

STUDIA PHILOLOGICA

ИРИНА БЕНЦИОНОВНА РОДНЯНСКАЯ

ДВИЖЕНИЕ ЛИТЕРАТУРЫ

Том I

STUDIA PHILOLOGICA

ИРИНА БЕНЦИОНОВНА РОДНЯНСКАЯ

ДВИЖЕНИЕ ЛИТЕРАТУРЫ

Том I



ЯЗЫКИ СЛАВЯНСКИХ КУЛЬТУР

Москва 2006

Издание осуществлено при поддержке
Российского гуманитарного научного фонда
(РГНФ)
проект¹ 05-04-16261

Роднянская И. Б.

Р 60 Движение литературы. Т. 1. — М.: Знак: Языки славянских культур, 2006. — 712 с. — (Studia philologica).

ISSN 1726-135X

ISBN 5-9551-0146-2

В двухтомнике представлен литературно-критический анализ движения отечественной поэзии и прозы последних четырех десятилетий в постоянном сопоставлении и соотнесении с тенденциями и с классическими именами XIX — первой половины XX в., в числе которых для автора оказались определяющими или особо значимыми Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Достоевский, Вл. Соловьев, Случевский, Блок, Платонов и Заболоцкий, — мысли о тех или иных гранях их творчества вылились в самостоятельные изыскания.

Среди литераторов-современников в кругозоре автора центральное положение занимают прозаики Андрей Битов и Владимир Маканин, поэты Александр Кушнер и Олег Чухонцев.

В посвященных современности главах обобщающего характера немало места уделено жесткой литературной полемике.

Последние два раздела второго тома отражают устойчивый интерес автора к воплощению социально-идеологических тем в специфических литературных жанрах (раздел «Идеологический роман»), а также к современному состоянию филологической науки и стиховедения (раздел «Филология и филологи»).

83.3

СОДЕРЖАНИЕ

От автора	5
Беседа с автором о профессии	7

ЧАСТЬ I. ОТ ПУШКИНА И ГОГОЛЯ ДО ПЛАТОНОВА И ЗАБОЛОЦКОГО

Пропущенное звено в разговоре о назначении поэта. . .	19
Поэтическая афористика Пушкина и идеологические понятия наших дней.	29
Герой лирики Лермонтова.	42
Демон ускользающий	63
Развязка «Женитьбы», или Чему смеемся?	90
«Братья Карамазовы» как завет Достоевского.	124
Общественный идеал Достоевского	143
«Белая Лилия» как образец мистерии-буфф: К вопросу о жанре и типе юмора пьесы Владимира Соловьева	164
Трагическая муза Блока	183
Глубокая борозда: Константин Случевский: через голову Серебряного века	214
Лирический образ вещи в поэзии двадцатого века . . .	229
Свободно блуждающее слово: К философии и поэтике семантического сдвига	250
Возвращенные поэты	269
«Столбцы» Николая Заболоцкого в художественной ситуации двадцатых годов	299
«Сердечная озадаченность»	330
Единый текст	361

ЧАСТЬ II. О ДВИЖЕНИИ СОВРЕМЕННОЙ ПРОЗЫ

О беллетристике и «строгом» искусстве	377
Встречи и поединки в типовом доме	405

<i>Между</i>	
Конец занимательности?	441
В зоне непредвиденного	450
Гипсовый ветер: О философской интоксикации в текущей словесности	459
<i>Между</i>	
Расслоение романа	494
Гамбургский ежик в тумане: Кое-что о плохой хорошей литературе	501
<i>Персоналии</i>	
Образ и роль (Андрей Битов).	531
Преодоление опыта, или Двадцать лет странствий (Андрей Битов)	551
Новые сведения о человеке (Андрей Битов)	572
Этюд о начале (Андрей Битов).	589
Незнакомые знакомцы (Владимир Маканин)	599
Сюжеты тревоги: Маканин под знаком «новой жестокости».	635
Уроки четвертого узла (Александр Солженицын).	657
Род людской (Борис Екимов)	667
Марс из бездны (Олег Ермаков)	675
Жизнь врасплох (Ольга Шамборант)	688
Жизнь реальна, как рубашка (Евгений Гришковец). . .	702

От автора

Настоящая книга формировалась в течение четырех последних десятилетий преимущественно как повременные наблюдения за текущей отечественной поэзией и прозой. Однако мною как литературным критиком руководила непреходящая потребность соотносить эти свои наблюдения с классическими именами XIX и XX столетий (без какого-либо включения в «большое время» анализ текущего потерял бы для меня смысл), а также — с философско-идеологическими мотивами и филологическими идеями, находившимися в обороте заодно с современной мне литературной продукцией. Состав и структура книги, надеюсь, отражают разнонаправленность и единство интересов ее автора.

Моя неизменная благодарность — другу и постоянному собеседнику, философу Ренате Александровне Гальцевой, в соавторстве с которой написаны, в частности, два представленных в двухтомнике текста; Сергею Георгиевичу Бочарову, к чьим советам я прислушивалась и чья филологическая работа представлялась мне ориентиром; филологу и критику Михаилу Юрьевичу Эдельштейну, помогавшему мне в структурировании книги; сыну известного стиховеда Ярославу Александровичу Квятковскому, принявшему участие в технической подготовке рукописи; наконец, давним и нынешним сотрудникам журнала «Новый мир», на страницах которого находило первоначальное пристанище многое из того, что теперь входит в книгу.

При чтении прошу заметить, что разрядка в цитатах принадлежит автору книги, а курсив — авторам цитируемых отрывков.

Беседа с автором о профессии
Беседу провела Т. А. Касаткина

Ирина Роднянская: У Вас был вопрос о предмете и границах литературоведения. Ну, прежде всего, само это слово — *литературоведение* — чрезвычайно искусственно. Даже подозреваю, хотя так и не проверила, что появилось оно у нас в 30-х годах, в соответствующую советскую эпоху. И чуть ли не всякий, кто занимается тем, что это слово должно покрывать, боится его, как чумной заразы, и в разных справках о себе старается писать что угодно: филолог, историк литературы, культуролог (хотя «культуролог» — тоже слово неважное). Но только не «литературовед». За этим, видимо, стоит некое не до конца вербализованное ощущение, что это искусственное слово или безмерно широко, или вообще ничего не означает. Или — слишком много, или — ничего. С тем, что оно означает слишком многое, можно примириться, потому что, если счесть это понятие просто указанием на внимание к одному определенному предмету, проявляемое в разнообразных формах, тогда оно, обсуждаемое понятие, получает кое-какие права. Предмет же этот, как, кстати, лаконично констатирует «Литературный энциклопедический словарь», — художественная литература. И вот, исходя из этого, я бы сказала, что литературоведом является всякий, кто пишет нехудожественные (не беллетристические) тексты о художественной литературе, каковы бы они ни были. От цифири, которой занималась школа Колмогорова, до, предположим, «Писем о русской поэзии» Гумилева или «Книги отражений» И. Анненского. От стиховедения Андрея Белого до «образа автора» в исследованиях Бахтина, хотя философ Бахтин решительно перешагивает «литературоведческую» границу понятия «автор» и говорит уже о Творце (Авторе) миров. Да, все это — от «Мильона терзаний» Гончарова до современных деконструктивистов — можно посчитать литературоведением и только при та-

ком условии примириться с термином, не стараясь его уточнять, дотошно онаучивать.

Между тем у этого рода занятий есть все-таки свое ядро, свое сердце. Вот это-то сердце «соседи» со смежных территорий знания пытаются из литературоведения изъять — аннигилировать как ненужное, антинаучное, обветшавшее. Что же это за сердцевина такая? Ну, сами понимаете, — не история литературы, поскольку это часть истории культуры, естественным образом смыкающаяся с нею. Это не поэтика, поскольку поэтика — как литературная теория вообще — законная часть эстетики (вспомним Аристотеля). Это не вполне филология, потому что филология есть специфическая работа над текстом, его пристальное комментирование, изучение его генетических микросвязей. Что-то «отхватывает» себе философия, большой кус — социология, так как социология чтения не может не касаться функционирования текстов в десятилетиях и веках, т. е. и литературоведческой проблемы. Короче, я думаю, что это самое «ядро», подозрительное и неприемлемое, даже ненавидимое за «архаичность», антипозитивность и «рефлектерство», — *герменевтика* и *экзегеза* художественного произведения (воспользуемся терминами из несколько сторонней области). Потому что именно *чтение* художественного текста, определенным образом имманентное ему самому, и превращает пишущего о литературе в *ведящего* литературу; он тогда становится в каком-то преимущественном смысле литературоведом.

Тут встает вопрос, который мне лично не слишком интересен, но который всегда на устах у профессиональной общест-венности: является ли это наукой? Что ж, соглашусь, что это не наука (science), а *дисциплина*, дисциплина в двух смыслах: во-первых, дисциплина как область некоторого знания, во-вторых, дисциплина в буквальном, ближайшем значении этого слова — как дисциплина прочтения, а не произвол прочтения. В этой связи еще один вопрос маячит, его и Вы не могли мне не задать, и я сама над этим много размышляла, потому, в частности, что писала для энциклопедий некоторый статейный цикл, трактующий о *художественном образе* и *художественности* (понятия, выходящие из употребления вместе с классической эстетикой). Вопрос этот — о пределах интерпретации. Могу сказать, в чем, по-моему, идеал дисциплинированно-

го чтения, делающего литературоведа интерпретатором. Это пребывание одновременно и внутри и вне произведения.

Что значит «находиться внутри произведения»? Это значит конгениально автору выявлять его акцентуацию, а не заменять ее сходу своей собственной. Ведь состоятельное произведение искусства многозначно, но не сколь угодно-значно, и, говоря несколько механическим языком, в него вмонтированы посреди «мест неполной определенности» (Р. Ингарден) некие смысловые определители и ограничители, игнорировать которые значит ломать вещь через колено. Интерпретатор не обязательно должен выяснять, что *хотел* сказать автор (хотя такая реконструкция желательна, а в текущей критике подчас насущна), но ему следует выяснить, что же автором сказалось, прежде чем примерять к этому «что» собственную мыслительную раму. Для этого не существует алгоритма, хотя безусловно предполагаются некие вспомогательные приемы и навыки, связанные с пониманием эпохи, ее стилистики, с учетом интертекстуальности во всех ее гранях... Но (к вопросу о научности) все-таки — это чтение как первичное приближение к тексту, и инструментом такого чтения служит эстетическая эмоция, включенность аппарата восприятия, живого реагирования на задачу, реализуемую художественной вещью. И лишь «задействовав» этот аппарат (а не одну только сумму предварительных знаний), можно ощутить те акценты, которые сознательно или непроизвольно расставил автор, и не спутать их ни с чем другим. Для этого от исследователя-интерпретатора требуется самоограничение, не то самоограничение, когда боязно залезть в соседнюю область, боязно оказаться на одной делянке с социологом или философом, а то самоограничение, когда личность автора, начертавшая себя посредством особой маркировки на произведении, как автограф, не насилуется, а для начала принимается как таковая. Эту процедуру можно перевести на немного «птичий» язык гуссерлианской феноменологии (опять сошлюсь на такого хорошего феноменолога-эстетика, как Роман Ингарден), но дело не в языке, а в обязательствах интерпретатора, в акте его первичного, так сказать, бескорыстия.

Но поскольку существует не только правда художника, которая являет себя как реализация его замысла, — причем здесь случается проследить, насколько художник дал этому замыслу осуществиться, не мешая ему своим произвольным

вторжением, идеологическим или иным, — поскольку существует еще мировоззрение самого истолкователя, то, что считает правдой он, — постольку второй этап процедуры — это неизбежное сопоставление истины данного творения, с той истиной, которую исследователь считает объективной, или, если угодно, высшей. И вот здесь уже совершается до-объяснение произведения — не из него самого, а из обстоятельств его создания, может быть, не до конца осознававшихся самим автором, — биографических, духовных, эпохальных и пр. Совершается *суд* над произведением, т. е. (по-гречески) его *критика* с позиций, так или иначе ему трансцендентных. И вот такое нахождение сразу внутри и вне — оно и есть, по моему разумению, двухтактовая задача интерпретатора; решая ее, он и становится «ведающим» данное художественное создание.

