиной – а тут тебе – раз: и такой вот дружный молчок. Прижали ушки: поглядила газета ЛГ.

Как же. Могут и объедочков дать. И замолчали. И меня замолчали, и еще троих разом, кто не дожил. Кто некстати газете ЛГе, какому-нибудь там Красухину Гене. И объедочков-то им перепало так, с гулькины фигурьки. Крайне мало. Но дорога школа, выучка. Инстинкт стадности уже над инстинктом самосохранения: ведь если со мной проделать можно подобный номер запросто – с моим-то стажем и опытом – что тогда можно учинить с ними, лобым из них? Нет, в принципе?..

Нет. Принципы-то и святы. Ну и что, что Игорь Иртеньев – поэт комсомольского разложения (до выставки "Дорогое искусство" с Приговым и всей бражкой, но без Олега Васильева я с Приговым еще разговаривал. Помню, он знакомил меня с Иртеньевым в легендарном клубе – в приговской манере, козликом: "А это – Игорек (отчество) – товарищ с большими возможностями"). Товарищ из центра. Разлагаться было чему.

Но святого – основ-устоев – разложение нет, не коснулось. Святое же – оно же все то же: психоз советского кругового предательства. На месте нормальной профессиональной солидарности отчетливая антипрофессиональная солидарность. На месте человеческого инстинкта общей опаски: выходит, сегодня ты, а завтра я под ударом, меня пхнут так же? – лагерно-коллективно-коммунальная классика: подохни ты сегодня, а я – завтра. С заветной мечтой – еще, может, завтра-то он будет из тех. Тех. Не из тех, кого отпихивают, а из тех, кто отпихивает.

Как будто мало таких же вот до него мечтали о том же. Но кто в мечтах, а кто и в уверенности. Игорек с усиками в уверенности. Это у Островского барин с большими усами и малыми способностями. Тут все не так. Тут молодой (тогда) союзно-молодежный барин с усиками нет, не большими, не без способностей, это да, но уж с возможностями...

От которых, правду сказать, и с начала с души в легендарном клубе несколько воротило. Кажется, это май 88 – вечер Сабурова и Ковалья с Липским. Сабуров и вообще впечатление производит обычно внушительное, а тут Сабуров произвел такое конкретно, плотно, в битком полном зальчике.

Коваль же с Липским и отборными песенками минут на сорок на фоне расцветающей природы – вообще некоторый фурор в соответствии со спецификой песенного жанра – и, конечно, с качеством песен.



И все-таки самое смешно-интересно было в самом конце, уже после. Когда перед разогретым донельзя, кажется, залом сам молодой хозяин с черненькими усиками быстренько провел сеанс практической магии – сеанс демонстрации возможностей. Кого-куда, кому с кем в группку и на какую площадку выступать читать – кому как, кому за бесплатно. А кому и нет.

И вот эта вся сплоченная в едином восторге публика сплошь из поэтов непечатаемых поэтов – восторге перед непередаваемыми (по радио в смысле) авторами – т.е. такими же, как и они, коллегами по той самой неофициальности, которая на знамени их клуба, вся эта шарага, вмиг ринувшись к кормушке, и не вспомнила про свои восторги пять секунд назад. Представляете?

Ну хоть бы как-нибудь для приличия, для порядку, из вежливости предложить этим впервые пришедшим в клуб и так сейчас понравившимся клубу авторам какое-то выступление, раз у вас их так много. Ась? Хозяин-барин...

Ну, хозяин – он – его и дело такое – хозяйское. Хозяин не особо-то вон и скрывает, что на хозяине клейма ставить негде – хозяин из хозяйства ВЛКСМ.

Но вот люди хозяина... А что – они и есть люди хозяина.

Верные, скажем так, люди. Люди, скажем так, в техническом смысле. А размахивать по площадкам они чем ведь пойдут – как же, вот этим вот знаменем непубликуемости-неофициальности – попросту украденным у нашего брата, перелицованным в ихних велкессэзовских мануфактурах – пойдут, спокойно только что отпихнув от публик от публикации тех, кому только что хлопали. Хлопали от, так скажем, души.

И опять ведь – ни один и пикнуть пасть не раскрыл.. Рефлекторно... Нет. Уже рефлексы другие

/яблочко от яблони, комсомол от нашей матери партии – как от свиный родяся не бобренки, а все поросенки – С-Щ Губернские очерки./

ну что вот мне после этого, в ихний клуб ходить, глядеть на них? Пошли вы. Вы не пошли – ну, я пошел от вас подальше. И в клуб ни ногой, и в Америку на следующий год в составе как бы легендарного клуба ехать я отказался – везла всех почему-то Елена Ивановна Трофимова. Получалась команда, а в команде та же Искренко. Сперва-то даже обрадовался, но потом затошнило больше и больше. Трофимова все просила объяснить, почему не хочу ехать, а я объяснял, объяснял и все зря. Бестолку. Видимо, это объяснить невозможно – тут объяснять нечего. Просто надо провести лет тридцать в глухом принудмолчке – и почитывать газету ЛГе. И все будет понятно. На моих похоронах, короче – никакого клуба "Поэзия"

Боюсь, это весьма знаменательно для начинавшейся эпохи, что на заре ее куражился как хотел со своей легендарной метааферой Кедров, всячески изображая авангардность и неофициальность. Беспрепятственно и в целом успешно. А ныне Кедров, как известно, продолжает свое дело в "Известиях". Да и где только не кедров. Плохое начало и плохое предвещание. Сразу у вас гвоздь идет криво. Получается, плохое я предвещание. Одно скажу: я все, по-моему, сделал, чтоб не быть мне таким предвещанием. Все, что мог. Как вы здесь можете видеть. Все остальное сделали вы. А вас – больше. Предвещание сбывается? Благодарите себя.

---

\*А – ну как же. Понятно, кто сказал. Сказал Гомер и все остальные. Но Гомеру ПЕЛ. Пел, понимаете? Остальные – кто пел, кто не очень. Говорят, почти что пел еще Пушкин.

Друзья, но вы-то разве поете? Т.е. поете, конечно, и еще как – сам Окуджава поет. Ким. Сейчас, по-моему, лучше других поет Александр Левин. То-то ему и сделали глухо. Но для вас-для нас это особый случай, отдельный разговор – пение. В смысле пение – это не разговор. Нет, я знаю, бывает пение речевое, очень речевое, есть вообще рэп – все равно это все не то. Вернее, другое. С того конца, а не с этого. Пение речевое, но стих-то не песенный. Стих и песня расходятся, стих и речь – сближаются, и давно.

С Пушкина по крайней мере.

Значит: лирика – это совсем своя речь, которая и твоя речь.

Так что и не будь у Сатуновского лирики, все равно бы был Сатуновский ого какой лирик

Но есть же у Сатуновского и лирика – да какая лирика. Что вы. Только не враскачку.

Дом дом дом  
Дом нас не помнит

...и духовые деревья оркестра  
Молчат, молчат во всю мочь

Лельке Шуваловой  
в обед сто лет  
Лельки Шуваловой на свете нет  
Выдумал то же  
Лелька Шувалова Лелька Шувалова

Мартовские недоделки  
С одобренья апрельского снега и майских цветов  
Их нет но я-то их знаю  
И все только кажется

Вот такая лирика. Какую не сочинить не написать – только вымолвить. Необходимая и неизбежная.

“Уж эта наша наука, эта терминология... Одно время Литературный институт, если заметили, наладил выпуск не литераторов даже, а прямо уже литературных направлений в готовом виде. Вот не знаю, писали ли в дипломах – “мета-мета” и т.д. – еще вряд ли, а вот “КУРТУАЗНЫЙ МАНЬЕРИСТ” – почему бы и нет. Компания окончивших ребят, усвоив некоторые навыки стилизованного стихописания и обозвав себя почудней, сделала рекламу и подалась в основном в рок бизнес. Но шуму да, было: сработала одновременно и старая система – Литературный институт! И новая, коммерческая. В этот момент спрашивают критикессу, из зарубежа спрашивают: – А нет ли у вас там чего из поэзии новенького? На что кандидат наук критикесса не медля выдает в переводе на научный – как же, как же – свежая поросль: направление НЕОСЕНТИМЕНТАЛИСТОВ. \*

А что? Чем не ПОСТСИМВОЛИЗМ? \*\* Чем хуже – ниже разве научность звучания? А чего ж бы и не закатить конференцию? Как водится? Конференцию по проблемам неосентиментализма, чтоб вписать, понимаешь, уже и эту славную страничку в историю литературы-искусства. Навеки, как обычно. А что: вписывать так вписывать.

\* Опять же – так а в чем дело? Ну неосентименталисты – бывш. куртуазные маньеристы – а вообще-то крутые. Еще раньше было название лабухи. Термин. Кто помнит.

\*\* Так постсимволисты же кто – бывш. мета-мета-фористы. Они самые. Ну вот все вот такие: когда их много, и они пишут много. И все так складно и все красиво. Стихосложение и вовсе уже беспрепятственное как Щедрин выразился – только про телодвижения. И давно. Давно ведь плачут по явлению такого масштаба подобного же масштаба научные коллективы. Действительно, ну что это: альфа – бета – мета – афо – графо-метафо... Так жить нельзя. Нельзя: напечатает Эпштейн статью, исследование – глядь – опять. Полку прибыло: смотрите – уже и Седакова мета ... – Нет, еще и Кривулин... А Ахмадулина тогда – кто

Кто, я вас спрашиваю? – А я скажу. – И скажу! Скажу: нет, это нечто. Это Мета, Макро, Мега и Гига. Дорогие мои. Гига и Прига. Смех. Кустарщина, 80-е годы. Первоначальный этап накопления метаграфофонда.

То ли дело блатцы дома, да когда не как-нибудь дом, а с фронтоном – не это ли и называется: серьезная научная база. Метагалактическая конференция по чему – по проблемам? Без проблем.

На повестке проблемы постсимволизма. Проблемы неосентиметализма на очереди. На подходе проблемы одна другой жгучей и проблематичней... Жизнь. No problems. Это с одной стороны. С другой стороны – можно ли сказать, как говорят, что это вот – это вот – то и х п р о б л е м ы?