Приведу пример из Белинского, которого люблю, несмотря на все прегрешения, накопившиеся в его последнем, позитивистско-западническом периоде, когда он стал сознательно отодвигать эстетическое суждение на второй план во имя поддержки своей литературной партии. Скажем, его несправедливое — что ему теперь часто поминают — отношение к Боратынскому. Если мне не изменяет память, Белинский в статье о нем безошибочно выделяет его высшие, принципиальные создания, в том числе цитирует «Последнего поэта» с эстетическим восторгом, и только после этого резюмирует, что у Боратынского отсталая точка зрения на грядущее, что будут железные дороги, будет положительное развитие, прогресс и т. д.

По мне, конечно, XX век показал бóльшую правоту Боратынского, хотя и сейчас не все, наверное, со мной согласятся; но вот то, что сначала дана воля эстетическому переживанию, притом без колебаний направленному на достойный объект (у Боратынского ведь, даже в «Сумерках», всякие стихи есть), и лишь потом собственное кредо противопоставлено верованиям поэта, это для меня свидетельство, что критик не весь отдался во власть *тенденции* и остался человеком, *ведающим* искусство. Пусть этот пример элементарен, зато он нагляден.

Что касается литературной критики, о чем у нас с Вами тоже предполагалось поговорить, я, по чести, не вижу никакой специальной границы между литературоведением и ею. Ну, можно сказать, что критика как жанр журнальный в отличие от литературоведения, имеющего более специализиро-

ванный адрес, стилистически непринужденное, эссеистичнее. И только. Вадим Кожин когда-то писал, что критика предполагает участие в борьбе литературных лагерей на той или иной стороне, что в ней можно и должно быть пристрастным, быть идейным полемистом, поднимать на щит своих и расправляться с чужими, как это вообще водится в журналистике; ну, а литературовед — это человек, который занят словесностью прошлого и блюдет объективность, отрешаясь от своих литературных пристрастий. Я думаю, что это (во втором случае) абсолютно невыполнимое условие, и на примере самого Кожина видим, что, обращаясь к прошлому, он его интерпретировал как правило достаточно пристрастно. Затем: по моим наблюдениям, люди, хоть сколько-то примечательные в литературной критике непременно занимаются и тем, что мы с Вами условно назвали литературоведением. И наоборот: я не знаю ни одного значительного исследователя литературного прошлого, который не делал бы вылазку, крайне заинтересованную, в текущее литературное движение, — и чем больше все это будет походить на общающиеся сосуды, тем лучше для сочинений о литературе. Жесткие деления здесь либо плод доктринерства, либо ставят критику в положение информационно-рекламной отрасли на рынке печати, а литературоведение запирают в какой-то отсек, где современности запрещено влиять на оптику исследователя, что вряд ли возможно и к тому же вредно.

Татьяна Касаткина: А что Вы сказали бы о литературоведении в Вашей жизни?

И. Р.: Я дилетант и никогда не числила себя в литературоведах, хотя, случается, пишу о себе это слово, раз другие анкетные слова еще сомнительней. Но стараюсь не писать. Дело в том, что, будучи критиком, я не могла удержаться от того, чтобы сочинять что-то и о классике, ведь я уже говорила, что между критиком и литературоведом не может быть неодолимой границы, и критик, который ни разу не писал ни о Пушкине, ни о Достоевском, ни о Блоке, ни о Мандельштаме, произвел над собою, по-моему, какую-то вивисекцию. Кроме того, в 70-е годы обстоятельства складывались так (и это нынче подвергается довольно иронической переоценке), что из критики в так называемое литературоведение, в так называемое свежее прочтение классики ушло немало пишущего народу. Просто потому, что не хотелось лгать, не хотелось

быть причастным к ложной шкале ценностей, а противиться ей было почти бесполезно: даже если напишешь, к примеру, о настоящем писателе Андрее Битове, все равно статья (к тому же после цензурного ее процеживания) потонет в сонме дежурных похвал Георгию Маркову и ему подобным. Короче, в текущей литературе хозяйничали чужие люди, программируемые официальной идеологией и лицемерием собственного клана. И тогда, повторяю, многие ушли в прошлое, но ушли как критики, то есть это не были патентованные филологические штудии, это была эссеистика с актуальными выходами, чему-то пытавшаяся учить, напомнить что-то о высших началах жизни. Сказанное относится и ко мне. Да и конкретное стечение обстоятельств диктовало предмет занятий, их русло: если, допустим, тебя не печатают в журналах, а предлагают писать для «Лермонтовской энциклопедии», то статей двадцать я туда и написала. И с занятиями теорией литературы — то же самое.

Еще Достоевский долго был предметом моего особого — здесь даже можно сказать — изучения, я действительно обдумывала едва ли не каждую его строчку, включая черновики, и регулярно знакомилась с литературой о нем, хотя написала немного.

В общем, из того, что можно хоть отчасти назвать литературоведением, получились у меня встречи с Лермонтовым, Достоевским, неожиданно — с Блоком. К его юбилею 1980 года «Новый мир» (почему-то!) предложил мне написать довольно пространную статью, от работы над которой у меня сохранилась огромная папка материалов и собственных заметок; полагаю, что встретилась с Блоком не дежурно, не журналистски юбилейно, а более серьезно. И в последнее время осмелилась кое-что сочинить о Пушкине, тоже, как кажется, выйдя за рамки журнализма. Без всего этого было бы скучно и тоскливо, я ведь и русской философией занималась (-юсь), а при этом нельзя не обращаться к русской литературной классике; если всерьез интересуешься Владимиром Соловьевым, то понятно — что и всеми, на кого распространялись его эстетические суждения. Просто страшно подумать, что этого утешительного сектора в моих литературных занятиях могло не быть.

Т. К.: Ну а насчет нынешнего состояния литературоведения и людей, с ним так или иначе связанных — как у них ме-

няются цели, задачи, понимание своего места в науке о литературе?

И. Р.: Боюсь, что развернуто ответить на этот вопрос — за пределами моей компетенции. Я очень ценю, именно в связи с тем «сердцем» и «ядром» литературоведения, о котором я говорила, труды Сергея Георгиевича Бочарова. Думаю, его последняя книга — «Сюжеты русской литературы» — является в каких-то отношениях ответом на вызов современных течений социологии литературы, деконструктивизма (который, кстати, является чисто философским, а не литературно-эстетическим методом), отбивая у них, отстаивая то самое пространство интерпретации — идущее от текста как художественного мира и лишь в итоге «за» текст. Очень может быть, что это воспринимается новейшей генерацией людей, пишущих о художественной литературе, как отсталость. Не знаю, как он, но я морально к этому готова, хотя и немного грустно, что дела идут таким образом. Я уже не раз читала у современных культурологов определенного круга, что все эти «прочтения» просто смешны, что пора и в нашем деле переходить на социологические рельсы, исходить из последних слов психоанализа, неофрейдизма, изучать литературу как часть культурной археологии и так далее, — кому, дескать нужно сотое прочтение «Евгения Онегина», предлагаемое болтунами, которые не опираются ни на какие позитивные методики, а вслушиваются в свои душевные вибрации, разве это котируется на мировых интеллектуальных рынках? Думаю, такое наступление на нашу традиционную любовь к нормальной гуманитарии будет вестись очень долго — до собственного полного изживания. Помните, Бердяев говорил, что зло изживается на имманентных путях. Эта бердяевская идея, теологически, быть может, и сомнительная, приложима к некоторым теориям, которые гаснут без всякой видимой борьбы с ними. Так что и эта мода, эти веяния исчерпают себя со временем, но если говорить о сегодняшнем дне, считаю, что перевес в профессиональном кругу (я имею в виду прежде всего журнал «Новое литературное обозрение») — на стороне этих воззрений, и с ними надо считаться хотя бы просто как с фактом текущей умственной жизни.

Т. К.: В связи с этим — вопрос о проблеме мировоззрения исследователя. По мнению, например, «Нового литературного обозрения», у исследователя не должно быть мировоззре-

ния, оно мешает тем «естественным» методам, которыми они пользуются.

И. Р.: Естественнонаучным. Это ведь старые разговоры. Не знаю, стоит ли приписывать эту позицию именно «НЛО». Все это звучало уже по ходу споров вокруг так называемых общественных наук, при этом каждый обвинял в идеологизированности своих оппонентов или предшественников, а в себе видел исключение из общего правила (хоть Карл Маркс, хоть Карл Мангейм). Впрочем, серьезные философы давно поняли, что отмыслить человеческий фактор даже из естественнонаучного (имеются в виду науки о природе) исследования невозможно. Конечно, у воинствующих позитивистов (зачастую — атеистов), отстаивающих «незаинтересованный» сциентистский подход, на деле еще ой-какая мировоззренческая жесткость. Вопреки собственным иллюзиям этот тип мысли демонстрирует активную, даже агрессивную тенденциозность, иногда искажая хрупкий «предмет», художественное произведение, до неузнаваемости.

Т. К.: Теперь вопрос относительно нашего опять-таки мировоззренческого отношения к тому, что мы называем «литературой XIX века». Ведь даже те из нынешних «нас», кто одной веры (или, скажем, одного безверия) с людьми, которые жили тогда, все равно находятся в совершенно ином культурном пространстве, и даже это наличие или отсутствие вер, оно все равно другого качества. Насколько мы вообще можем адекватно читать тексты даже ближайшего к нам, нашего же XIX века?

И. Р.: Разрыв все же преувеличен. Блок, перечитывая в 1909 году «Анну Каренину», записывает в дневнике, что в романе «вся психологическая путаница относится к настоящему» и почти ничего — к будущему. То есть человек Серебряного века, века свободных отношений, считал, что сюжет, развязка, «мораль» этого романа на глазах устаревают. Причем это говорит гениальный поэт, а не простой обыватель. Проходит время, и выясняется, что устарело очень многое из того перекошенного и сиюминутного, что было в Серебряном веке, а роман Толстого, при всем том, что сейчас возможны какие угодно разводы и какие угодно связи, он по-прежнему внятен и в принципе открыт непосредственному читательскому чувству. Если бы в великих творениях прошлых эпох не было зерна вечного (как и в человеческой жизни есть временное и веч-

ное), то вообще было бы невозможно никакое духовное общение между эпохами и культурами. Конечно, функционируя в веках, литературное произведение обрастает все новыми и новыми прочтениями, но те точки, константы, о которых я говорила, они являются точками соприкосновения литературных вершин с вечностью. И поэтому, сколько ни толкуй «Антигону» (а это ведь не близкая к нам «Анна Каренина», это было так давно), сколько ни толкуй ее как канувшее в глубь веков столкновение полисной морали и морали патриархально-родовой, — все равно, ставится «Антигона» на современной сцене, даже не в перелицовке Ануи́я, и каждый зритель понимает, что речь идет о коллизии морали прагматической (будь она государственной, гражданской или какой-то еще) и высшей правды, начертанной в сердце человека как существа духовного, правды, носительницей которой остается и для нас героиня этой трагедии. Когда Достоевский говорил о «Дон-Кихоте», что эту книгу человечество предъявит Богу как свое объяснение с Ним (я, каюсь, назвала бы здесь «Гамлета»), то думал он так, живя от Сервантеса на большем удалении, чем мы живем от самого Достоевского; тем не менее, каковы бы ни были изыскания о происхождении этого романа из пародии и т. п., мы чувствуем, что Достоевский не ошибся. Вот и ответ.

**ЧАСТЬ I. ОТ ПУШКИНА И ГОГОЛЯ
ДО ПЛАТОНОВА И ЗАБОЛОЦКОГО**

Пропущенное звено в разговоре о назначении поэта

В заглавие я вынесла намек на известную блоковскую речь 1921 года, посчитав, что пушкинское стихотворение «Блажен в золотом кругу вельмож...», о котором пойдет речь, условно говоря, «пропущено» не только в цехе пушкинистов, но и внутри большого, охватывающего десятилетия контекста — послепушкинской переключки поэтов.

Позволю себе напомнить само стихотворение, потому что оно не настолько памятно, как, скажем, «Пророк» или «Поэт».

Блажен в золотом кругу вельмож
Пиит, внимаемый царями,
Владея смехом и слезами,
Приправя горькой правдой ложь,
Он вкус притупленный щекотит
И к славе спесь бояр охотит,
Он украшает их пиры
И внемлет умные хвалы.
Меж тем, за тяжкими дверями,
Теснясь у черного крыльца,
Народ, гоняемый слугами,
Поодаль слушает певца.