\* \* \*

"Хочу ли я посмертной славы?"  
Ха! А какой же мне еще хотеть?"

" – Тень, знай свое место!"

(Лианозовский недоживший поэт)

(Советский существующий критик  
этому поэту и нам)

## I

Чего чего?  
"Тень  
знай свое место"?

Тварь  
не забывай  
чье корыто

Корыто было  
Корыто Партии

Продажная тварь  
теперь  
перепродажная тварь

## II

Свобода есть  
Свобода есть  
Свобода есть  
Свобода есть

Свобода есть  
Свобода есть  
Свобода есть свобода

(Мои стихи шестьдесят четвертого года)

а пригота  
она и есть пригота

внизу  
наверху



\* \* \*

фигурировали фигурировали

Дима Пригов  
Тима Кибиров

как водится  
и Володя Сорокин

и как водится  
кто не Володя Сорокин  
тот ким са мол

\* \* \*

наша маргинальность

да нет  
это не наша  
маргинальность

а ваша наглость

и глубоко  
малооригинальная наглость

кстати сказать  
суккин ты сын

кто тебе сказал  
что ты  
текст?

\* \* \*

пламенный сукин сын  
Александр Минкин

уменький сукин сын  
Бунтман

но и уменький споткнулся  
увлекнулся  
когда он изрекнул  
что на сто-то лет Кропивницкого  
пять минуток этого эха их  
так это  
так много

\* \* \*

что ты говоришь

скажите пожалуйста

тридцати лет не прошло  
и ты прочел  
что я написал

да пошел ты

\* \* \*

я скажу  
а спасутся  
ну дети малые  
Булат Окуджава

и артисты цирка

и чур  
и чурь  
Инна Чурикова

## ТУТ БЫ НАДО ВЫЯСНИТЬ ОДНО НЕДОРАЗУМЕНИЕ...

Тут бы надо выяснить одно недоразумение. Т.Г. Михайловская пару раз громко на людях делала мне веселые упрёки за мои якобы чудачества – чего ж это я сам не захотел печатать в свое время в ее "Литобозе" рядом со статьей Кулакова свои стихи. Она ведь приглашала. Да, приглашала.

Но при этом у нас произошел разговор, который, как я сперва подумал, Т.Г. и на самом деле забыла. Напомнил ей, но после второго раза понял, что напоминать бесполезно. Напоминаю здесь – а то вдруг кто-нибудь и правда подумает.

Я просто не смог просительствовать в блатной очереди – из которой обслуживают не по очереди, а по выбору. – Ну, ты! Вот. А теперь ты проходи – нет, не ты, а ты...и т.д. И дело тут не в каком-то моем личном гоноре. В другом дело.

Статья Кулакова про мои стихи, написанная достаточно осмотрительно, тем не менее в силу понятной специфики материала не могла не ставить тот же вопрос тем же ребром: Да, что же это делается? Вот еще один, кого 30 лет нету...

Понятно сложное положение советского журнала и сложные при этом чувства партийного редактора Лавлинского. Лет за 10-12 до того в каком-то из этих "обозрений" – уж не помню, "книжном" или "литературном", но появилась грозная глухая нотация авторам, до того дошедшим, что пишут уже себе где-то там на задворках такие с позволения сказать стихи "вода вода вода вода вода..." из одного слова... Вот, кстати, к слову.

Но это только кому интересно. Уже в 80-х благодаря все тем же Витте и Хенсен, будущим моим переводчикам на немецкий, я ахнул, увидав такие стихи – прямоугольник, ровно заполненный одним повторяющимся словом: *alles alles alles alles alles* и т.д. Герхард Рюм, 50-е, по-моему, годы.

Ахнул потому, что году в 60 – 62, когда, видимо, та же волна проходила через нас, через меня (волна не информации – ее не было, ни о немецких, ни о каких других конкретистах мы ничего не знали – а просто волна состояния) – я года два-три маялся, пытаюсь решить именно эту, невесть откуда взявшуюся, но неотвязную почему-то задачу: найти слово, из которого можно было бы сделать стихи, стихотворение одним повтором. Такого слова в русском языке тогда так я и не нашел. Не годились в итоге ни "всё", ни "ничего" несмотря на всю обиходность и междометность, фразовость; не годились ни "да" ни "нет" примеряемые так и эдак – в общем, вроде бы ничего не годилось, не находилось. Хотя почему-то упорно казалось, что на самом деле в природе такого случая не быть просто не может – вроде как водорода в таблице Менделеева...

И вот немецкий-то "alles" и оказалось то что надо. И по семантике, и по упругости, и по их совпадению, окончательно делающему слово самодостаточной фразой, охотно, сразу разгоняющейся до текста повтором. Наконец, с немецкой определенностью естественно принимающего графический облик прямоугольника на странице при наборе – просто на зависть...



Года три назад я догадался, что страницу слово т а к заполняет, пожалуй, еще лучше чем немецкое alles – но против аллеса (который значит "всё", как известно), "так" – слово все-таки более частное, куцее и специфичное. При его краткости все это могло бы иногда и отчасти оборачиваться и плюсами, но выстроившись наборным прямоугольником при повторе наше "так" примется того гляди, утрировать, пародировать "alles", обезьянничать – это будет уже русское восприятие, вариант немецкой определенности всегда вторичный, вряд ли удачный... А как избежать неизбежного? Технически?

Не знаю. Думаю, что одного решения, простого и классического, как с тем же "alles" тут опять не находится. Считать "таки" звуками, текстом для устного исполнения вряд ли выйдет. Опять будут кваки и крики. Лучше им не звучать, но как бы иметься в виду. Если располагаясь на странице, то как бы неопределенным образом, хотя такая идея неопределенности как раз и требует определенного профессионального решения на листе, и я, например, искать его бы не взялся, в этом деле себя профессионалом не чувствуя.

Правда, есть утешение, что на самом-то деле именно такое промежуточное – не на языке и не на листе, а просто в голове – существование влачит на самом деле основная масса нашей речи. Так ведь? Вроде бы да, так. А "так" чем лучше?..

Как бы ни было, а суровый критик "Обозрения" (очевидно, реагируя на выход цюрихского сборника "Свобода есть свобода" 75) попытался быть конкретистом-концептуалистом куда радикальней критикуемого им автора, когда предложил стихи из одного слова в о д а : у автора-то – у меня – было вот что:

вода  
вода вода вода  
вода вода вода вода  
вода вода вода вода  
вода вода  
вода  
текля

(1961)

Принять такое радикальное предложение по решению проблемы однословия духу у меня все-таки не хватило, а вместо того я позволил себе реплику:

вода  
вода вода вода  
вода вода вода вода  
вода вода вода вода  
вода вода

Увы да  
Стояла

(Год, кажется, 76 или 7-й. Сама "вода" – 61-й. Опять-таки, кому интересно – повтор-то ведь отнюдь не пригота без конца и без края и без разницы, не обезьяна, которую, как известно, немцы выдумали, не балдеж и не отпад автоматом. Именно в силу своего видимого автоматизма, возможности всегда и везде схватиться за любое слово и фразу по своей прихоти и начать их по-

вторять механически, повтор как раз и не может быть такой "возможностью" на самом деле. Повтор всегда будет сам себе проблема, всегда будет исследованием такой возможности. Или опасности. Работой с ней и риском ее. Этим он и интересен. Хоть и не только этим. Короче, повтор всегда конкретен – вполне по Гегелю и соответственно термину "конкретизм". Это слово в этом тексте в этих обстоятельствах у этого автора может захотеть повтору поддаться, а то – нет.

Ночью вода  
Ночью вода  
Ночью вода  
Ночью вода

Ночью вода  
Ночью вода  
Ночью вода  
Ночью вода

.....

Это там  
Это там  
Это там  
Это там  
Это там

Это туман  
Это туман  
Это туман  
Это туман  
Это туман

И почему эта ночь-вода или этот туман позволили себя повторить, тогда как десятки других ночей, утр и вечеров не пожелали – спросите автора о чем-нибудь полегче.

А что мне жаль – что не сумел потом я убедить Кулакова включить в статью для "Обозрения" как пример титульные стихи из того же цюрихского сборника:

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

(1964),

чтобы уж свести с редакцией уважаемого журнала счеты по-настоящему. Но и без них уважаемая редакция явно не желала вести себя последовательно: приняв в портфель статью Кулакова, да небось и не одну тогда такую статью в том же духе, необходимо было, очевидно, принять и основную мысль всех таких тогдашних статей. Простую и очевидную: караул. Скандал.

Одно с другим в неразрывной связи. Понятные же сложные чувства, испытываемые при этом редактором Лавлинским как и всей системой – они и назывались словом "перестройка". Тогда как "консервация" или

"маринование", "замариновывание" – таких слов вслух не произносили, в газетах и журналах не печатали. И когда статью Кулакова и приложенные к ним мои стихи заодно отложили в третий, кажется, раз – тут я и попросил мои стихи вынуть. Кулаков автор молодой, давненько в 88-89 году, может и подождать. Допустим. Но Всеволоду Некрасову после 30 лет ожидания теперь ждать еще и еще, сколько Лавлинский скажет – это все-таки странно. Тогда нечего и огород городить.

Да и вообще либо журнал в уме и памяти печатает статью, которая вопит караул-скандал, да как же так вот это тридцать лет не печатали – и тогда сам журнал ведет себя мало-мальски собственной статье соответственно, не прибавляя к тем тридцати годам и от себя сколько-то – либо статья печатается в дискуссионном порядке обсуждения для смеху, плюрализма и на птичьи правах. Мне на птичкины идти поздновато. Тут и говорить не о чем – поваживать такие повадки: ну и что, что вас тридцать лет не печатали – вы у нас вот где были, вот здесь вы все у нас и остались. Вот. Вопиющая, говорите, история? Вот-вот. И повопите еще. Пусть все видят: прижмем – вопят. А затыкаем – и затыкаетесь как и раньше как миленькие: сидите вот у нас тут и ждете...

– Да? Думаете? А это вот – видели? Со всеми вашими обоРзениями. Имейте в виду... Нет, ну все-таки: нехватало мне вставать теперь в эту просительскую очередь, пропуская вперед, вполне возможно, и того самого автора гневной, хоть и малокомпетентной моим стихам отповеди 77 не то 76 года...

Растолковав все это в парламентских выражениях Т.Г.Михайловской, я, как мне казалось, добился встречного понимания. На стереотипный же призыв подумать "и о читателе" (а я о ком же?..) предложил включить мои стихи в текст статьи Кулакова, тем более, что ему стихов-примеров из статьи уже в этом литобозе повыкидывали, он мне говорил. Вот и вставим их туда опять, да побольше. И всем будет хорошо.

"Обозу" легче: меньше тратить как денег на гонорары, так и места на примеры-иллюстрации, чем на отдельную публикацию. Читателю без разницы. И я прекращаю эти авторские ожидания в лавлинской приемной – что, впрочем, я делаю в любом случае. Мы поговорили еще (разговор был телефонный, но обстоятельный), и Михайловская сказала, что такой вариант ей нравится. Прошел еще годик, если не ошибаюсь, вышел и "ЛитОбоз" со статьей Кулакова – и безо всяких следов разговора с Михайловской, которая к этому времени обоз этот, по-моему, уже и не везла. Примеры стихов (а тогда это была вообще первая публикация стихов в "настоящей" печати) оставлены были явно по минимуму.

Я не удивился. Я удивился поздней, услышав от Михайловской версию Михайловской – услышав ее и раз, и другой, и третий. Так вот, пожалуйста, имейте в виду, если кому интересно – я не отказывался от публикации. И никогда нигде не отказывался – просто так, по капризу.

А было все немножко иначе – как здесь описано.

# ОПЫТ САМООТКРЫВАНИЯ

ИЛИ

## Шестнадцатое слово

И

### ПОСТМОДЕРНИСТСКАЯ СИТУАЦИЯ

Или вот миленькое выражение: *п е р е д е л*. Чуть пошевелись – Вы что же это, *п е р е д е л* мест захотели устроить? *Передел с л а в ы*. Фу, ну как не стыдно. Как пошло. Замри и не дыши. Поскольку в моем положении движение ребер – и то влечет некоторый *передел*: до такой степени *н е т у т у т* моего места. Тут пригота раздулась, лезет, тут метаафера распространилась, тут какой-то пост-прости Господи-Модернизм из-под Мост-извините нас-Банка в полный лист газеты "Сего н д Я"... Прет и прет. Прет и прет с фирмовых харчей. Припер, всё. А вы что думали – так тут мне и придавиться по-тихому? Вас этому советская власть учила? А вот меня как раз и другому. Так уж у нас с ней получилось, Представьте себе. И теперь навряд меня переучит уже хоть бы и сам г-н Гусинский. Не сам, не сам, понимаю. Не сам г-н Гусинский, но сонмами архангельскими. Немзерскими, ковалевскими, рассказовскими – какими там. Жуть. А то ведь не выдали мы сонмов. Так что дорогие мои

1 Извините

2 Подвиньтесь"

И кончайте же это ханжество: "передел мест" беспокоит, "передел славы". Некрасиво им. А беспредел наглости – он как: вас устраивал? Десятилетний, как минимум. У всех у вас на глазах – когда выпихивали нас с наших мест – оттуда, где были мы и еще лет за 20-30 до того. И попали мы на эти места не без риска. Попали, цапаясь с властью и ее корытичами. За это и выпихивали нас тщательно те же власти за спинами у тех же корытичей. Выдавливали массивной метааферой, приготовой, КЛА-Вой, ЕПСами и чем-кем попало. В вашем присутствии = считайте, с вашим участием.

И кто вообще заговорил о местах? У которого из ваших корытичей повернулся язык брякнуть "Тень, знай свое место"? Это нам-то?... Вот и будем з н а т ь. Обещаю.

"Передел мест под солнцем искусства..." "В течение всего периода новейшего времени – Modernity..." Выступает м-те Родиянская. Начинается же фраза со слов "И вот что приходит на ум"... Ну, слава Богу. Приходит, значит-таки. Куда, вы говорите, приходит? На ум? Н-ну-у... М-да-а...

Извините за бестактность, кой годик падаете от роду? И где же это – в колыбельке ее застал *п е р е д е л* мест где-то около 56 года? И что да,

пришлось-таки переделывать тогда некоторые места в пользу Мандельштама или Цветасвой – да и Мартынова? Глазкова? Тарковского, да и Слуцкого?.. Когда пришлось-таки, попросту сказать, чужие места уступать, отдавать захваченное раньше, уворованное – о т д а в а т ь д о л ж н о е – неужели это все так и проехало мимо madame, по профессии критикессы? Да так проехало-то, что и н а у м н е п р и х о д и л о в течение всего этого периода времени: больше уже 30 (тридцати) лет?.. Умы, умы...

А что ж тогда приходило? Нет, правда: приходило же что-нибудь... Может, совсем простенькое: ну, те воры были хамы известные, вот и попались. Дураки. А мы по-умному: нам можно. Нас не поймают... Простенькая квинт-эссенция всей эрудиции и премудрости вот той философии, с вершин которой и стартовала m-me Роднянская в наши скромные места.

И квинт-эссенция постмодернистской ситуации...

Как будто блат, преступность, опасность преступной власти – десант с Марса, действительно, какого-нибудь Сиона или plombированного вагона, а не растет из своего собственного блата и воровства – как раньше диссидентство само выросло из искусства. Из этого вот воровства, которым заняты – и в нашем деле все начинается именно отсюда вот – с в о р о в с т в а ч у ж о г о м е с т а.

И как будто когда-нибудь кто-нибудь, прикарманивая, заматывая чужое должное, не думал, что он-то умный, ему-то уж п е р е д е л н е г р о з и т... Умный-умный, ловкий-ловкий, философский-философский... А сказать, откуда, почему такой градус искреннего возмущения, даже удивления?

Ну, во-первых – далеко зашло дело. Чересчур далеко, и податься теперь уже некуда. Только возмущаться: караул, передел. Держась уже за замотанное чужое зубами до последнего.

А главное – налицо некоторое нарушение законов природы в их марксистско-ленинском понимании. Нет, не теоретическом, а эмпирическом. Вот помри тот же я культурно, своевременно – меня вполне удобно так же культурно и своевременно было бы и о т к р ы т ь. Согласно лучших традиций полуосознаваемого национально-культурного опыта. – 20, 30 лет – чего ж автору не вылежаться в земле, доспеть, подобно яйцу китайского способа приготовления. Есть такой способ. Самый вкус будет. Главное, и польза коллегам. Питательно и всем-всем удобно.

Причем все же сделано толком, как надо – кислород вроде перекрыт, под власть советскую меня подставляли голеньким: до 73 года был я тунеядец тунеядцем, потом стал член профкома. Подумаешь. Сколько-то побыркаешься – и – и либо дичать, либо в систему, либо на съедение власти.

И если все-таки не съела власть – коллеги тут уже не при чем. Они что могли, сделали, чтобы всему произойти как положено. В обычные сроки и заведенным порядком.

А задержался я тут – виноваты не они, а только моя жена Аня. Этого коллеги как бы не предусматривали, тут какой-то сбой выходит, сбой коллег с толку. С любимых шаблонов (а я писал уже: мы ведь предупреждали – шаблон подводит. Эпигонство удобно, выгодно-выгодно, да и небезопасно...). И сбой привычек, расчетов и установок, воспринимаемый как бы как нарушение законов природы вообще, и вызывающий от этого подспудное негодование.

Как бы покойник намеревается присутствовать на сороковинах, отчего и сами сороковины и с ними довольно много чего отодвигаются наперекос уже сколько времени. Я пока не покойник, но они-то в этом не виноваты. И в этом смысле глубоко правы в своем глубинном и дружном неприятии.

...Так мало этого: еще он и разговаривает, понимаете ли...

А чего же эти коллеги хотели, мало не 30 лет режима плюс 10 свободы создавая да накапливая такой, действительно, беспримерный случай? Такая беспрецедентность считаю, просто обязывает и к беспримерному, абсолютно неприемлемому, неудобному и совершенно неприемлемому моему поведению – вот взять, да самому и рассказать все как есть и как было.

Вот пусть оно такое и будет – поведение. Да и чего, по-вашему, теперь мне опасаться и на что, собственно, рассчитывать? В моем возрасте? И положении, вами и созданном?

Ничего фальшивее от к р ы в а н и я м е н я теперь представить я себе не могу.

Это никак не должен быть к вашим услугам живой запас, как у некоторых насекомых. Эти консервы не должны показаться вкусными – так консервы подадут еще один плохой пример. Нет, это не китайское вареное яйцо из земли – скорей другая восточная традиция – когда кого-то держат в бутылке и держат. Тогда надо хотя бы усвоить, что при откупорке возможны и осложнения.

И кровное мое дело теперь – традиционную комфортность этого движения – милой комедии открывания меня – свести к минимуму. Это никак не должно быть комфортно, удобно – открывать кого-то. Приятно и принято. Это должно быть именно что н е удобно. Неприятно.

Этого н е д о л ж н о б ы т ь. И не должно быть привычки на это рассчитывать. Национальной традиции.

Поэтому, хоть это и совершенно не принято, а позвольте уж мне самому на себя взять хоть отчасти некоторый труд и самооткрывания, и самоинтерпретации. Ради такого случая.

Слава Богу, бросили хотя бы чудить пугать народ, начали тужиться спокойно, солидно. И "постмодерн" уже не чертова куча-мала, клубок при-

готы "после литературы": постмодерн теперь терпимость, умение уживаться разным школам между собой и т.д. Сказала барышня в телевизоре. Манерам-школам-ПТУ и РГТУ. Догадались, что им говорить – и 10 лет не прошло.

Как будто такое у м е н и е – это вопрос их разговоров, а не практики. А чему, по-вашему, мы-то всю жизнь учились?