Очевидно, что стихотворение встраивается в плотный ряд размышлений о, выражаясь словами Владимира Соловьева, «значении поэзии», следовавших у Пушкина после написания «Пророка», в конце 20-х и в 30-х годах, с чрезвычайной густотой. В одном только 1827 году, когда и было написано «Блажен...», ему предшествовали «Арион», «Поэт», «Близ мест, где царствует Венеция золотая...» (на необходимость учитывать в данном ряду этот перевод из Шенье указал В. С. Непомнящий); затем год за годом следуют «Друзьям», «Рифма» (важная «аполлоническая» переключка с «Поэтом»; не менее важная апелляция к идиллической древ-

ности — к дням, «как на небе толпилась олимпийская семья»), «Поэт и толпа», «Эхо», «С Гомером долго ты беседовал один...», «Французских рифмачей суровый судия...», набросок, где фигурирует «толпа глухая», и другой — «На это скажут мне с улыбкою неверной», наконец «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» (не упоминая в таком, чисто лирическом, списке «Египетских ночей»). А между тем стихотворение, о котором речь, представляется в этом ряду *уникумом*. Хотя в нем присутствуют знакомые по другим стихам действующие лица (о чем — позже), оно свободно от «формульных» совпадений, связывающих между собой, к примеру, «Пророка» с «Поэтом», «Поэта и толпу» с сонетом «Поэту», этот сонет с «Памятником». Грубо говоря, оно написано совсем другими словами и совсем в особом тоне.

Для дальнейшего рассуждения безразлично, считать ли это стихотворение «недоработанным отрывком», как полагают комментаторы, исходящие из отсутствия окончательной белой редакции, где ни одно слово уже не подвергается автором сомнению, считать ли его «наброском», по слову Н. Н. Петруниной, оставившей о нем краткое замечание, — или все-таки подойти к нему по-другому.

Я не пушкинист, я — «человек, думающий о Пушкине» (перефразируя юмористический оборот Фазиля Искандера «Я человек, думающий о России»), поэтому решаюсь в первую очередь апеллировать к своему слуху читателя стихов. Я воспринимаю данный текст как оригинальную 12-стишную строфу, отличающуюся способами рифмовки четырехстопного ямба от 14-стишной онегинской строфы, но по-своему не менее закругленную: аВВаСсddEeFf. В ней использованы все виды рифмических чередований: опоясывающая рифма, две парных (женская и мужская) и, наконец, перекрестная. Несмотря на то, что последняя помещена в финал (ее более привычное место — зачинательное), она дает осязаемое впечатление коды, потому именно, что остальные комбинации уже исчерпаны. Интонационная самодостаточность высказывания налицо.

Но вот Н. Н. Петрунина, называя стихотворение «Блажен...» «принципиально новым звеном в развитии интересующей нас темы» (она это звено *не* пропустила, так что название моего сообщения не совсем точно), допускает, что, по неосуществившемуся замыслу Пушкина, «за сохранив-

шимися строками о «блаженных» давних временах должно было последовать изображение иной судьбы поэта и столь же конкретно очерченном современном мире»¹.

Возможно, исследовательницу навела на эту мысль аналогия с противительной риторической фигурой в X и XI строках восьмой главы «Евгения Онегина» («Блажен, кто смолоду был молод...» — «Но грустно думать, что напрасно...») и — неосознанно — с известным стихотворением Некрасова, воспроизводящим ту же фигуру: «Блажен незлобивый поэт...» (Некрасов; полагаю, не знал пушкинского стихотворения, опубликованного только в 1884 году). Однако, во-первых, достаточно привычный для поэтической риторики первой трети века зачин «Блажен...» не обязывает к дальнейшей антитезе — сравним хотя бы со стихотворением Д. Веневитинова «Блажен, кому судьба вложила...»², написанным в 1826 году на тему о «высоком даре» поэта. Во-вторых, хорошо известно, что зрелый Пушкин часто оказывал *жанровое* предпочтение фрагменту, не стремясь доразвить наружно мысль или положение, внутренним образом уже рельефно ему обозначившиеся. Так и в нашем случае с «Блажен...» — он «писал ежечасно», сказал, что сказалось, оставив возможное додумывание для новых своих поэтических инициатив. И, наконец, в-третьих — самое важное. Логически говоря (а к логике прибегает любая реконструкция), давние времена, которые Петрунина, отмечая пушкинскую иронию, называет «блаженными», могли быть противопоставлены «конкретно очерченному современному миру» лишь в том случае, если бы предполагался общий субъект противопоставления — поэт (как, например, в «Последнем поэте» Е. Боратынского). Но «пиит» из «блаженных» времен ни в коей мере не тождествен поэту — персонажу других стихов Пушкина, стихов, обращенных им к современной ситуации. Это два разных лица, а не постоянная величина, которая, как некий общий коэффициент, может быть перенесена из одной исторической обстановки в другую, контрастную ей.

¹ Петрунина Н. Н. «Полководец» // Стихотворения Пушкина 20—30-х годов. Л., 1974. С. 302.

² Опубликовано посмертно под условным названием «Утешение». Любопытно, что в нем есть словосочетание «сердца людей», как в пушкинском «Пророке», но, верно, независимо от него.

Так кто же таков этот «пиит» и каким временам, «конкретно» или, напротив, неконкретно — очерченным, он принадлежит? В какого рода прошлое опрокинута его позиция?

С одной стороны, это, как сказал бы М. М. Бахтин, «далевой» эпический образ застывшего эталонного прошлого. *Цари* — во множественном числе — могут следовать чередой, но в заведенном уставе давно минувших дней ничего не меняется. Далее, это, видимо, славяно-русское прошлое, в нем фигурируют *бояре*, а не какой-нибудь менее специфичный синоним — скажем, «знать», но русифицирующий штрих достаточно условен и ничем больше не подкреплен. Короче, это легендарно-сказочное прошлое: *пирфы*, *слуги*, *крыльцо* (дворца? чертога? терема?) приводят на ум позднейшие пушкинские сказки или юношеские стихи из «Руслана и Людмилы»³:

Слилися речи в шум невнятный;
 Жужжит гостей веселый круг;
 Но вдруг раздался глас приятный
 И звонких гуслей беглый звук:
 Все смолкли, слушают Баяна.
 И славит сладостный певец
 Людмилу-прелесть и Руслана и
 Лелем свитый им венец.

Но с этим патриархальным прошлым в первых же строках соперничает более конкретный и приближенный образ прошлого, отмеченный словами «пиит» и «вельможи». Они, не будучи точными знаками исторического колорита, отсылают тем не менее к недавнему минувшему — веку восемнадцатому. *Пиит* при пышном раззолоченном дворе — не совсем то же, что *певец* в княжеском ли, царском чертоге с неприятзательным черным крыльцом, откуда запросто доносится голос исполнителя. Они, *пиит* и *певец*, совмещены исключительно задачей стихотворения и как бы просвечивают друг сквозь друга. Затем, «вельможа» — коренное русское слово общеславянского извода, Пушкин прибегал к нему многократно⁴; но

³ Тут вспоминается, что тогда Пушкину попало от Жителя Бутырской слободы за тот самый просторечный глагол «щекотит» («Щекотит ноздри копием...»), который весьма выпукло прописан в стихотворении, ставшем предметом нашего внимания.

узусом своим «вельможа» привязан к образу имперской державы, в особенности послепетровской России⁵. И у Пушкина в памятейших всем случаях: знаменитое стихотворение «Вельможа», где, кстати, упомянуты «вельможи римские» — тоже имперские; «Державин, бич вельмож», «толпы вельмож и богачей» в «Полтаве», — везде слово это уводит от эпоса к конкретно-исторической привязке. В целом выходит так, что в «Блажен...» позиция архаического певца (скальда, барда, условного бояна) по каким-то признакам *отождествлена* с позицией придворного пиита имперской эпохи.

Тут можно заметить, что двойственный колорит стихотворения отчасти наваян Пушкину его трудами и занятиями в соответствующие месяцы и дни. Авторитетные издания помещают «Блажен...» между серединой сентября и серединой октября 1827 года. В эту примерно пору поэт дописывал так и не дописанного «Арапа Петра Великого», где бояре — уже вельможи (сановники), но еще по-прежнему бояре. Тогда же Пушкин приступает к седьмой главе «Евгения Онегина» с ее московским отливом, взглядом, устремленным на древнюю столицу. Видимо, в это же время он занят опытом в народном духе «Всем красны боярские конюшни...» и едва ли не одновременно перечитывает или припоминает «Вельможу» Державина⁶.

Но все эти пересечения, конечно, не объясняют *внутренней цели* указанной двойственности.

Объяснит же ее обволакивающая стихотворение *ирония*. Все тут на редкость благополучно, все социальные и профессиональные роли, размеченные, вопреки сказочным бликам, с трезвой проницательностью, не вступают в коллизию друг с другом...

⁴ «Словарь языка Пушкина» фиксирует 51 случай употребления — чаще, к примеру, такого употребительного «поэтизма», как слово «венки».

⁵ Примечательно, что там, где в синодальном переводе Библии стоят «вельможи», в славянской Библии значатся «цари» или «князи», то есть слово не используется, так сказать, архаически.

⁶ Что следует из материалов к «Отрывкам из писем, мыслям и замечаниям» (Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. М.; Л., 1949. Т. 7. С. 66).

Работа Пушкина с черновиком демонстрирует, что он шаг за шагом усиливал и эту взаимную пригнанность и — параллельно — иронию. «Пиит», найденный сразу, как и слово «блажен», могут быть для пушкинского времени отнесены и к слою возвышенной, и к слою иронической лексики, — к какому именно, выясняется по ходу дела. *Пиит*, который владеет смехом и слезами (соответствующая строчка тоже легла на бумагу с самого начала), — это искусник-профессионал, каковыми и были точно угаданные Пушкиным песнеслагатели древности и Средневековья, знакомые со сложнейшими приемами метафорики и версификации украшители пиров. Слушатели же, в свою очередь, не могли не быть знатоками этих изощренных шарад, и хвалы их должны были звучать *умно*. (Отмечу столь редкую у Пушкина, вызывающе-неточную «державинскую» рифму: *пирфы* — *хвалы*, — которая не явилась следствием небрежности или недоработки — вначале стояло как раз банально-точное: *пирфы* — *дары*, — но оставлена как находка, как тончайшее звуковое соответствие ироническому диссонансу, вносимому в благолепие.) Все вроде ладно, а между тем входящее в социальную обязанность архаического певца понуждение к героическим деяниям откомментировано усмешкой автора: «... к славе спесь бояр охотит»; пренебрежительный тон не оставляет места для сомнения в скептической оценке. (Сравните хотя бы с возвышающей стилизацией — припевами гусяров в лермонтовской «Песне про купца Калашникова».)

Но показательней всего — как перемарывал Пушкин четвертый стих и финал: «Сливая с горькой правдой ложь», «Мешая с горькой» — даже «гордой» — «правдой ложь»... Пушкин перестал возиться со строкой только тогда, когда она окончательно скомпрометировала «пиита» и... неожиданно приняла вид, зеркально обратный прославленному изречению из державинской версии «Памятника»: *истину царям с улыбкой говорить*. Не истину приправлять «улыбкой», легкой лестью («лесть» и «ложь» по-славянски синонимы), а наоборот — ложь приправлять, перчить толикой правды, чтобы раздражить притупленный вкус, не выходя за границы дозволенного.

Черновик многое может сказать и о том, как народ, «толкаясь волнами», слушает певца: «с почтеньем», «прилежно». Все это — как подразумеваемое — осталось потом меж-

ду строк, окончательная же картина приобрела зримую социальную топографию: народное многолюдство, отгесняемое на надлежащее ему место, тянется расслышать хоть что-то из пиитовой мудрости. Народ здесь избавлен от прямых колкостей, скорее автор готов народу посочувствовать; но лживость певца бросает некий ответ на качество возбуждаемого им, певцом, интереса, так что народ (в черновике — «простой народ») предстает немного и простофилей. Итог прикровенно саркастичен.