Но дело в том, что будь "постмодернизм" и впрямь термином для обозначения терпимости и широты взглядов в искусстве, он, во-первых, странно выглядел бы как термин, н о в ы й термин – а во-вторых еще странней бы выглядел весь базар вокруг этого термина. Да нет. Он значит что-то другое: не когда в с е р а в н ы, что в принципе и так понятно, а это когда в с ь р а в н о. Но "все равно" в принципе исключает искусство.

Якобы равенство для активной стороны. для автора всех возможных и известных способов и манер – они теперь почему-то вдруг всего лишь дело техники, и вы можете овладеть ими в готовом виде по выбору – хоть по очереди, хоть всеми сразу. Простите, но это терпимость уже в другом значении. Манеру не берут готовую – ее наживаешь только сам – если наживаешь, конечно. Уж кому-кому, но нам это должно быть известно, нам-то наша манера, наши способы жить и соображать в искусстве чего-то стоили – мы их тут наживали в долголетнем конфликте с теми, кто предписывал и манеру и все остальное. И как так вышло, что те же, кто прижимали, предписывали и не давали, чтобы наживалось искусство кроме предписанного, без промежутка непосредственно передали слово и полномочия, разом предоставили выставочные и печатные площади, эфирное время и все свои возможности власти тем, кто шустро подскочил с другой стороны: – а, все вообще ерунда, чего это тут наживалось и делалось 30 лет, давай, ребята, а теперь у нас тут будет вообще одна благовня, сего н д Я, и чехарда с приготовой. Смерть автора и смерть искусства... Как так вышло? Хороший вопрос.

Кому выгодно – другой вопрос. А вообще-то – тот же.

И по меньшей мере манера столько же выбирает тебя, сколько ты – манеру. Иначе она просто не имеет значения. Более выраженную, менее, но безразличная манера = бессмысленная манера. Безразличное искусство = бессмысленное искусство.

И немислимое. Мнимое, реально не существующее. В общем – постмодернистское ситуация – состояние плохого автора, недоавтора, мнимое, нетворческое состояние. Как так вышло, что типично нетворческое состояние стало считаться состоянием искусства вообще? А очень просто. Все тот же вопрос, и на него все тот же ответ.

Из лучших шуток Пинского. Кажется, после никитиных манежных безобразий Леонид Ефимович подбадривал: – Ничего, Сева. Помните: есть

еще Старый Крот, который роет верно. О чем нам, как известно, говорил Карл Маркс, хотя и до него – какой-то английский писатель. Так что у этого крота – две рекомендации. А как раз столько надо для приема в партию...

В нашем деле, я смотрю, кротов по два. Крот с зубами, и крот без зубов. У крота с зубами, которыми он и роет, забот полон рот, естественно, и он больше помалкивает. Чем крот-свободный рот без зубов широко пользуется и всюю разговаривает. Причем говорит в основном одно и то же, особенно последнее время: – Тупик. Дальше идти некуда.

При этом он говорит чистую правду=говорит то, что видит, насколько могут видеть кроты и чем – носом, лобной костью. Идти действительно некуда, и видит крот перед собой одно и то же: т у п и к. Кому тупик, а кому – фронт работ. Второму кроту тупик, а первому – занятие и кровное дело, потому что роющий по-настоящему крот видит, куда и как идти, именно з у б а м и. А у кого зубов нет – кто же виноват?

А вот виноваты.

Не это ли и называется постмодернистская ситуация? Когда те, кто не роет, а разговаривает, догадываются между собой договориться – договориться, о чем им теперь говорить. Говорить теперь о том, что теперь вся сила будет не в рытье, а в разговорах. Искусство теперь будет не в том, чтоб рыть, а чтобы обитать в уже прорытом. Так пользуйтесь, обитайте на здоровье – затем и рыли – но во-первых – к чему весь этот шум? А чему же спокон веку учились-то – не этому разве – как это сочетать: рыть и обитать? А во-вторых, зачем тогда слова перевертывать – этих вот, которые зашныряли взад-назад по проходам и затараторили – почему теперь их надо называть не как-нибудь, а бригадами горнопроходчиков?.. Они теперь и есть а в т о р ы, теперь у нас это и будет и с к у с с т в о? Как так? А так вот: потому – теперь у нас на борту постмодернистская ситуация.

Вы поняли что-нибудь? Я, например, понял так. Когда новый русский человек или целый слой таких новых человек с гиком пускаясь во все тяжкие, так хапает, что не может и проглотить, ничуть не заботясь, что разорвет пол под ногами – а рухни все, и хапнутое отрыгнется со страшной силой – ему же, а не только нам всем – это постмодернистская ситуация.

Когда охолоуение высочайшего окружения достигает таких степеней, что операция по окружению сама переходит в операцию по уничтожению – и ни один из этого окружения до последнего момента не в силах увидеть, что уничтожение будет и уничтожением окружения – это опять она. Постмодернистская ситуация. А то какая же. Когда нахальство, жадность, блат, воровство правит бал, пересиливая всякое соображение. Когда скорпион кусает-таки лягушку, на которой форсирует водную преграду – это и есть постмодернистская ситуация в своем классическом виде – по крайней мере в искусстве.



Телеге надоело тащиться сзади, телега пожелала стать впереди лошади – и загородила дорогу. И пустилась телега в умные разговоры, о том, что все так и надо, и теперь пойдет вообще другая жизнь, другая езда, другая эпоха – эпоха езды на месте. Но чтобы денежки за такую езду как и раньше – а как же. Что в искусстве все уже сделано, искусство умерло, исчерпало себя, надоело – это все искусство слышит столько времени, сколько существует искусство. Слышит в том числе и от авторов. Александр Александрович Блок, ощущая себя безраздельным повелителем стихий, жаловался где-то в десятые, что лирические стихи уже ему и неинтересны – слишком уж хорошо умеет он их писать. Как раз на подходе были Маяковский и Есенин. Им не казалось, что писать они умеют чересчур хорошо – но именно лирику они писали пронзительней, открытее Блока – только по-другому – и это вечная история.

Просто непонятно – неужели же об этой истории, таких историях так-таки и ничего не слышали ученые – именно ученые люди, всерьез без конца рассуждающие вкривь и вкось о злосчастной "постмодернистской ситуации"? Чему, собственно, тогда они учены?

Дико представить себе Мандельштама, удрученного, как Блок, собственными якобы возможностями. Явный нонсенс. Возможности и есть возможности, они не ради широты разворота их самих, а для поэтического дела, и тут лишними быть просто не могут. Мандельштам работал над речью, как токарь над заготовкой, пахарь над пашней: в контакте со своим материалом – как же иначе? Быстрее пошло, поехало, закрутилось? Заглубить, нажать на рукоятки – как в его стихах 30-х годов.

Блок ради порывов и упоений мирился с такими строками и стихами, которые сейчас мы спишем на я з ы к э п о х и. Все же стремления Мандельштама – из этого "языка эпохи" высвободиться, не культивируя ни упоений, ни похмелий; он был куда строже к себе, был не стиховой, а речевой поэт в стихе, и ни в какое подчинение к разгулу стихий стиха попасть не мог изначально, по положению.

К разгулу, или обыкновенному безразличию под видом разгула – совсем не обязательно автору быть Блоком, чтоб испытать чувство: что-то все уж чересчур хорошо получается. Как бы уже и само, получается, что даже скучно. Нейнтересно.

Это значит одно: автору показалось. На самом же деле получается хорошо, да не очень.

Обычно там не очень, где меньше автора, а больше я з ы к а э п о х и, стиля, манеры – а то и просто серийности. Автоматизма. Которые автор к тому же склонен принимать чуть не за вдохновение. И все это полезные вещи, если только не попадать к ним в зависимость. А если зависимость доходит уже до рыночности, тут-то и возникает постмодернистская ситуация.

Да чего ей и возникать: возникать в искусстве будет все остальное. Возникать будет искусство – если будет. С потмодернистской же ситуации все начинается: именно так и выглядит, всегда выглядит искусство для постороннего, только подошедшего к искусству: – у, да тут уже как много всего. Всё уже сделано, всё уже здесь есть. И все места заняты... И импрессионизм уже был, и футуризм уже был, и... И так далее. И реально искусство начинается каждый раз, каждым автором ни с чего иного, как с преодоления именно этой ситуации. Называйте ее ПОСТмодернистской, если желаете. Но вообще-то она всего лишь ПРЕдварительная – самым банальнейшим образом.

---

\* Это логика. Я был везде. См. книжку "Справка". От этого меня нигде и нету. Не скажу, я заводной. Но сквозной.

Не знать меня мудрено было бы. Меня всякая собака и знала. Так что тут без недоумений, недоразумений – NICHTSEIN. Но если мне, везде бывшему, с моим-то стажем и послужным списком можно делать нихтзайн и делать, – Так держать этого! – Есть так держать! – то кому тогда нельзя сделать?

Если нихтзайн можно сделать всякому (да и не одному же мне его делают), то делает его опять СИСТЕМА. И только так. И никак этот случай со мной не может касаться одного меня, не может казаться мелочью. И что бы там обо мне ни желательно-удобно было бы думать, как ни понимать (или как не понимать) обо мне как об авторе, обо мне, как обо мне и только, думать уже просто не выйдет. Уже и не во мне дело. В говне дело. Заботливо устроенном, непролазном блатном говне на месте искусства – а л т е р н а т и в н о г о системе искусства, вместо которого система нагло, на глазах подсовывала и подсунула т е н е в о е. Себе более удобное.

А если система так хорошо, успешно орудует в искусстве, том самом альтернативном, неофициальном и т.п. искусстве, которое не давалось в управу 30-40 лет системе под другими названиями, то может быть дело не только не в одном мне, но и не в одном искусстве? И может ли такого НЕ быть?..

Так что не надо про пустяки, про дрязги и склоки. Во-первых, это мой текст, моя судьба, мои стихи, мои пустяки. Тут мне знать, пустяки ли они. А во-вторых – а, может, и в главных: эти НЕ пустяки – это явно не только мои не пустяки.

И приходится заботиться, как сделать так, чтоб не было удобно то, что не должно быть удобно.