Писалось это как раз во время сближения Пушкина — отчасти делового, отчасти по симпатии — с любуудрами-шеллингианцами из «Московского вестника». Именно в этом органе, который Пушкин считал тогда «лучшим» русским журналом, он напечатал своего «Поэта» — через несколько номеров после публикации одноименного стихотворения Веневитинова — и своего «Пророка». Стихотворение «Поэт» не без основания возводят к романтически-традиционному пониманию миссии творца, с той оговоркой, что раздвоение «поэта» на «ничтожное дитя мира» и совершителя «священной жертвы» не вполне соответствует романтическому канону, требующему от поэта цельного житнетворческого поведения, неизменно отрешенного от суеты: «Все чуждо, дико для него, / На все спокойно он взирает, Лишь редко что-то с уст его / Улыбку беглую срывает» (Д. Веневитинов). Но если пушкинское стихотворение «Поэт» являет намеренную или невольную полемику с «Поэтом» Веневитинова в пределах, скажем так, одного и того же мифо-философского языка, то «Блажен в златом кругу вельмож...» на этом фоне выглядит форменным скандалом.

Дело в том, что романтики (и это входит в общеевропейский багаж романтизма, даже независимо от собственно шеллингианских представлений об искусстве как органоне высшей истины) могли охотно принять ту диспозицию современного «поэта» и современной «толпы», какая представлена у Пушкина в стихотворении 1828 года с соответствующим названием; но в то же время они с неизбежностью тосковали по роли поэта в так называемые органические эпохи, по его включенности в патриархальный социум, где искусство еще не порвало с народно-культурными действиями и пр., — словом, тосковали по тому, что впоследствии неоромантики-

символисты нарекут мистериальной соборностью художественного творчества.

Да, «толпа глухая» не понимает поэта, не постигает священный источник его «свободной песни», навязывает ему служебные, посторонние его молитвенному восторгу цели, — но ведь это толпа «железного века», меркантильной эпохи с ее мнимонаучной полуобразованностью, это не народ, а публика, или, как научил нас сегодня говорить Солженицын, образованщина. Не так было прежде, «в первобытном рае муз» (Боратынский) или — всего ясней — по слову Лермонтова:

Твой стих, как Божий дух, носился над толпой
И, отзыв мыслей благородных,
Звучал, как колокол на башне вечевой
Во дни торжеств и бед народных.

Пушкин же дерзнул изобразить роль *пиита-певца* во времена дальние, патриархальные — как роль всецело вписанную в социальный расклад, интегрированную в социальную *горизонталь* и сопоставимую с откровенно зависимым его местом в российском XVIII веке, когда поэзия еще не эмансипировалась от государственной службы в качестве личного дела, свободной профессии частного лица. В отличие от языка *волхва* из романтической «Песни о вещем Олеге», этого раннего предшественника пушкинского *профока*, язык «пиита» не правдив, не свободен и не вещь, поскольку целиком произведен от социальной службы своего носителя.

Можно заметить, что в стихотворении, о котором говорим, присутствуют все те действующие лица, каких вместе или порознь встречаем в зрелой лирике Пушкина, в группе пьес о назначении поэтического творчества. Это сам поэт, это сонм оценщиков его «песен», это власти и, наконец, народ в расширительном смысле слова. Отсутствует лишь Тот, Кто является первоисточником поэтического вдохновения и залогом его независимости, — Бог. Это зияющее отсутствие, собственно, и обеспечивает всей картине ироническую тональность. В каком-то отношении предьявленную расстановку можно бы назвать «экспериментальной»: вот как оно выглядело бы, пусть и в давнее, неторгашеское время, если бы поэт не был с волей небесною дружен, не томился духовной жаждой, не исполнялся волею свыше, не был послушен толь-

ко велению Божию. Выглядело бы — едва ли достойно, скорее — потешно. Ведь и в своем публицистическом оправдании — стихотворении «Друзьям», которое вообще-то следует читать исключительно сквозь призму породивших его обстоятельств, поэт (певец) потому именно считает для себя уместной приближенность «к престолу», что он избран Небом и, *значит*, говорит «языком правды».

Короче, поэт не может быть растворен в мирском социальном порядке, каким бы ладным и органически справедливым этот порядок ни представлялся ему в романтической жажде солидарности. В *этом* смысле и надо понимать слова, однажды произнесенные Ахматовой: «поэт всегда прав», — хотя мы отлично знаем, во всех остальных смыслах он бывает не прав, как и прочие люди.

Решусь сказать, что Пушкин сделал некое предупреждение русской поэзии, предостережение впрок, оказавшееся весьма своевременным в канун большого движения в ней, когда стихотворение 1827 года как раз увидело свет. Символисты, несмотря на религиозно-мистериальную составляющую их манифестов, шли по пути поэтически несвободного неонародничества, — и Блок, отрезвляемый ходом событий, только в речи о назначении поэта вернулся к пушкинской позиции. Ну, а Маяковский, безусловно, владевший смехом и слезами («Я знаю силу слов, я знаю слов набат... от этих слов срываются гроба шагать четверкою своих дубовых ножек»), когда он присягал: «Я всю свою звонкую силу поэта тебе отдаю, атакующий класс», — ставил себя в положении *пиита* из пушкинского стихотворения и вместо обещанного там «блаженства» ввергся в муку, приведшую его к катастрофе. Соглашусь с теми, кто склонен считать, что именно акмеисты (разумею главные имена) хотя бы отчасти вернули русскую поэзию к высокому пушкинскому здравомыслию, — и это оттого, что Божий глас они понимали как обращенный лично к себе, а не как один из знаков мистифицированного коллективизма. Кстати, это не мешало церковности Ахматовой или Гумилева, скорее — помогало.

В заключение не мешает подчеркнуть вот что. Приподнимая поэта над социальной плоскостью, ближе к небесам, Пушкин вовсе не отчуждал его от социального пространства. В «Памятнике» он все расставил по местам. Владимир Соловьев считал этот итог пушкинских размышлений о

«значении поэзии» компромиссом между «поэтом» и «людьми», не ущемляющим достоинства обеих сторон. Но, как уже не раз трактовалось, опорные понятия приведены здесь не в компромиссное, а в иерархическое соотношение. Бог повелевает поэту через свободно приемлемое вдохновение; государство, власть бессильны над ним возвыситься, но являются собой ценность — как объективную (единое державное, и тем самым культурное, поле «Руси великой»), так и в масштабе его грядущей судьбы («Слух обо мне пройдет...» — от рубежа к рубежу); истинные ценители, близкие душе поэта (он видит в них собратьев), не переведутся в потомстве; народ («большой народ», по Соловьеву) будет «тесниться» на тропе к нему, дорожа тем, что и самому поэту дорого, — свободой и милостью, тем, что объединяет его со всеми людьми доброй воли; и при этих условиях «венец» от современной публики — в ее модусе «толпы» — теряет привлекательность и помещается на низшей ступеньке.

После Пушкина так найти всему свое место никто в русской поэзии уже не умел.

Поэтическая афористика Пушкина и идеологические понятия наших дней

При неизбежном ныне чтении газет, при выслушивании всевозможных политических рацей мне все чаще приходило на ум: а как там об этом сказано у Пушкина? Ну, например: «пружины смелые гражданственности новой» — только о них мы нынче и толкуем. Но о наполнении емких формул такого рода — чуть позже. Сначала — об их месте в пушкинской поэтической речи.

Перечитывая стихотворный корпус Пушкина, я пришла к не предвиденному заранее выводу, что здесь первенствует — на молекулярном, так сказать, уровне — именно мысль: его поэзия, его лирика, что называется, квантуется мыслями. Если Боратынский, если Тютчев — *поэты-мыслители*, заведомо сделавшие свою заветную мысль предметом поэтической фиксации, то не кто иной, как Пушкин, заслуживает титула, который не ему был присвоен: *поэт мысли*. Он насыщает мыслительными озарениями каждую пору поэтического высказывания, даже когда предмет его очень далек от интеллектуальных материй. Пусть возразят мне зацитированной пушкинской репликой: поэзия, дескать, должна быть «глуповата». Ответу строками из «Евгения Онегина»: «Как *стих без мысли* в песне модной, дорога зимняя *гладка*». Тут с очевидностью — мысль предпочтительный атрибут стиха, а гладкость — во все не синоним гармонии. (Конечно, «стих без мысли» может явиться и суггестивным, гипнотическим стихом высочайшей проникновенности: «есть речи — значенье темно иль ничтожно...» — но это не *пушкинский* стих.)

Пронизывая поэтику Пушкина на микроуровне, его мысль, естественно, находит себе предельно лаконические пути выражения. Так что зону афоризма применительно к пушкинской поэзии надо очерчивать в гораздо большем радиусе, чем предполагается обычно. Разумеется, блистательный ум Пушкина-стихотворца произвел на свет немало изречений,

изначала провербильных и действительно вошедших в поговорку: «... как беззаконная комета в кругу расчисленном светилах», «мы все учились понемногу, чему-нибудь и как-нибудь» и т. д. Но в таком вкраплении в поэтическую речь эффектных и глубокомысленных сентенций не столь уж много собственно пушкинского; и Боратынский, и Вяземский, и сверкающая заостренными пуантами лермонтовская романтическая лирика («была без радости любовь, разлука будет без печали», «мне грустно потому, что весело тебе») — могут оказаться тут едва ли не более щедрыми источниками отточенных максим.

Чисто пушкинская же афористичность входит глубоко внутрь минимальных речевых конструкций, двумя-тремя словами схватывая предлежащий ей предмет «в свои объятия тугие». Пушкин нашел для себя особые приемы сгущения мыслей в гомеопатические дозы словесных эссенций, выражающих сколь угодно сложное содержание — от наблюдений за душевными движениями до историософии и метафизического умозрения, эстетики и этики. Это качество пушкинского поэтического стиля можно еще назвать *формульностью*. Пушкин создал собственный ситуативный язык мысли взамен того «интеллигентского» языка абстрактных понятий, который в его время едва начал складываться, создал как бы упреждающую поэтическую альтернативу последнему.

Первая особенность этой «скрытой», внутриатомной афористики Пушкина — антиномичность и парадоксальность (напомню: «гений, парадоксов друг»), то есть нарочитая умственная «негладкость»; вторая — «пунктирность», перескок-перелет через целые цепочки логических и ассоциативных звеньев, а отсюда — метонимичность, тяготение к синекдохе, что подчас ведет к головокружительному смещению признаков и заставляет ум читателя двигаться кратчайшим воздушным путем вместо извилистого наземного. Эти качества станут очевидны, как только мы предпримем самую предварительную «классификацию» любимейших пушкинских оборотов.

Во-первых, обратим внимание на «**поэтические определения**» (как они названы В. Жирмунским в отличие от «украшающих» эпитетов). Пушкин любит прилагательное, у него редкое ключевое слово остается без такой добавки, чья дерзновенность соперничает только с ее уместностью.

Возникает не что иное как афоризм наименьшей протяженности. И надо сказать, что даже у раннего, совсем юного

Пушкина эти перлы то и дело попадают в гущу традиционной фразеологии. «Краев чужих *неопытный любитель*» — то есть не основывающийся на опыте собственных от них впечатлений (тут, конечно, вспоминается, что так и остался Пушкин «невыездным»). Или: «... *среди славных бед*» — среди исторических событий, трагических и масштабных одновременно (речь идет о Французской революции); пример своего рода оксюморона, рассчитанного не на внешний эффект, а на объективно-сложную оценку. «И твой восторг уразумел *восторгом пламенным и ясным*» (обращено к Жуковскому): восторг — «пламенный» в согласии с романтической традицией, но то, что он еще и «ясный», сблизает его с будущим пушкинским определением сосредоточенного вдохновения (как раз отличающегося от «восторга») и привносит смысловой оттенок родства всех служителей прекрасного; ведь пламенеть восторгом может и поклонник, но ясность понимания — только у собрата.