И не Бог вещь что я делал, скажем, в театре – но делал не вопреки, а благодаря основному занятию – стихам – и сделанного не стесняюсь. Да и сделал навряд ли меньше, не уверен, что хуже и наверняка раньше того, что делали там Минкин или Дашевский, Эпштейн, Гандлевский, Кибиров, Пригов – и много кто, спустившие меня оттереть с помощью шубов, пархоменок и бондаренок. И рисунок маневра при этом имел интересную особенность: у них так получилось, что именно мои стихи и мешают в театре быть театру, театр же в театре ну-ну-никак не дает ходу стихам – перестройка, не перестройка...

Конечно, театр – тут артисты, так артисты. Но и не в театре, как я вполне убедился, владеют вот такой математикой – как плюс на плюс делать минус. Да хоть и на сколько плюсов. Когда им надо. А оказывается надо всегда. И везде – в дет-

ской литературе, не детской, в редакции, в театре, в критике, художественной критике. Плюс знак неудобный, колючий.

Тем хуже для плюса. Вы так думаете? А мы поглядим. Понимаете, из толщ чтоб выдергивалось теперь и в дальнейшем по мере надобности по плюсику, какому удобней – этого бы мне не хотелось. Так может заняться тут начать открывать хоть Эпштейн, хоть Гройс, хоть и Бондаренко – с удобной каждый для себя стороны. С какой стати? Повторю: я, как умел, старался делать одно дело, каким оно мне представляется, а не россыпь разнородных халтур. Вот так – одним ежом, комком плюсов – плюс, понятно, и минусов – как цепляются они один за другого – вот в чем плюс! – и хотелось бы это всё выкатить.

Или, как дипломаты говорят, в одном пакете. Пакетом. Пакетом так пакетом. Можно и так назвать:

ПАКЕТ

И так и назвать.

Нет, все-таки: ну как так – чтобы поэзию устраивала тут опять Белла Ахмадулина? Что-нибудь неясно, что будет? Кому-нибудь неясно, что будет не поэзия, а опять Белла Ахмадулина? С отскоком взад от Пригова-Ерофеева, шустро выпяченных еще лет 10 назад с ее же благосклонной подачи.

Вот как это – чтобы герои Политехнического, наши мастера прекрасно контролируемых свободных полетов (выражение крымского художника Кулика) и организовывали тут задним числом, как хотели, былую непечатавшуюся поэзию на полное свое усмотрение? В будущем будет все равно? Возможно. Пока что же у нас тут не будущее, а самое настоящее... Настоящее не будем говорить, что о – и так всем понятно. Потому что в прошедшем, где были эти мастера, там этой былой непечатавшейся поэзии не водилось. Туда ее не пускали. А где была былая поэзия, там мастеров не бывало – не бывало как-то им там уютно. Что характерно. Не удобно было бы, не комфортно. Во всяком случае, вполне бы было бесперспективно. Быть там, где мы – тогда им это было совершенно нехстати.

С какой же стати, спрашивается, они теперь такие спецы в этой поэзии, в истории этой поэзии? Откуда они всё тут знают и почему именно они шустрят представлять эту былую непечатавшуюся поэзию публике – представлять в удобном для себя составе и виде... Потому что она тогда не печаталась, и поэтому не печатается и теперь? Тогда как они и тогда печатались, потому и теперь печатаются-передаются? И печатают и передают... А еще кудахчут: как так, ай-яйяй: реформируют колхозный строй кадры бывшего минсельхоза СССР руководства КПСС по делам колхозов... Опять комедии на те же сюжеты...

Эх, как вскинулись бы Сапгир с Холиным, расскажи им в 60 – 65-м кто-нибудь про ихнее телешоу 95 под управлением Вознесенского. Сочли бы за злонамеренное издевательство. Была бы ссора. Пожалуй, и жаль, что не было ее в свое время – ну, да это никогда не поздно. И уж теперь с этими друзьями, продававшими уже и раньше по дешевке, случалось, и меня, и друг дружку, теперь же подыгравшими совсем паршивой игре: чтоб Л И А Н О З О В О устраивало себе Л О Н Ж Ю М О всеми его лонжюмностями по лонжюмовому своему вкусу, образцу и подобию – это... Кто-то спрашивал еще: а что это такое – а н т и п р о ф е с с и о н а л ь н а я с о л и д а р н о с т ь. Да вот. Вот она, смотрите на нее в телевизоре. Лианозово, какое всякое бы лонжюмо бы устраивало – это... Это, друзья... Позорники друзья. До свиданья. До свиданья, да свиданья не надо.

---

А посмотрим еще, чья возьмет

(не мы посмотрим – не мы, но посмотрим. А ничего – мы привычные) Посмотрим, кого не будет лучше. Этого искусства не будет или этой системы. Молчать я не собираюсь, а скажу – будет слышно. Пораньше, попозже. В конце концов. Это и есть то, что я умею: сказать слышно. Считаете – нет, не умею? Вот и поглядим. Вопрос решается естественным образом.

Нет я не желаю гибели демократии. Никак. Если считать, что жили ради чего-то, то ради нее и жили, чтоб страна не была страна урод. Ради этого было и это искусство – если считать что искусство ради чего-то. Верней: было оно ради искусства, но быть-то ему уроды и не давали – так что цели совпадали вполне. Но эта демократия сама пожелала себе погибели, если пожелала быть властью воруя.

(Чечня – плохо, нет – очень плохо. Это правильно все вы говорите и пишете. Еще что плохо – что не из кого, как и из вас в том числе, чечня ваша здесь лезет и лезет.

Не смогли не сделать здесь, где они, не чечню – не смогли, не захотели – выгодно было. Ну так. Так и там – так.

И с каким вниманием к голосованию: все вдруг догадались – и один голос = голос. Но авторский голос – все-таки голос, наверно, больше одного. Ну? И как же?/)

А уж здесь-то, где я, это так и есть, и это с моей стороны не догадки и предположения, а прямое свидетельство обворованного – и не свидетельство, верней, а просто заявление. О чем говорю, знаю.

Воровство с искусством и не самое большое воровство, но заметное, наглое и ближайшее: оно, я говорю, здесь, где я. Оно – мое дело. И не говорите, что говорите, что это нож в спину власти. Это не нож в спину, это еж в задницу. Еж, на которого вашей власти пожелалось усесться. Большому Блатному от большого ума. Большого, но вот такого – блатного.

Тест. Тест на властительность. Думаете, это нам зависит от отзывов и неотзывов в вашей прессе? Немзеров и не немзеров? Не наоборот? Не думаете, как бы об этой прессе не стали судить по ее отношению – не к нам, к тому, что мы сделали? Я говорю, воровство может и не самое большое, может и самое на вид легкое – зато в итоге будет из самых заметных – раньше-позже. Как бывало и во все времена.

Времена последние? Вашими стараниями. Ну, не знаю. Это многим и всегда так казалось: эх бы завтра потоп. Потом хоть потоп. Потопа пока не было, хотя бывали, бесспорно, серьезные неприятности. Только не пугайте врагами. Про врагов я тоже знаю вряд ли меньше вашего и знал раньше вас. Враги вам, вашему воровству не помогут. Воровать не надо, А если вора проворовавшегося вором назовет хоть Невзоров – вора это не спасет. А спасет – значит, беда подавно. Значит вор хуже Невзорова. Невзоров – тоже результат немзеров.

Все-таки – это что здесь надо было устроить вместо искусства и литературы, и под этими самыми названиями, чтоб проделать такой вот номер – вот как со мной?

---

Так что можете считать, это репортаж не то что из кухни – из самой-самой горячей точки котла, где заваривалась блатная каша. Которую ведь расхлебывать уже вам – и кто его знает, сколько.

Получается, плохое я предвещание. Но одно скажу: я все, по-моему, сделал, чтоб предвещанием таким мне не быть. Все, что мог. Как вы здесь можете видеть. Все остальное сделали вы. А вас – больше. Предвещание сбывается? Благодарите себя.

\*\*\* Мандельштам любил Блока – да Блока, наверно, любили все, кто любил стихи. Но собственными стихами с ним спорил, может быть, убедительней всех. Пара таких споров:

Ты как ребенок спишь, Равенна,  
У сонной вечности в руках *Блок*

Большая вселенная в люльке  
У маленькой вечности спит. *Мандельштам*

и  
...А цыганка плясала  
И визжала заре о любви. *Блок*

И над лимонной Невою под хруст сторублевок  
Мне никогда, никогда не плясала цыганка. *Мандельштам*

Спор по центру, самый принципиальный, какой может быть: реплика подает-ся на лучшие, любимые, яркие и неотвязные стихи и строки. Оттого и убеждает: Мандельштам ведь тут и яркий, как Блок, но он плюс к тому и еще какой-то: упроченный, как всегда. Тот самый кристалл. Да, просто сказать, он с юмором. И убеждает: больше ума-разума – еще не значит меньше стихии.

(Из доклада 79 года "Хармс. Блок. Мандельштам.")

А сейчас сказать можно и так: что же перед нами, как не один из неизменно находимых искусством выходов из одной из извечно постмодернистских ситуаций?..

Причем это случай, когда постмодернистская ситуация – ощущение кризиса из-за избытка возможностей – переживается все-таки действительно в и с к у с т в е. Т.е. со всеми оговорками это, скажем так, все же реальная п/м ситуация. Не то в наши дни. Все и дело в том, что нет сейчас постмодернистской с и т у а ц и и в и с к у с т в е в значении кризиса перепроизводства, изжитости, безразличия форм и способов и т.д., и в нем и не было такой ситуации. Этот век кончается куда хоть без декаданса. Обезьяны не в счет, а так веку, похоже, не до того – и слава Богу. В расхожем, спекулятивном смысле слова постмодернистская ситуация и сложилась не в искусстве, а в спекуляции. В спекуляции искусством. Это ее проблемы.

Проблемы не в искусстве, а около искусства. Проблемы управления. Управления искусством. Проблемы коммерции и проблемы н а у к и. Вот что считать главным, когда на все начхать в одинаковой степени? Действительно. Не позавидуешь.