Тем паче — у Пушкина зрелого. «*Усердной местию горь...*» — таков опричник: месть местию, но он — на службе, значит, истязая, еще и усердствует. «Любуясь девою в *печальном сладострастье...*» — сразу и умиление, и горечь от недосягаемости. А вот обещанные выше метонимии, воплощенные именно в определениях; к некоторым мы уже привыкли, к таким, как «*опальный домик*», — и не ощущаем здесь стремительной подвижки значений, к другим же привыкнуть, кажется, невозможно: «И оба говорят мне *мертвым языком / О тайнах счастья и гроба*», — «мертвый язык» вместо «языка умерших» — потрясает. Пушкинские эпитеты: «печальное сладострастье», «усердная месть», «блистательный позор», «погибельное счастье» — ввиду их кричащей контрастности и нестыковки могли бы показаться бенедиктовщиной впереди Бенедиктова, когда бы не их поразительная экономическая точность: ими, словно иероглифами, записаны целые мыслительные маршруты. И еще, по готовности поэта положиться на ассоциативные стяжки смыслов пушкинские эпитеты напоминают разве что эпитеты Мандельштама: «кочующие дни» (из «Цыган») или «насильственная тень» от зеленых насаждений в пыльном городе («Путешествие Онегина») несколько не менее удивительны, чем «простоволосые жалобы ночные» в «Тристиях», с той разницей, опять-таки, что задача «далекоотстоящих» эпитетов Пушкина — попасть в яблочко, а не окружить центр мишени кружевным ореолом пробин.

Следующий очаг афористики у Пушкина — это **перифраз**, или распространенное приложение. Весьма стандартная фигура классицистической риторики (типа: «Любимые сыны и Марса и Беллоны») превращена в инструмент целого энциклопедического лексикона, вмещающего широкоохватные характеристики сонма «властителей дум». Тут и Вольтер, и Руссо, и «энциклопедии скептический причет», и Наполеон, и Байрон, и русские полководцы и литераторы. Некоторые перифрастические характеристики переписывались Пушкиным в течение всей жизни. Это касается прежде всего Вольтера и Наполеона, занимавших Пушкина измлада. С самого начала и до конца в глаза бросается смысловая объемность таких формул, совмещение в них взаимоисключающих (они же взаимодополняющие) качеств. Например, в Вольтере — соединение очаровательной непринужденности и злого старческого цинизма: «певец любви (...) фернейский старичок», «философ и ругатель, «фернейский злой крикун (...) седой шалун», «... циник поседелый, умов и моды вождь пронырливый и смелый», «с очами быстрыми, зеркалом мысли зыбкой, с устами, сжатыми наморщенной улыбкой». В Наполеоне — сочетание героики ведóмого роком свершителя исторических жребиев и беззастенчивости узурпатора, диктатора, «всадника» (древнеримская аллюзия); в неоконченном (?) стихотворении «Недвижный страж дремал на царственном пороге» на его фигуру словно наброшена перифрастическая сеть, рельефно облегающая контуры: «... сей чудный муж, посланник провиденья, / Свершитель роковой безвестного веленья, / Сей всадник, перед кем склонилися цари, / Мятежной вольности наследник и убийца, / Сей хладный кровопийца, / Сей царь...». Замечу, что идеальной рамой перифраза у Пушкина становится шестистопный ямбический стих — «извилистый, проворный, длинный, склизкий и с жалом даже — точная змея». Его просторная строка с избытком окормляет любой формульный оборот, и в конструктивном отношении ранний александриец («К другу стихотворцу», «Безверие», «К Лицинию», затем — первое «Послание к цензору») мало отличается у Пушкина от позднего («Полководец», «К вельможе», «Странник»).

Еще более специфична для пушкинской «формульности» **особая речевая модель**, состоящая из ключевого слова, дополнения к нему и определения к одному или к обоим членам. Эти сгустки словосмыслов суть главные, быть может, средото-

чия «неявной афористики», здесь легко узнается пушкинская рука, здесь чувствуется сугубо пушкинская интонационная логика — и нам трудно поверить, что знаменитый стих: «И ласковых имен младенческая нежность» — не более чем победительно-удачный перевод с французского. Благодаря такого рода конструкции тончайшие наблюдения над человеческой душой как бы замыкаются в алгоритм, возводятся в степень непреложных психологических законов: «И *быстрый* холод *вдохновенья* власы подъямет на челе»; «Я нравлюсь юной красоте *бесстыдным бешенством желаний*»; «Я думал, сердце позабыло *способность легкую страдать*»; «И на погибшую глядел в немом *бездействии страданья*».

Но не только душу, а и «области заочны» зондируют подобные «алгоритмы». Вот, к примеру, строки о демоне из стихотворения «Ангел»: «И *жар невольный* *умиленья* / Впервые смутно познавал». В уже знакомой нам трехчленной формуле центральное слово, конечно, — «умиленье», нагруженное традиционно русским религиозным смыслом. Но не просто «умиленье», а «жар» *умиленья* — то есть согревающая сердце теплота благодати, которая в метафизическом лексиконе Пушкина (опять-таки в согласии с сакральным пониманием) противопоставлена «холоду», «хладу» как бесчувствию и отключенности от всего горнего. В довершение, жар этот — «невольный»: воля демона по-прежнему остается в непрестанном противлении (тут заметим еще, что глава ангела — «поникшая», он-то смиренен и смирением своим — сияет), но благодать проникает помимо воли в его восприимчивую природу — как-никак природу творения Божьего. Потому-то восприятие благодати, в обход воли, — «смутное». Чтобы выстроить эту теологему, не требуется никаких натяжек, достаточно верить твердым указаниям пушкинской руки.

Наконец, к еще одному, вероятно, не последнему, проявлению «формальной» стилистики Пушкина можно отнести **тройственные перечисления**, такие, как: «На всех стихиях человек *тиран, предатель или узник*»; «*тоска, предчувствия, заботы* теснят твою всечасно грудь»; «Имели вы до сей поры *бичи, темницы, топоры*»; «Россию вдруг он оживил *войной, надеждами, трудами*»; «И нашей кровью искупили Европы *вольность, честь и мир*»; «А он умел и *страхом, и любовью, и славою* народ очаровать»; «И кровь людей то *славы, то свободы, то гордости* багрила алтари». Примерам несть числа. Как и перифраз, это

довольно-таки обычный риторический прием, отличающийся мнемоничностью и убеждающим нажимом. Но у Пушкина он, кроме на редкость мотивированного подбора значений (ими словно исчерпываются все варианты и все стороны ситуации), нередко еще отличается выделенностью одного из слов, парадоксально несопоставимого с двумя своими соседями. Например, шутовское: «... ни муз, ни *Пресни*, ни харит». Или куда более весомое: «Но ты останься тверд, спокоен и *угрюм*», — третье слово резкой чертой обозначило цену, какой оплачено одинокое спокойствие поэта, столь далекое от олимпийского. Или еще: «... для власти, для ливреи не гнуть ни совести, ни помыслов, ни *шеи*», — телесно-конкретная «шея» демонстрирует всю меру возможного насилия над не вещественными «помыслами» и «совестью»...

Еще раз подытожу свои затянувшиеся пролегомены. Пушкин как поэт «сжатой» (пользуясь словом Боратынского), афористической мысли создал в стихе одному ему присущий интеллектуальный язык. (Вернее, само его поэтическое слово, кристаллизуясь в краткие определительные формулы, доносит до нас образ неустанно мыслящего Пушкина — равно как и образ его мыслей.) И этот особый по складу язык отличается от философского, научного или публицистического говорения двумя коренными чертами. Во-первых, — *недоверием к термину* и выражением сложнейших умственных понятий в обход какой бы то ни было терминологии, пусть и употребительной в пушкинскую пору. Во-вторых, — *отсутствием идеологизма* при готовности к рельефным и уверенным оценкам. Вообще говоря, пушкинский словарь, расширявший, как известно, границы поэтически допустимого, не чурается ни терминов, в большинстве своем перешедших в наши дни (ибо мы и сегодня все еще растем из прежнего корня новоевропейской цивилизации), ни политического словаря своей эпохи. Мы обнаружим у поэта и слой просвещенческо-масонской лексики, либо уже устаревшей («друг человечества» и тому подобное, впоследствии спародированное в «символе веры» Ленского — строфа VIII второй главы романа), либо сохранившейся до наших дней («права людей» в пушкинской ноэли — те же, что и нынче, «права человека», вложенные еще Лагарпом в голову и уста Александра I). Мы находим в стихах Пушкина и «идеолога» (это словечко с будущим есть и у Дениса Давыдова), и «физиолога», и «скептика», и «деиста», и «афеизм». Но

все эти казусы — скорее периферийные. Когда Пушкину требуется серьезно аттестовать явление, «раскусить» его, он идет своим путем.

На этом пути мы откроем у Пушкина многое из того, что будет терминологизировано гораздо позднее — только в современном политическом языке и притом с большими смысловыми потерями... Вдумаемся в сокровенно точный смысл «трехчлена»: «И кровь людей *то славы, то свободы, то гордости* багрила алтари». Пушкин ставит моральный диагноз: «гордость» — тому, что сегодня зовется «политическими амбициями», а главное — прозорливо видит в таковых амбициях самостоятельный мотив для массового кровопролития, хотя, как мы знаем, «алтарь гордости» всегда склонен выдавать себя то за «алтарь славы», то за «алтарь свободы». А вот удар по тому, что впоследствии обозначится уродливым лексическим заимствованием «конsumerизм». «Он будет жизнью доволен, / Не зная вечно-новых нужд», — говорит Алеко о своем младенце в черновике «Цыган». Перпетуум-мобиле потребительской цивилизации схвачено в парадоксальном составном эпитете (ср. с невыразительным «непрерывно растущие потребности»). Одна из самых поразительных политико-философских формул Пушкина частично уже была упомянута: «Здесь натиск пламенный, а там отпор суровый, / Пружины смелые гражданственности новой». Можем принять, что сегодня ей соответствует без конца поминаемая в печати «система сдержек и противовесов». У Пушкина почти та же мера лаконизма обнаруживает несопоставимое по богатству содержание. Под его констатацию подходит и двухпалатная система (таков прямой смысл двустипшия, отнесенный к английскому парламенту), и заведенное той же пружиной разделение властей, где «натиск пламенный» и «отпор суровый» будут попеременно характеризовать то законодателей, то исполнителей, и отношения оппозиции с победившей стороной, и поочередное преобладание на политической сцене западных демократий консерватизма и прогрессизма. Поистине, эта гражданственность — «смелая», ибо не побоялась ввести в легальное русло противодействие правящим властям. И — «новая»: в способах достижения политической стабильности она открыла новую эру, чей приход Пушкин уловил по немногим ранним признакам — быть может, просто в результате чтения Монтескье.

Отсутствие идеологизма в «формульной» поэтике Пушкина предполагает, конечно же, что всесторонняя полнота правды — суд как бы с дистанции исторического потомства — важнее защиты собственного целенаправленного пристрастия. Уже у раннего Пушкина эта незавербованность идеологией сказывается прямо-таки яростным столкновением противоположных смыслов на кратчайших отрезках текста. В оде «Вольность» убийцы тирана так же отвращают от себя поэта, как и сам тиран, и это находит законченное выражение в симметричном риторическом кольце: «Падут *бесславные* удары... / Погиб увенчанный *злодей*» (в двух грамматически параллельных парах негативная оценка вначале падает на прилагательное, а затем — на существительное, чем и достигается почти математический эффект «кольца»). В другом сравнительно раннем создании Пушкина — «Наполеон» (1821) — едва ли не каждая строфа построена на сознательно выделенных «оксюморонных» противочувствиях: «чудный удел» — но презрение к благородным надеждам человечества; позор — но позор «блистательный»; надменность — но и «высота отважных дум»; и даже такой вот узел колеблющейся оценочности, как «*зло воинственных чудес*». Такова же парадоксальная двухоценочная формула: «... Франция, *добыча славы*», по глубокому своему смыслу связанная с предшествующим ей стихом, раскрывающим вековечную тайну любых версий бонапартизма: «Их *цепи лаврами* обвил». (Пока мы будем пьянеть от лавров Победы на наших цепях, цепи с нас окончательно не упадут.)

И в оде «Вольность», и в «Наполеоне» упоминается «потомство» как знак дистанции, необходимой для свободы суждения: «Восходит к смерти Людовик / В виду безмолвного потомства»; «И для изгнанника вселенной / Уже потомство настанет». Общий знаменатель такого подхода к человеческим, историческим деяниям: *великодушие*. Понятия «великодушия» и «малодушия» (причем второе — не в закрепившемся ныне значении «трусости», а в более широком — мелкости душевной, равнодушия к высокому) и производные от этих слов определения любимы Пушкиным и наполнены у него не чисто моральным, а морально-общественным и морально-политическим смыслом. Пожар Москвы 1812 года — «великодушный» (гражданская самоотверженность перед лицом врага); Федор Глинка — «великодушный гражданин»; победившей в 1789 году свободе принесена «великодушная присяга»;

укор поверженному Наполеону на его «торжественной могиле» может исходить только от «малодушного»; малодушие — это и неверность своему предназначению («В заботах суетного света / Он малодушно погружен»). Не менее важно заметить, что эти ценностные понятия, посегодня прочно входящие в живой литературный язык, едва ли не полностью исчезли из нашего публицистического словаря, из политической фразеологии и риторики: дескать, политика — грязное дело. Пушкин, человек с огромной широтой и напряженностью политических интересов, так не думал.

Решившись считать оксюморонную, антиномическую оценочность знаком преодоления идеологизма, я наткнулась только на два приметных случая, не отвечающих у Пушкина такому критерию: это «Воспоминания в Царском Селе» и «Клеветникам России». Если первое стихотворение с ученической наивностью и безоговорочным энтузиазмом отражает официальный взгляд на исторические события ближайших лет (при том что оно «заказное», к экзаменационному торжеству), то второе блистательно, на века вперед, выполняет неумирающее идеологическое задание, и его литая формульность не обнаруживает ни малейших оценочных колебаний и попыток взглянуть на ход вещей с разных точек зрения.

Зато гениальное послание «К вельможе», своего рода краткая историческая энциклопедия «грани веков», бросает на минувшие бурные десятилетия взгляд как бы с дистанции «младых поколений», изобилуя афористикой глубочайшей объективности и прозорливости. Только Пушкин мог о разгуле плебейской революционной стихии на почве, взрыленной идеологами Просвещения, сказать тремя — тремя! — словами: «союз ума и фурий». Более того, в этом шедевре все тем же экономичнейшим образом не только воспроизведено движение истории, но даны и два типа философии истории — принадлежащий XVIII («оборот во всем кругообразный») и XIX веку («все новое кипит, бывшее истребя»). Тот, о ком сказано: «для жизни ты живешь», — хранит невозмутимую верность житейской чреде, схожей с сезонным круговоротом, но свидетели «жестоких опытов» истории, смолоду этими опытами наученные, не верят в успокоительную повторяемость сущего и с апокалиптической тревогой заглядывают в будущее. Оба воззрения в глазах поэта верны — каждое по-своему. Его точка обзора возвышается над тем и над другим.

С первого взгляда очевидно, что в пушкинской россыпи поэтических формулировок есть упорно повторяющиеся ключевые слова: они переходят из одного афористического контекста в другой и в межстиховом диалоге уточняют собственную семантику. Я остановлюсь на нескольких из них, подходящих для сопоставления с современным публицистическим словарем: *свобода, закон, честь, толпа, народ*.

Итак, «свобода» («вольность») в пушкинской афористике всегда сопрягается на уровне политическом с «законом», а на уровне личного поведения и общественного настроения — с «честью». Свобода и закон — Свобода и честь. В особых пояснениях это не нуждается. Первое — нормальное состояние гражданского общества, второе — желательное состояние гражданина. (И хотя «новорожденная» в огне политической революции свобода может быть озвучена тонами «буйства», «грозы», даже и в этом случае «свободой грозною воздвигнутый закон» свидетельствует не только о гибельности, но и о ценности ее.) Свобода, вольность — «святая» (ода «Вольность», «К Чаадаеву»), «священная» («Андрей Шенье»); в пушкинистике уже отмечалась ее сакрализация на основе Священного Писания («Рекли безумцы: нет — свободы, / И им поверили народы» — аллюзия на псалом, где говорится о безумии богоотрицания; «свободы сеятель пустынный» приравнен к сеятелю Слова Божьего в евангельской притче).

Потому-то свободе соответствует не всякий, а именно «вечный» закон, то есть *естественный закон*, также имеющий сакральный корень, — и уже во вторую очередь — «законы мощные», возведенные на его основе людским законотворчеством. Сочетание двух святынь обеспечивает гражданскому населению («народам») «вольность и покой». Таков ранний Пушкин. Право на насилие (в духе кратковременного пушкинского радикализма начала 20-х годов) возникает только тогда, когда «главой поник закон» и попорана честь («Кинжал»). У позднего же Пушкина двуединство «вольности и покоя», как известно, будет задвинуто на задний план другой формулой: «покой и воля» частного лица, неприкосновенность частной и семейной жизни, центральные ценности, от которых ценности жизни гражданской — только производные.

И точно так же, как у раннего Пушкина и над народом, и над царями вознесен закон, у Пушкина позднего над тем и над другими вознесена неприкосновенность личности, privacy

(«Из Пиндемонти»). Притом не сделано ни шагу в сторону — выражаясь языком современной политологии — мажоритаризма, нигде источником закона не признаются произвольные, не контролируемые вечными истинами решения большинства.

Все это достаточно близко к политической философии наших дней, в том, скажем, ее виде, какой она принимает у теоретиков христианской демократии (точнее — христианского либерализма). Но — весьма далеко от политических понятий сегодняшней «улицы». Там, где у Пушкина «свобода и честь», на языке у нынешних публицистов в любой точке земли — «свобода и права». Пушкин нигде не окружает «права» ореолом сверхценности, а скорее упоминает с отчужденно-скептической интонацией. Алеко, декларирующий свои права на жизнь и душу другого человеческого существа («... нет, я не споря от прав моих не откажусь...»), — гротескно страшен. (Замечено ли, что ситуация, проговоренная Алеко в его знаменитом монологе, зеркально отражается и опровергается ситуацией в неоконченном «Газите»: невозможностью для героя этой поэмы расправиться с беспомощным и беззащитным врагом, каковая расправа, по словам Алеко, для него была бы особенно сладостна?) «Честь» ощутимо сопряжена не с правами, а с обязанностями, права же — с притязательностью и, подчас, с демагогией («громкие права»).

Словом, если в области политического устроения наш век почти готов согласиться с углубленными пушкинскими максимами, то в области общественных нравов мир, вернувшись от революционного «права на бесчестье» к «правам людей», «правам человека», пытается утвердить их на позициях, лишенных, в сущности, уравнивающих этических ограничителей (обязывающей «чести»). Слово «честь», как некий архаизм, возбуждающий меланхолическую ностальгию, вообще перестало быть живым компонентом политического словаря. Тему свободы бесчестной, иначе говоря — вседозволенности, разовьет, мы знаем, Достоевский, но и Пушкин оставил нам ее формулу: «в безумстве гибельной свободы».

Еще существенней другая синонимичная цепочка внутри пушкинского афористического лексикона: *толпа, чернь, народ, люди*. Эти понятия у Пушкина сближены более, чем того хотелось бы идеологически озабоченным народолюбивым интерпретаторам. Все перечисленное (если отсутствуют социаль-

ные уточнения: например, «простой народ» в стихотворении «Мирская власть») означает примерно одно и то же — людское сообщество, взятое не в аспекте его целостности (тогда Пушкин говорит: «человечество»), а со стороны его покорности мирским порядкам и обычаям («дети ничтожные мира» — ср. евангельское «чада века сего»). Здесь есть свои градации, ведущие, по мере созревания пушкинской мысли, от политических оценок вглубь, к нравственной философии. У Пушкина — поэтапно: *народы* жаждут бестревожного «ярма с гремушками», *толпа* и *чернь* — «толпа глухая, крылатой новизны любовница слепая» — поклоняется моде и пользе, наконец, *люди*, «жалкий род», — чтят успех, очевидность победы.

Устойчивые определители этого «жалкого рода» — трусость и малодушие: «мы малодушны...» — первый из гнездящихся в толпе пороков. «Увидел я толпы безумной / Презренный, робкий эгоизм» — не может не остановить внимания пронизательно необычный эпитет к «эгоизму», предполагающему как будто не робость, а самоутверждение. Но рядом достаточно рано появляется еще одно поэтическое определение: «... пред боязливой» (опять-таки — боязливой!) «их толпой, жестокой, суетной, холодной...». Тот же народ, «хладный и надменный» (надменность прагматизма, презрения к идеальным началам жизни), фигурирует в «Поэте и толпе», и он же, в качестве «посредственности *хладной*», упоминается в «Герое». Душевный холод, «хладный сон» души — признак покорности суете и отдаления от полюса подлинности. Ибо подлинное познается и создается жаром сердца. Этот вывод распространяется и на интимную жизнь духа, и на гражданское поведение; стоит только сравнить пушкинское «Оставь герою сердце...» с нынешними убого-плоскими рекомендациями тому или другому деятелю: «не надо поддаваться эмоциям».

И здесь прорисовывается кардинальное несовпадение Пушкина с мнениями мира, в котором мы живем. Где бы ни проходила для Пушкина граница между мирским и священным порядком бытия — там, где ее проводят христианство и церковь, или там, где ее провела собственная вера поэта в идеально-прекрасное, — граница эта в мирочувствии Пушкина всегда существует, и мысль о ней вносит в его земные надежды ноту мудрой трезвости и смиренного минимализма. Эта граница почти начисто стерта в современном «цивилизованном» сознании. Поэтому Пушкин — в отличие от нас —

не ждет ничего непреложного и надежного ни от народного большинства, ни от «мутителей палат», ни от «общественного мненья» (упомянутого им не только в «Евгении Онегине»). Его сдержанные гражданские упования возлагаются на естественный закон, дающий форму и меру проявлениям свободы; мир же личности он связывает с миром общественным через заповеди стоицизма перед лицом внешних обстоятельств («гордое терпенье», «непреклонность и терпенье» — не путать с грехом гордыни!), через великодушие и милосердие. Общество как силовой параллелограмм интересов, общество, этим себя исчерпывающее, показалось бы Пушкину кошмаром. Оно и есть политический кошмар наших дней...

Герой лирики Лермонтова

Наше литературоведение сравнительно недавно начало оперировать термином «лирический герой»¹. Первые плодотворные попытки уточнить специфику и объем охватываемых им явлений, прикрепить его к конкретному типу лирического сознания были связаны с изучением поэтического творчества русских романтиков — Жуковского и в особенности Лермонтова². После этих исследований появилась возможность прибегать к названному понятию не «всуе», не как к стыдливому, эвфемистическому указанию на биографическую личность «поэта», «автора», а с определенной теоретической строгостью: лирический герой — своего рода художественный двойник автора-поэта, выступающий из текста обширных лирических композиций в качестве лица, наделенного жизненной определенностью личной судьбы, психологической отчетливостью внутреннего мира, а подчас и чертами пластической определенности (облик, «повадка», «осанка»). Стало очевидно, что этот способ раскрытия лирического сознания является новацией великих романтиков (Байрона, Гейне, Лермонтова), хотя широко унаследован поэзией последующих десятилетий и иных направлений (в русской лирике — отчасти Некрасовым³, позднее — Блоком, Есениным, Маяковским, Ахматовой, Цветаевой).

¹ Создателем термина является Ю. Тынянов (см. его статью 1921 г. «Блок»). О возможном несовпадении лирического «я» с биографическим писал еще Н. Г. Чернышевский, — но в несколько ироническом контексте (*Чернышевский Н. Г. Стихотворения графини Ростопчиной*. Т. 1 // *Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч.* М., 1947. Т. 3. С. 453—457).

² *Жуковский Г. А. Пушкин и русские романтики*. М., 1965; *Гинзбург Л. Творческий путь Лермонтова*. Л., 1940; *Ее же. О лирике*. 2-е доп. изд. Л., 1974. С. 127—171; *Максимов Д. Е. Поэзия Лермонтова*. М.; Л., 1964.

³ См.: *Корман Б. О. Лирика Некрасова*. Ижевск, 1978.