Проблемы постороннего, хотя и заинтересованного – верней, замешанного. Связавшегося с искусством. Проблемы вот того самого крота без зубов, который объявил себя главным, объявил лидером, автором – и – несколько подрастерялся: он же без зубов, ему же идти некуда, а надо вести кого-то...

И не верьте авторам, которые рады поддакивать кроту, этим беседам по этой фене. Пригов живо подыграет любой спекуляции – а что еще делать Пригову в положении Пригова? Пригов стащил чужой прием, поехал на нем – не кричать же ему теперь "Держи вора" – понятно, он другое кричит – давай, тащи направо-налево, теперь все общее, бери, не стесняйся. Теперь кругом сплошная у нас – что? Правильно! Постмодернистская ситуация. Грабь награбленное. Только и остается.

И Кирилов туда же. Чуть-чуть по-другому:

"Мне кажется, что сейчас настало время отказаться как от провинциального авангардизма, так и от слепого следования традиции.<...> Не попытки изобрести новый прием, свидетельствующие, как правило, о невежестве, а построение новой системы отношений между автором – текстом – читателем..." Это Кирилов 89 в "ЛитРоссии".

"Но довольно! Не надо "совершать собственные открытия", "преодолевать акмеизм" проделывать в поэзии "бескровные революции", "возникать из отрицания основных эстетических идей модернизма" и проч. Надобно, пожалуй одно: самоограничиться в словоблудии."

А это Кублановский 95 в "Новом Мире". Самобезграничный.

Главное таким образом что – что попытки изобрести новый прием свидетельствуют как правило о невежестве, и совершать собственные открытия не надо. Авторы точно скажут, точно знают, что не надо: они сами пробовали, и у них не получилось. Как видите, а вот – живут, и неплохо.

Думаю, авторы заблуждаются. Нет, живут они и правда неплохо, а вот получается у них все-таки получалось. Бывало. Ну, не заметили сами, мало ли, не придали значения. Дел же сколько: "Новый мир", "Литературная Россия", постмодернистская ситуация... Попытки изобрести свидетельствовать могут – трудно даже сказать, о чем – о попытках, а вот результаты попыток, в тех случаях, когда их удается достичь, свидетельствуют об одном, и все о том же: искусство – род занятий именно для тех, кто совершает собственные открытия и изобретает – или находит, или наживает потихоньку – это уже дело – собственные пути и способы существования в стихе, картине и т.п.

Так в пост-, так в пред- так хоть в модернистском, хоть в каком искусстве – кроме, может быть, совсем архаического, археологического – да и то – на чей взгляд. Но не его же в виду имеют, когда толкуют о постмодернистской ситуации, – такой, в которой не надо совершать собственных открытий – все уже открыто другими... Не когда-то не надо было, а у же якобы не надо... Просто в том искусстве, которое тут подразумевается под словом "модернистское", это требование четче выделилось, осозналось, манифестировалось – но мягче ли оно или жестче становится, по существу оно остается неотменяемо. И коренных перемен пока не видно, откуда бы тут и ждать. Едва ли от Володи Сорокина. От Димы Пригова. От Тимы Кирилова. Виты Ерофеева – да и от кого бы то ни было.

Постмодернистская ситуация – типичное извечное состояние постороннего. Обнаглел посторонний, забрал власть, полез на место автора, стал распоряжаться, – и его п/м ситуация вылезла и распространилась.

Словом, "постмодернистская ситуация" – это для плохого автора. Недоавтора. – Что же, сразу спросят, скажешь Кибиров – плохой автор? Нет, по-моему – когда как. Бывает, что и никак не плохой. Очень неплохой. Хороший автор. Но когда хороший автор непрочь бывает как бы сыграть за плохого – поддаваясь раскрутке, поддавая раскрутки – хорошего уже не жди. И приходится хорошему делаться похуже, хочешь-не хочешь. Приходится подыгрывать, наигрывать и заигрываться.

Да что Кибиров – в городе Самаре я своими ушами слышал, как ту же ученую поплитину без запинки нес Рубинштейн в каком-то интервью. Казалось бы – чья бы корова мычала... Кому, действительно, и плести эти байки про отказы от новых ходов и приемов, как не Рубинштейну, работающему, пожалуй, как никто успешно, именно на таких ходах-приемах последние лет 20 ... Что за логика... А логика – командной игры. Но что доблесть в спорте, в нашем деле – что-то прямо обратное. Не так логика, как политика.

(Дима и Тима

Сделали дуду... Да как раз и не сделали. Схватили взяли и в дуду задудели.

Понимаете, очень это дело такое – лирика в постмодернистской ситуации. Вроде, скажем, льда в воде – либо лед тает, либо вода замерзает. Так природа захотела. Нет, я знаю – можно много чего придумать – насыпать соли, переохладить, даже повысить давление, перемешать в кашу и т.д. Но все это будет искусственно, напряженно, неустойчиво. А по природе – либо вода, либо лед – без пограничного состояния. Либо лирика – тогда твоя речь. Либо речь дядина – но тогда и лирика, извини, не твоя. Т.е. тогда и не лирика.

Особенно, по-моему, никуда дело, когда лирика идет на повышенных тонах и вдруг ловится на наигрыше, на кривлянии. Т.е. что значит "ловится" – сама себя ловит и показывает тебе язык. И – всё. Проходит номер не больше одного раза. Представьте оратора: – Товарищи господа! Речь идет о жизни и смерти!.. и подмигнет: а то, может, это я все так, а?.. Станет его кто дальше слушать как оратора? Как артиста – но это другой жанр... Лирика – и есть жанр о жизни-смерти, если и о природе-погоде. – Другое дело тон, но сам предмет, та самая ситуация открылась вдруг как не та изначально – и уши увяли.

Понимаю, что юродской "лирики" много – и ну и вся она вот такая – в кавычках. Потому и много, что дешево. Как бы лирика, начиная хоть с соответственных страниц Венедикта Ерофеева – по-своему, наверно, и хорошо, только это не тот жанр, а это нечто по поводу того жанра. Дело такое – специфическое, конвенциональное – по-русски сказать, на любителя. Надо это понимать, хотя бы чтоб элементарно не попадаться на дезинформацию. Цитирую по памяти – "Понимаете, когда женщина справляет малую нужду – как бы это сказать – это меня возбуждает..." Тут уж как бы это ни сказать, а выходит, как бы сказать, отклонение. Отклонение от всем известной нормы в устройстве человеческого организма, где совмещены две системы – которая возбуждает и возбуждается, и которая безо всякого возбуждения как бы это сказать – в общем, понятно. Совмещены, поэтому когда одна действует, другая должна быть заблокирована, а иначе – заболевание. А с ней соответственно будут блокироваться, тормозиться и соответствующие нервные

окончания, дальше узлы, рефлексы, центральная система, высшая – и т.д. – пока не дойдет до языка, который, как все знают, без костей и без тормозов. И бывает склонен к с а м о возбуждению. Но это уже другое.

Отклонение – это тоже интересно, не стану спорить. Возможно, нужно. Кому-то. Только это что-то прямо обратное всякой лирике. Так что тоже ведь давайте не будем.

Стих же – все-таки ведь нечто несколько экстренное и должен, что ни говорить, обеспечиваться тоже состоянием некоторого общего возбуждения. Возбуждения, или симуляции, имитации возбуждения – механической раскрутки, когда уж и не до рифмы... Как вот хоть и у Кибирова, когда Кибиров – лирический Пригов... И где-нибудь еще такое вот возбуждение, может, и может путаться сколь угодно много и интересно с симуляцией и имитацией возбуждения, создавая себе да создавая вариации модификаций постмодернистской ситуации, но вот в лирике – извините.)

И такие силы – столько науки. Свои НИИ в нашем деле. Институт Искусствознания, Литературный институт, институт Мировой Литературы, Академии и университеты. Просто хочешь-не хочешь, остается тот же образ, что в какой-нибудь промышленности – образ практики с Наукой во главе.

Тут такого нет, не было и вряд ли так будет. Тут никого во главе – вопрос один: кто, что в голове. Тут любой ученый изучая искусство, изучает единственный предмет: себя, ученого, как читателя-зрителя. Именно что свою голову, какую успел нажить, сумел нарастить. И бывает, что предмета не оказывается. Но чтоб это мешало науке – нет, так не бывает.

А разошлась наука с практикой – тем хуже для практики. Нет, связь с полем тут может быть сильна как нигде – но она какая-то обратная, эта связь – в смысле извращенная. Тут в ходу традиционно серьезные, последних же лет 20-30 просто решающие возможности подгонять погоду под прогноз – чисто технические и организационные. Хотя и до поры до времени. Постмодернистская ситуация. Наука становится-таки во главе при помощи своих протеже – таких авторов, покарманнее, покомфортабельней для науки, наукой уже пораскрученной. Во главе чего становится наука таким образом – другой вопрос. Другой вопрос не в первую очередь.

И что ж, не понимаю я, в чем тут дело? Как-никак, а случилось мне делать то же, что и лауреатам Пушкинской Премии Топфера Диме и Тиме, только лет на 20 раньше Димы и Тимы. Это мне вы будете рассказывать про чужую речь, свою речь, общую речь, и про их взаимоотношения? Что они любят, чего хотят? Думаете убить словотворчеством уровня "интертекстуальность"? М.б. "транстекстуальность"?..

И "построению отношений" работе с ситуацией, взаимодействием текста, читателя и автора – такому всему Кибирову меня учить – только портить. Вот "прием"-то такие отношения и – не то что "строит" – они всегда "строятся" так или иначе, так же, как всегда налицо тот или иной "прием" – но острый прием выявляет и ставит вопрос об этих отношениях.