Романтическое мировоззрение порождает предпосылки, в силу которых лирика становится для поэта формой самовоссоздания и «самоподачи», трагически-серьезной «игрой в себя». В числе этих предпосылок: сосредоточенность романтического сознания, возбужденного распадом традиционных устоев и низвержением авторитетов, на проблеме личности и ее высшего жизненного назначения; переживание провиденциального избранничества, героической призванности к творению новых социально-нравственных ценностей, к ответственному пророческому слову — и стремление отождествить слово с делом, духовную программу с жизненным самоосуществлением, искусство с личным жизнестроительством; прозреть в каждом факте своей биографии неслучайный и обобщенно-представительный смысл. Отсюда: лирический герой романтика находится в предельном совпадении с личностью автора-поэта (как «задушевная» и концептуальная правда авторского образа) — и в то же время в ощутимом несовпадении с нею (поскольку из бытия героя исключается все постороннее его «судьбе»). Другими словами, этот лирический образ намеренно строится не в соответствии с полным объемом авторского сознания, а в соответствии с предзаданной «участью»⁴. К этому нужно добавить, что беспочвенность героического мессианизма романтиков, обнаруживаясь в рефлексии, сомнении, иронии, предполагает отслоение от центрального авторского «я» то «идеальных», то «зловещих» проекций-двойников, которые служат зеркалом для рефлектирующего сознания. Наконец, лирический герой, как правило, досоздается аудиторией, особым складом читательского восприятия, тоже возникшим в рамках романтического движения. Для читательского сознания — это *легендарная* правда о поэте, предание о себе, завещанное поэтом миру. Это не келейный, не интимный образ, он создается не только для самоуяснения и самопознания, но и для огласки, для «молвы», отождествляющей его с самим поэтом.

⁴ Например, в стихотворении Лермонтова «Нет, не тебя так пылко я люблю...» лирический сюжет ложится не на канву биографии поэта, а на канву обобщенной участи его героя, всегда обращенного к святыне прежней любви то мечтательным, то горько-ироническим своим ликом. Поэтому споры об адресате стихотворения, сами по себе вовсе не праздные, так сказать, внеположны его содержанию и восприятию.

Герою романтизма, пока не иссяк его жизнетворческий импульс, требуется более широкое поле самообнаружения, нежели лирика. Но именно в лирике оглашаются внутренние мотивировки романтической личности, действенно-практическое приложение и испытание которых осуществляется в других жанрах — поэмы, драмы, романтической повести, иронического повествования в стихах и психологизирующего повествования в прозе, где герой уже уловлен и «накрыт» созревающим объективным анализом — хотя и не без лирического «остатка», в силу которого он все-таки представительствует от автора.

Так, творческая концепция Лермонтова раскрывается через обобщенно-авторский образ «лермонтовского человека» (Д. Е. Максимов). Как Байрон, по точному слову Пушкина, «создал себя вторично» — в лице «байронического героя», так и у Лермонтова Демон, Мцыри, Волин, Арбенин, Вадим, Печорин живут как совокупное лицо, которым Лермонтов навеки повернут к потомкам. Закономерно, что в читательской «молве» Байрон был не только «певцом Гяура», но и Гяуром; Лермонтов остается не только «певцом Демона», но Демоном; в противном случае не была бы осуществлена вся их поэтическая и даже жизненная задача. Можно говорить о разных доминантах во внутреннем мире этого совокупного лица: о Демоне как вдохновителе «отрицающего» эгоцентрического сознания и о Мцыри как носителе «естественного», «первобытного» вольнолюбия (подчас оба варианта совпадают в одной лирически героизированной индивидуальности, например, в Измаил-бее), но судьбы этих персонажей-действителей всякий раз *иносказательно* реализуют главы одной и той же «таинственной повести», *непосредственно* приоткрываемой Лермонтовым в лирике⁵.

Такова общая «модель». Однако особенности творческого развития Лермонтова, «двуэтапность» его пути (резкая грань между многолетними ранними опытами и кратким поздним взлетом), его место не только в центре, но и на исходе русского романтического движения — все это вносит в очерченную

⁵ Все это дало Блоку основание набросать стилизованный портрет легендарного, «вечного» Лермонтова, где контаминированы и собраны в фокус лирические тона, заимствованные из стихотворений, из «Демона», «Героя нашего времени», «Маскарада» (Блок А. А. Собр. соч. М., 1962. Т. 5. С. 76, 77).

выше (и к настоящему времени достаточно уже проясненную совместными усилиями многих авторов) схему принципиально новые измерения и оттенки. Дело в том, что глубинные мотивировки, направляющие поведение «лермонтовского человека», восходят к субъекту именно и исключительно *ранней* лермонтовской лирики (что и выводит ее далеко за черту заложенных в ней самой возможностей и масштабов воздействия). В раннем лирическом образе очевиден генезис всей «практики», обещаны все «деяния» не только героев юношеских поэм и драм, не только Демона и Мцыри, но и проверенных скептическим анализом Сашки и Печорина. Читательское сознание, осмысляющее творчество Лермонтова с конца, телеологически, от художественного эпилога к жизненному прологу юношеских надежд, тайных мечтаний, честолюбивых помыслов, неожиданно совпадает с личными надеждами самого юноши-Лермонтова, который, готовя себя к избраннической судьбе, уповал на то, что будущие свершения оправдают в глазах «зрителя»-мира его неслыханный запрос к жизни, обратят задним числом его непостижимые для светского мнения претензии «странного человека» в «пророческую тоску» великого человека, навсегда избавленного от насмешек ⁶.

Герой ранней лирики Лермонтова — плод уникально-лично-психологического соответствия романтической программе, заявленной протестующим сознанием по всей Европе и докатившейся до русских рубежей. Об этом лирическом образе вообще трудно говорить как о литературной личности, поэтически преломившей личность биографическую. Скорее, здесь обратное: доверчиво-максималистское претворение литературно уже не новых, «книжных» (отчасти даже заимствованных из «низового» романтизма) мотивов в факты внутренней жизни, зафиксированное отроческой лирикой-исповедью. То, что поначалу было «авангардной» литературной находкой, не обязательно предполагавшей интимное родство между персонажем и его творцом (Пушкиным и «кавказским

⁶ Читатели-современники вынуждены были привязывать поэму «Мцыри», включенную в прижизненный сборник 1840 г., и «Демона», расхвалившегося в те же годы в списках, к зрелой лирике Лермонтова, но неполнота слияния ощущалась, — и Белинский без колебаний отнес обе названные поэмы, невзирая на датировку, к детски-незрелым творениям. Несмотря на единство лермонтовского мира они требовали возведения к иному лирическому источнику, нежели тот, который был тогда в распоряжении читателей.

пленником», Боратынским и героем «Эды»), а потом спустилось в низины моды, у Лермонтова внезапно получает жизненно интенсивное личное воплощение, сбывается всерьез.

Полудетская лирическая автохарактеристика добросовестно перечисляет неперменные приметы «присягнувшего» романтизму героя: он поэт — поэт жизни, и лишь во вторую очередь поэт слова («его уста... лиют без слов язык богов»), сын рока с ранним бременем трагических воспоминаний, с «печатью страстей» на челе, вечно сырый странник («сухой листок... посреди степей»), «свободы друг» и «природы сын», воскресающий духом, «когда... грозит бедой перун седой», — но притом и разочарованный демон («холодный ум, средь мрачных дум, не тронут слезы красоты») («Портреты, I», 1829). Эти приметы еще не связаны между собой логикой единого душевного состояния, но, повторю, здесь, как ни удивительно, уже дан исчерпывающий комплекс «лермонтовского человека» — от Вадима до Печорина — в наивной еще связи с самосознанием юного автора. Лермонтов поразительно скоро сумел превратить подобные типовые заимствования в образ собственной личности, поскольку его юношеская лирика как раз и вдохновлялась угадыванием в стершемся — проблемного, в отвлеченном — своего, «опытной», лично-волевой проверкой книжного. Для юноши Лермонтова любое литературное общее место таит в себе неисчерпанную загадку, возбуждает личное вопрошание — о смутно ли маячащем опасном гражданском поприще, о неизбежной ли связи любви и страдания, о добром или злом первоисточнике «страшной жажды песнопенья», о вечности и бессмертии — с надеждой получить существенный для последующей жизни ответ.

Дневниковый строй ранней лирики Лермонтова не имитирует дневник посредством циклизации (как «Юношеские страдания» и «Возвращение на родину» Гейне), а действительно является таковым. Лирическое изливание оказывается как бы побочным продуктом и произвольным спутником становления личности, центральный интерес, мотивировка творчества падают на самый процесс жизненного становления. Таков, например, обширный фрагмент «1831-го июня 11 дня» — возникающая «здесь» и «теперь», невозпроизводимая по памяти скоротечная безостановочная мысль, вновь и вновь атакующей сквозные для юного Лермонтова темы; монолог автора, не опосредованный никакой лирической «позой» или ролью,

эмпирический факт его душевной биографии. Лирический субъект ранних стихов Лермонтова, казалось бы, являет типичное для романтиков тождество искусства и жизни, но это тождество — не сознательно выводимое из художественно-философской концепции, а первичное, «дилетантское», результат не стилизации жизни, а «долитературной» неискушенности поэзии. К тому же «... песнь все песнь, а жизнь — все жизнь!» («Могила бойца»), и действенную весомость и достоверность поэтического слова Лермонтов мечтал подтвердить не столько самозабвенным жреческим служением ему (шеллингианский вариант «тождества»), сколько героическим или демоническим деянием, — публично созидавая судьбу, а не стихи.

Ключ к лирической позиции раннего Лермонтова в том, что он писал без установки на читателя — на тот публичный резонанс, в атмосфере которого, как правило, формируется самообраз поэта-романтика. Стихи этого времени обращены «К себе» (название одного из них) или «К*» — очередной участнице интимного диалога — как документированное стихом уединенное самопознание, которого словно бы еще не коснулись стеснительные требования текущего литературного процесса с его неизбежным мерилом новизны и устарелости. Отсюда «взмашистость» (В. Г. Белинский) ранних стихов, их безоглядная сосредоточенная энергия; отсюда же — до сих пор поражающее читателя контрастное сочетание довременной зрелости и наивности: конгениальность припозднившегося автора мировой романтической мысли, завершающей свой круг, и наивный энтузиазм поэта-подростка, применяющего к своей судьбе все, уже общедоступные, мотивы романтизма.

За краткий свой путь Лермонтов успел прожить все этапы романтического движения первой трети XIX в. и шагнуть за его грань. С «иенской» зарей романтизма поэта связывает изначально жившее в нем «желание блаженства» — образ духовно-природного, небесно-земного, осязаемо-музыкального совершенного мира, населенного «чистейшими, лучшими существами», — и стремление к этому миру прорваться, погрузиться в него. Лермонтов-лирик остался верен этому образу блаженства как «надеждам лучшего», как абсолютной, хотя и недостижимой жизненной ценности, сохранил верность и обезоруживающе прямым, «детским» (В. Я. Брюсов) словам, в каких он блаженство искал: «и скучно, и грустно...», «и верится, и плачется», «чтоб всю ночь, весь день... про любовь мне

сладкий голос пел». Следующим, юношеским словом «байронического» романтизма в начале 20-х годов был индивидуализм в его героически-вольнoлюбивой и «демонической» версиях, тоже сохранившийся у героя лермонтовской лирики как максимальная сила отрицания «ветхого мира». Обе эти предельные романтические темы были для Лермонтова в течение нескольких решающих лет (1829—1832) драматическими, сюжетными, судьбоносными: между отдельными стихотворениями — как бы вехами начерно записанного лирического романа — угадывается смена событий, роковые повороты, «жизнедеятельность» будущих героев драм и поэм.

Кризис романтизма ознаменовался распадением постулированного тождества искусства и жизни; переход с жизнестроительной на оценочную позицию⁷ (это, в частности, привело к падению романтической поэмы с действенным героем), что означало изменение «статуса» главного лирического лица, иной его поворот к читателю и к самому бытию. Лирический герой должен был утратить свою нацеленную в будущее и вторгающуюся в миропорядок «судьбу», но сохранить за собой — в форме многозначительных намеков и иносказаний — личную предысторию, свое прошлое, неподвижно стоящее за плечами и дающее право судить о болезнях века изнутри, из собственного катастрофического опыта. Эта оценочная дистанция в зрелой лирике Лермонтова зафиксирована ролью трагического «барда»⁸.