свобода есть  
свобода есть  
свобода есть  
свобода есть  
свобода есть  
свобода есть  
свобода есть свобода

Повтор не может не обертывать текст – ситуацией отношений между текстом автором и читателем: читатель-слушатель сразу попадает в ситуацию ожидания. Верно, любой текст – ожидание. Но есть ожидание и ожидание. Еще пара примеров:

Зима	Весна
Зима зима	весна весна весна
Зима зима зима	
	Весна
Зима зима зима зима	весна весна весна
Зима	
Зима	Весна
Зима	весна весна весна
И весна	И правда весна

Левый текст, хоть он и повтор, фиксирован, определен интонационно, в общем, в той же мере, что обычный текст, синтаксический. В том и интерес – или по крайней мере интерес предполагается в том, что тот же повтор каждый раз образует по-иному интонационно построенную фразу. Тут можно наставить знаков препинания – скажем: Зима,

Зима-зима!  
Зима-зима-зима...

В примере справа не совсем так. Тут интонация одной фразы из четырех слов скорей фиктивна, условна (лет через 8-10 Пригов, еще через 6-8 – вся пригота и "наука" примется нещадно эксплуатировать именно такой случай – даром что Холлин, Бахчанян, да и я – мы и сами потюклись тут достаточно еще в 60-е: вся приготизация об этом просто не заикнется. Простейшим образом.) – варьировать же, различая между собой, сами фразы можно только произвольно, искусственно. Сама же по себе фраза откровенно одна и та же. Повтор в чистом виде. И тут повтор – именно что ситуация ожидания, без вариантов: сколько можно, и к чему бы это?..

К чему? А вот как раз к выявлению ситуации отходом от нее и итоговым комментарием: – И правда весна... На выходе из ситуации ожидания. К выходу из ситуации повтора интонацией, и закреплении интонации уже ситуацией, сюжетом выхода.

Что автору и надо.

(Автор и вообще того мнения, что стихи, хоть они так и называются – на самом деле ни для каких не для стихов, а для интонации, живой речи. Она-то и есть поэзия.

И весь вопрос – насколько ловит интонацию стиховая строка. А чем проще конструкция, тем надежней она работает, а трудно быть чему-то проще повтора, и повтор – точней, момент демонстрации повтора отходом от него, взглядом на него – в этом случае и ловит эту живую речевую интонацию полней всего и надежней. По-моему, так.) Но это так, к слову.

Короче, построение новых для Тимура Кибирова около 89 и Дмитрия Пригова около 79 отношений между автором, текстом и читателем мы проходили около 69 и раньше – около 59 ("весна" – 69, "Рост дальнейшего-скорейшего..." – 59, "Свобода" – 64 годы.). Насчет же "попыток изобрести новый прием"... Повтор, конечно, прием – но, во первых, новым его назовешь вряд ли, и не помню, чтоб его так называл или подавал хоть тот же Холин, скорей уж он – "вечно новый"... И кто его "пытался изобрести" – не знаю. Но помню, что я пытался от него отделаться. Не сразу догадавшись, что это не просто, скажем, Фридрих Энгельс с бороздки соскочил и застрял в ухе, а это уже текст. Стихи.

Повторить? Повторяю: повтор – тот же повтор – не может не оборачивать текст ситуацией – т.е. именно что "построением отношений" между произведением, автором и читателем. Выяснением отношений. Перформенсом. Это и есть то, что называют к о н ц е п т у а л и з м о м. По крайней мере, называли у нас, здесь.

И повтор, совсем не обязательно ведя к однозначному отчуждению текста – такому удобному для спекуляций удешевленной "науки" – тем не менее не может и не ставить вопроса о таком отчуждении. А это и есть то, что называют п о с т м о д е р н и з м о м. И называют с таким успехом...

Повторяю также: хоть называть ничего этого так вот мы и не называли, на практике проходить это все мы проходили уже давненько – и входили в постмодернистскую ситуацию, и выходили из постмодернистской ситуации и возвращались к постмодернистской ситуации, и в постмодернистскую ситуацию, и обратно, и сколько раз – по мере необходимости...

Понимаете, семи – а в устном исполнении обычно пятнадцатикратное повторение строчки с в о б о д а е с т ь и создает ведь не что иное, как ту самую постмодернистскую ситуацию, текст того же характера и качества, что и многие другие, и неисчислимые приговские. И, на мой взгляд, и сама по себе демонстрация такого завязания, действительно, уже могла бы быть здесь самодостаточным текстом. Да она и была уже таким текстом – не то и не смогла бы застревать в ухе.

К этому тексту вполне можно было бы приделать какой-нибудь еще выход, крылечко – вряд ли такой легкий выход, как "И правда весна" – такой со стороны не приделаешь – но приемлемый более или менее: скажем, "Свобода есть осознанная необходимость свободы" или хоть "свобода есть – где?" – подобное подчеркивание и эксплуатацию ситуативной природы текста тот же Пригов завел, по-моему, далеко за все пределы читательского терпения и нормы восприятия – но ни до чего иного так и не довел. Не считая, конечно, конвенции, организованного обряда. И конвенции сразу рутинней, искусственной всякого ахмадулинского стихописания: не зря же Ахмадулина и приветствовала такое выгодное для себя явление... А брал опять-таки спокойно, в готовом виде. Из-за чего стих и читатель привыкают оказываться в ситуации, из которой не оказывается выхода – и почитать этот факт биографии своей или автора Пригова за некий закон природы.

---

В значительности и непреложности которого способен убеждать дополнительно и такой спецтермин как постмодернистская ситуация. Не то бы для чего такие слова и придумывать, верно?

Мне повезло – я это слово не знал. Но там оказалась еще и шестнадцатая – или восьмая – строчка в одно слово: и то же самое слово с в о б о д а. Подвернулась тут и встала на место. И освободила ухо – вылезла готовым текстом, родилась, как в известном сюжете. Стих-повтор сам вошел и сам вышел, и сам нашел выход из "постмодернистской" – в смысле тупиковой – ситуации, ситуации повтора как топтания – и не вонне выход, а в пространство самого стиха. Никто, оказывается, не запретил и повтору быть не толкотней в тупике, хоть бы и с прилипсыванием, и приговариванием по научной фене, а движением таким же, как любой другой стих – живым, только почетче. И пространство речи стиха-повтора оказывается и твоей речью, и чужой, и общей, и прямой и отраженной и кто его знает, сколько раз – словом, речь и оказывается живой человеческой речью во всей ее естественной неисчерпанности и неисчерпаемости научной терминологией.

Хоть, очевидно, и в каком-то новом качестве. В каком? А вот это бы и надо бы спросить у науки – не у автора же.

И наука, таким образом, возвращается к своим извечным, натуральным проблемам. К работе – а это ведь не всякая наука любит... То-то так невероятно успешно и дружно вся наука и система, вся раскрутка и пригота проехали мимо этого стишка 1964 года рождения, отнюдь автором не утаиваемого и опубликованного по-русски в 75, 77, 85 годах и позднее. Причем в 75 по этому именно стишку был назван один из первых изданных ТАМ сборников неофициальной русской поэзии... Не в одном же стишке дело, в самом-то деле. И не в одном авторе.

А в том, что Пригову шестнадцатое слово так и не подвернулось – и не одному Пригову. Значит, тем хуже сделаем для шестнадцатого слова. – Наука, а наука?.. Ау!.. Так? Так.

Понятно, какой надо здесь изобразить случай: вечный. Отстал отсталый от передового, отстал. Не выходит: случай не тот. Я был, где Пригов. Был задолго до Пригова. И, бывает, бываю. А вот Пригов там, где я, нет. Не был. Хоть и пытался.

Постмодернистская ситуация же – с ней как-то проще. Когда свобода есть первым делом свобода воровства, начиная с воровства чужого места.

Просто эта наука такая же в своих повадках и поведении, как и в самом своем существе. Такого же уровня и качества. И если о качестве всегда можно спорить, то попробуйте оспорить повадки, факты – вот они. Я показываю, тычу в них пальцем – да они и так на виду – прямо ловлю "науку" за руку на махинациях – никто ничего на это мне не отвечает. Спрашивается – кому и что еще здесь неясно?

И весь "постмодернизм" ваш – просто вульгарная, дешевая спекулятивная и кучая схематизация кое-каких явлений и факторов, с которыми наш брат работал во всяком случае и до того, как где-то там было произнесено ваше слово п о с т м о д е р н и з м.

Диктатура ужестова, плохого автора по сговору с плохой наукой. Засилья в нашем деле бездари, блата и воровства. Постмодернистская ситуация.

---

А ведь я смотрю – уже и действительно.

Действительно, все уроки советской власти, вся школа-выучка не давать управу начальству хорошее – просто хорошее искусство, да просто и с к у с т в о, вне зависимости от школ и направлений, искусство, которое начальство уже наловчилось отличать от неискусства почти безошибочно с тем, чтоб искусство-то и придержать, не дать ходу – поскольку искусство норовит зависеть от себя, а не от начальства – весь этот сорокалетний опыт уже у меня, например – почти что по боку.

И хочешь-не хочешь, а я смотрю уже по-другому, как не смотрел и в пору самых авангардистских чайний и балдений юности. Смотрю – а чего это он такой – не такой?.. С чего это он, и к чему это он? И всякая странность, прихоть, дефект метода или претензия манеры видится уже резонансом, симптомом, подготовкой подлости профессионального поведения – зернышком идеологии, из которого этот прохиндей-сегондй пойдет сейчас разводиться вкривь свою благовню на шесть полос, приговаривать нежно неважно что. Важно что: меня отпихнуть.

Что вы хотите – опыт. Лезут же не просто так, а с музыкой – для бодрости, как красноармейцы в кинофильме. Год какой – 90, что ли. Перестройка. Заводится новое литературно-художественное периодическое издание где-то на великой реке. И в газете ЛГе редактор нового издания выступает с анонсами и авансами: какое у него будет издание. Что у него будет.

Что будет... Кто!.. Не подумайте. Ни-ни ни – никаких каких-то там этих всяких таких у него не будет и близко (в адрес всяких таких следуют глухие, но грозные проклятия). У него – будет. Пальчики оближете. Будут только сливки и пенки. Пена и слив. Немзер будет, и будет у него Седакова.

Коммунистов же позвал на свою и напу голову не тот учитель или шахтер, который за них проголосовал – за черта проголосуешь без зарплат за полгода – а вот ты. Блатной как ты, но только крупней – так же в точности одурел который от жадности, наглости, от возможности хапануть и не отдавать чужое должное, наработанное, и не отдавал его, должное, полгода, год шахтеру. Вот как ты мне – десять лет. Если не все сорок. Создавая постмодернистскую ситуацию.

Поздно? Конечно, поздно. Уже всё. Катастрофически поздно. Ну, а что делать? Уже давно поздно – и всегда необходимо. Тут вам не политика; не знаю "возрождение", но р а з б л а т н е н и е - "своевременно", не "своевременно" "поздно", не "поздно" а надо начинать отсюда с этой точки где мы – без этого все равно никуда. Раньше, позже. Всегда. И при любых властях. Хоть разблатнение назвать и "передел".

Конечно уж, раньше было бы своевременней – да где же вы были раньше? Разблатняться придется все равно, деваться от этого некуда: случаи, как со мной, должны исключаться. Чтобы и не тянуло держать кого-то по сорок лет в сетях. Не знаю, может, это в политике надо договариваться – объединяться, как, вокруг чего. Счастье наше, что в нашем деле всё проще. Тут обо всем договорились еще до нас, с самого начала. Не кривить не благовать не воровать и не предавать ни ради какой болтовни того, на чем искусство и стоит спокойн веку: что хорошо, то хорошо – что плохо, то плохо.

---

А что такое эти "хорошо"- "плохо" – ну, дорогие мои – этим-то всю жизнь тут и занимаемся. Выясняем. Выяснять это может помогать и наука – когда она и правда наука – но первым делом все-таки практика. Как авторская, так и читательская. Зрительская. Слушательская. Практика есть практика. Была практика, да, похоже, и будет.

И счастье наше, что х о р о ш о и п л о х о в нашем деле могут быть понятны, в общем итоге, всякому – на том дело и стоит, и держится не первую тысячу лет.

\* \* \*

власть  
делает подлость  
подлость  
дает власть

власть опять  
делает подлость

подлость опять  
дает власть

опять  
власть  
делает подлость

вот от этого-то вот  
и расти  
этой вот подлости

под властью власти  
дело обстоит так

власти хоть и крестьян  
хоть рабочих  
хоть  
каких хочешь

\* \* \*

всё  
так как-то

так всё-таки  
как

по-советски  
или по-человечески

по-  
нац-  
спец-  
русски

или уж наконец  
по-людски

\* \* \*

друзья  
ну  
я не знаю

должно быть  
все может быть

и искусство  
и искусство искусством  
но чего  
не может быть  
не должно быть  
не может быть  
искусство  
искусством  
быть  
таким вот говном

и друзьям этим  
так и сказать  
друзья  
ну нельзя  
друзья  
нельзя быть  
такой мразью

разве не так  
так

так и не надо  
говорить так  
россия россия

а так и надо говорить  
я  
свинья

семьдесят пять лет  
бед  
советской власти тебе

и всё  
бестолку

\* \* \*

слушайте  
ну  
напишу я стихи

стихи не стихи  
пиши не пиши

а дрянь на что  
наша-то  
сережа андюша?

меня нет мне 60 лет  
я что  
шутки шутить

от вас тут мне  
еще на что-то  
рассчитывать

и не рассчитывайте

если меня пришибут  
авось тебя зато  
хоть повесят

кого-нибудь  
из этих ребят

они мне сделали  
ну и я им устрою  
историю  
и очень простую

что написано  
то написано

вот

а накакано  
так  
тому и быть  
так  
как оно и было



\* \* \*

ЖИЗНЬ \*  
а не пора ли уже  
и честь знать \*

---

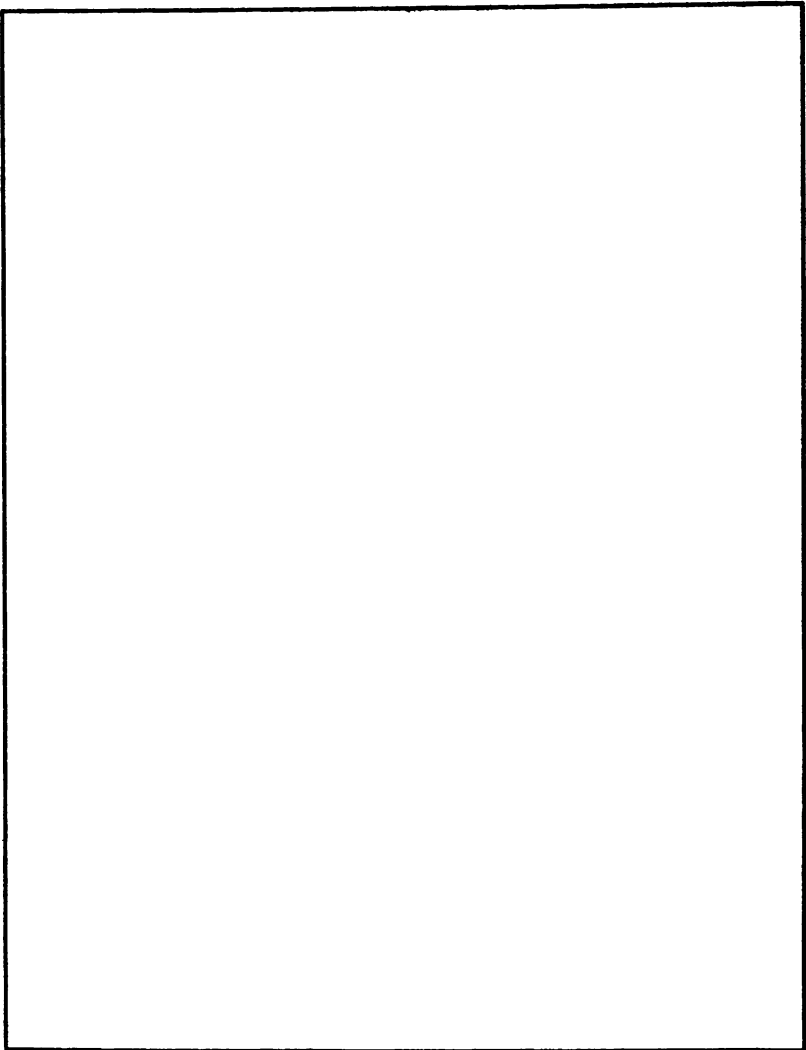
\* если есть  
такая возможность

\* \* \*

И вот как тут быть вот  
Как быть

Не как  
Быть или не быть  
Нет

А как бы сказать  
Как быть как люди



...

**Что делать**

**Что говорить**

**Как сказать**

## ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>ПРЕДИСЛОВИЕ Пенская Е.</b> -----	<b>3</b>
<b>I А.Журавлева</b> -----	<b>8</b>
СТИХОТВОРЕНИЕ ТЮТЧЕВА "SILENTIUM!"-----	8
НЕКРАСОВ И ЛЕРМОНТОВ-----	17
ОСТРОВСКИЙ И ПУШКИН-----	29
"ГЕРОЙ ВРЕМЕНИ" В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIX ВЕКА-----	45
САЛТЫКОВ-ЩЕДРИН И ЯВЛЕНИЕ "ВИБРАЦИИ ФАКТУРЫ" ЛИТЕРАТУРНОГО ГЕРОЯ-----	61
<b>II А.Журавлева и Вс.Некрасов</b> -----	<b>71</b>
"В ЭТОМ РАЗДЕЛЕ..."-----	71
"ПРАВДА ХОРОШО..." В ТЕАТРЕ МОССОВЕТА-----	91
ЭКОЛОГИЯ ИСКУССТВА-----	111
ГРИГОРЬЕВ И РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА-----	129
ЧЕХОВ И НЕ ЧЕХОВ-----	162
<b>III Вс. Некрасов</b> -----	<b>199</b>
ЧТО ЭТО БЫЛО-----	199
КСТАТИ...-----	213
О ПОЛЬСКОЙ ПОЭЗИИ-----	246
СТИХИ ИЗ МАНИ-----	257
КАК СМОТРИМ...-----	273
КОНЦЕПТ КАК АВАНГАРД АВАНГАРДА-----	282
ОБЪЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА-----	299
ЛИАНОЗОВО - МОСКВА-----	305
ПЕРЕД ПАУЗОЙ-----	324
"УПРЯМСТВО ЛИРИКИ"-----	333
AJAP И CTNXN-----	353

<i>ОБЯЗАННОСТЬ ЗНАТЬ</i> -----	356
<i>АРДЕРГРАУНД</i> -----	361
<i>ПИСЬМО В "ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ"</i> -----	365
<i>СТАТЬИ ИЗ СБОРНИКА "СПРАВКА"</i> -----	368
<i>"СОБЕСЕДНИКИ"</i> -----	384
<i>ВОЛЯ АВТОРА</i> -----	412
<i>ПИСЬМА В ГЕРМАНИЮ</i> -----	415
<i>НАУКА КАК НЕ ЗНАТЬ</i> -----	464
<i>АБСТРАКЦИОНИЗМ БЕЗ МЯГКОГО ЗНАКА</i> -----	510
<i>"ЕЩЕ РАНЬШЕ..."</i> -----	527
<i>СТИХИ</i> -----	537
<i>ДВЕ РЕПЛИКИ И НЕКОТОРЫЕ ЗАМЕТКИ.</i> -----	548
<i>БЛАТ</i> -----	574
<i>"ТУТ БЫ НАДО ВЫЯСНИТЬ ОДНО НЕДОРАЗУМЕНИЕ..."</i> -----	600
<i>О П Ы Т С А М О О Т К Р Ы В А Н И Я</i> -----	604

**ISBN 5-86594-041-7**

**с Журавлева А., Некрасов В., 1996**  
**с из-во "Меридиан", 1996**

**ЛИТЕРАТУРНО - ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ИЗДАНИЕ**

**Анна Журавлева**  
**Всеволод Некрасов**

**ПАКЕТ**

---

**Подписано в печать с оригинал-макета**  
**Формат 84x108 1/32 Усл. печ.л. 39.3**  
**Усл.-изд.л.38.7. Бумага офсетная № 1**  
**Печать офсетная.Гарнитура Таймс**  
**Тираж 1000 экз.**

---