Общественная ситуация отняла у Лермонтова примечавшееся ему поприще «бога — или злодея», вершителя «славных» и «ужасных» дел. Между 1833 и 1836 гг. Лермонтов проходит грубую и тяжкую жизненную выучку; он расстается с надеждами на действительно-целеустремленное строительство «судьбы» и одновременно теряет вкус к лирическому комментированию этой судьбы. События, связанные со смертью Пушкина, стихотворение «Смерть поэта», сразу сделавшее имя Лермонтова общественно и литературно значимым, го-

⁷ «Нужно было отказаться от роли бытия и перейти к более скромной роли критерия, мерила бытия» (*Берковский Н. Я.* Романтизм в Германии. Л., 1973. С. 131).

⁸ Мысль о Лермонтове-лирике как о потенциальном «барде», «певце», «сказителе» в точном и собственном смысле этих слов впервые намечена Б. М. Эйхенбаумом (см.: *Эйхенбаум Б. М.* Статьи о Лермонтове. М., 1961. С. 343, 359).

нения за громкое, с расчетом на аудиторию, поэтическое слово — все это подвело Лермонтова к новой лирической установке. У него до конца дней, несмотря на обширные литературные замыслы, сохранилось, по выражению Льва Толстого, самоощущение «не литератора»⁹. Однако с названного рубежа он хочет быть услышанным, творит в принципе для огласки и открывает для действенной личности возможность трагического переключения в искусство.

Эта новая лирическая роль впервые возникает на страницах сборника стихотворений 1840 г., подготовленного Лермонтовым совместно с А. А. Краевским, и сразу поражает неожиданностью «лермонтовского элемента», его неопределимостью в терминах привычного романтического «я». Центральный личностный образ, «абсолютное единство» трагического сознания (Л. Гинзбург), несомненно присутствует в книге; но этот скрепляющий ее образ не включен в связный лирический сюжет (который мог бы быть обеспечен циклизацией или хронологическим подбором стихов) — его удастся лишь расслышать как *голос*, звучащий уже за чертой пережитого, вне перипетий собственной судьбы.

Сборник отличается ощутимой композиционной целостностью (без чего не выявилось бы в нем обостренно-личное начало); это явление, промежуточное между пестрым собранием журнальных публикаций под общим переплетом и «книгой стихов» в том новом для русской литературы значении единого и непрерывного поэтического высказывания, какое приложимо уже к «Сумеркам» Е. Боратынского (1842). Часть стихов напечатана в порядке их появления в «Отечественных записках» (Э. Найдич), но этот порядок корректируется всякий раз, когда в построение сборника требуется ввести идейно или эстетически существенный акцент, когда надо раскрыть с неожиданной стороны поэтические и духовные возможности автора, продемонстрировать их диапазон (последнюю задачу, впрочем, решала и очередность публикаций в «Отечественных записках»). В результате создается впечатление «репертуарности»: вещи оказываются сопряжены по принципу максимального разнообразия и контрастных перепадов, темы подхватываются и развиваются в новых неожидан-

⁹ Лев Толстой об искусстве и литературе. М., 1958. Т. 2. С. 106 (в передаче Г. А. Русанова: «Мы с Лермонтовым — не литераторы»).

ных направлениях, так что намечается личная *инициатива* ведущего их голоса ¹⁰.

Эпическая интродукция сборника — «Песня про... купца Калашникова» и «народная ода» (по определению Л. Пумпянского) «Бородино» — утверждает эту позицию «поющего» как общую и заглавную для всей книги. Переход от эпических певцов к лирическому субъекту совершается незаметно — через песню «Узник», в которой все психологически интимное и конкретно подмеченное («звучномерные шаги» часового) сплавлено с фольклорно-всеобщим, так что тема заточения удалена от лирической биографии и опосредована анонимностью «песенного лица». И далее в сборнике заведомо стерта грань между «субъективными» и «объективными» стихотворениями, те и другие включены в сложное переплетение лирических тем, за которым сквозит «голособраз» героя-певца. Так, в новом контексте даже раннее стихотворение «Русалка», песня о мертвом витязе, «хладном и немом» к ласкам любви, воспринимается как лирический реквием пораженному «тайным холодом» поколению, которое в соседствующей «Думе» явилось мишенью гражданского гнева и скорбного самообличения. «Воздушный корабль», печальный отголосок героической наполеоновской легенды, в контрастном соседстве диалога «Журналист, читатель и писатель» подтверждает неразрешимость трижды заданного Писателем скептического вопроса: «О чем писать?» — писать не о чем, ибо величие стало тенью, да и та воскресает в напеве чужой музыки («Из Зейдлица»), — и вместе с тем дает положительное решение: певцу остается память о прошлом, песня, доколе она жива, антискептически. «Благодарность» («... жар души, растроченный в пустыне») — ключ к «Трем пальмам», лирическое резюме, в свете которого последняя строфа «восточного сказания» («И ныне все дико и пусто кругом...») воспринимается как «пейзаж

¹⁰ Независимо от того, держал или не держал находившийся в ту пору на Кавказе Лермонтов корректуру сборника, нет оснований полагать (как это часто принято), что все вопросы композиции решались А. Краевским. Более того, можно думать, что Лермонтов старательно избегал какой бы то ни было, даже непроизвольной циклизации стихов, грозящей вынести на поверхность «таинственную повесть» героя, — избегал в соответствии с оставшимся за пределами сборника заявлением: «Я не хочу, чтоб свет узнал мою таинственную повесть». В принципе же контрастного разнообразия недружественная Лермонтову критика усмотрела эклектизм.

души». Эти антитезы и переключки осуществляются не только в рамках единого сознания, но в пределах одной и той же «певческой позиции»: «И скучно, и грустно...», как и контрастирующая с этим стихотворением «Молитва» («В минуту жизни трудную»), — произведения напевного строя, своего рода речитатив со строгой куплетно-строфической и интонационно-мелодической организацией: здесь песня спорит с песней ¹¹.

Говоря о стихах Лермонтова, Белинский не случайно с особой интенсивностью пользуется определениями «песенного» ряда: «похоронная песня», «могильный напев» и пр. Даже как характеристика стиха песенность и напевность захватывают в зрелой лермонтовской лирике более широкий круг явлений, чем обычно принято думать. Сюда относятся: обращение к трехсложникам ¹², «напевная» реформация размеров, в долермонтовской поэзии уже закрепившихся за беседующим, повествующим, декламирующим «я»; отказ от астрофического стиха (вообще не типичного для лирики Лермонтова); в произведениях медитативного характера — *урегулированная* разностопность, повышающая мелодическую связность внутри строф (ср. разностопный ямб в элегии Пушкина «Погасло дневное светило...» и в элегическом стихотворении Лермонтова «Как часто, пестрою толпою окружен...»); построение такой строфы на «куплетной» симметрической основе (перекрестная рифмовка или шестистишие, расчлененное на две половины, — ср. со строфой в аналитической «Осени» Е. Боратынского, асимметричной, замыкающейся итоговым для мысли двустипием). Ввиду всех этих признаков грань между «железным», декламационным — и напевным стихом Лермонтова весьма зыбка: собственно, он создал новый тип «мелодекламационной» стиховой речи, соответствующий его новой лирической позиции; мелодическое начало у Лермонтова обобщает высказывание, даже сугубо личное по смыслу, снимает зам-

¹¹ Сопоставление стихотворений «В минуту жизни трудную...» и «И скучно и грустно...» принадлежит Белинскому (см.: *Белинский В. Г.* Письмо В. П. Боткину от 9 февраля 1840 г. // *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. М., 1956. Т. 11. С. 442).

¹² «Трехсложники оказываются очень важны не по количеству стихов (...), а по их удельному весу, по концентрации в них “лермонтовского элемента”» (*Журавлева А. И.* Некрасов и Лермонтов: Сравнительный анализ ритмов и рифм // *Вестник МГУ. Серия «Филология».* 1972. № 1. С. 15).

кнутую на себе интимность или ораторскую дистанцию между «я» и аудиторией, осуществляя ту взаимопроницаемость «я» и «мы», которая обозначена в «Думе». Так звучат в составе сборника «Еврейская мелодия», «Сосед», «Как часто, пестрою толпою окружен...», «Не верь себе», «И скучно и грустно...»¹³.

Как повышенная лермонтовская напевность не сводима к мелодико-речевым особенностям традиционной элегии, так и сама фигура «поющего» у Лермонтова отлична и от условно-жанровой фигуры элегического певца, и от идеализированной фигуры «поэта» с его заповедной и отъединенной областью «служенья», с его подотчетностью одним лишь небесам. «Бард» призван владеть даром песни как незаменимой социальной ценностью, и лишь эта особая власть над сердцами могла бы возместить «лермонтовскому человеку» утрату героического поприща. Лермонтов, в отличие от шеллингианцев-любомудров, тосковал не только по «метафизически» значимому, но и социально значимому (и даже ритуально значимому — как в древности) месту, какого лишилось искусство в прозаическом «гражданском обществе»; война, пиршественное торжество, молитвенный обряд — вот три момента в жизни патриархального коллектива, когда «бард» был облечен жреческой властью в архаически-подлинном смысле, — и такое именно притязание заявлено в знаменитой седьмой строфе стихотворения «Поэт!» Хотя «век изнеженный» унизительно изменил и самого поэта, и его слушателей, тот предпочитает строить свои отношения с «толпой» по такому же принципу обратной связи и ответственной зависимости, как и древний Пиндар или легендарный Боян.

В «Не верь себе» с горечью оспариваются оба варианта поэзии «избранной души» — идеально-возвышенный и демонически-скорбный: трагическая вина поэта — в несообщимости первого рода творчества и нецеломудренности второго, вина не перед музой, а перед «толпой». В монологе Писате-

¹³ В сборнике 1840 г. есть, конечно, выходы из роли «поющего»: разговор лицом к лицу («Дума»), лирические новеллы и повествования («Ребенку», «Памяти А. И. О[доевско]го» и др.), но речь идет об основных путях, на которых оформляется лирическое начало, о его опорных знаках. Примечательно также, что стихотворения «на случай» (например, «Ребенка милого рождение...», «Как небеса, твой взор блистает...») — из рода тех, какие Пушкин охотно отдавал в печать, — Лермонтов в свою книгу стихотворений не включил: они выпали из лирической композиции.

ля («Журналист, читатель и писатель»; поэт, названный «писателем», взят именно как литератор, пишущий для публики) оба источника вдохновения — «детский» идеал совершенства и нажитый горьким опытом сердцеведческий дар — отвергаются все по тем же мотивам: из опасения насмешки над творческой мечтой и из ощущения нравственной ответственности за «соблазнительное» слово; притом поэт-Писатель, отрекаясь от своих замыслов, не перестает сознавать их высокое достоинство и ограниченность «неприготовленной» к ним «толпы». По-видимому, такой поэт признаёт свою подотчетность этой «толпе», — то иронически смиряясь перед ее судом как перед реальной силой, то сочувственно расширяя свое сердце навстречу ее «преступлениям и утратам».

Лермонтовская «толпа», предполагаемая аудитория «барда» — это, должно быть, первая интеллигентно-урбанистическая «толпа» в русской поэзии, новая формация людей столичного образованного слоя («Не верь себе»¹⁴), а *внутри* ее — более тесный и близкий круг сверстников («Дума»). К этим последним «бард» и обращается по преимуществу, но в обоих случаях дан коллективный портрет людей неведомого прежде — иссушающего — житейского опыта, с болезненной памятью о погрязии «лучших надежд». Пророчески-усоветующий голос «своего» поэта учитывает и затрагивает достаточно развитое самосознание такой, далеко не профанной, «толпы»; непонимание между нею и «поэтом» не абсолютно, ему сопутствует возможность понимания, общий груз «осмеянных неверием» надежд и страстей. Поэтому так коротко и легко преодолимо расстояние от «я» до «мы» в стихах о гражданских болезнях и духовных немощах века. В «Не верь себе» почти пластически передано движение декламатора-«певца» внутри «мизансцены», его интонационная жестикаляция: вот он сочувственно обращен к своему явившемуся из юности двойнику, вот, отвернувшись от него, на миг присоединяется к «толпе» и из ее стана бросает как бы вполоборота язвитель-

¹⁴ «Чернью простодушной» эта «толпа» названа лишь по инерции следования за Пушкиным, — ибо как раз простодушие ею бесспорно утеряно, заодно с наклонностью с «ребяческому разврату». Не угадан ли в двух последних строках «Не верь себе» Адуев-старший из «Обыкновенной истории» И. А. Гончарова — измятый «тяжелой пыткой», но внешне бодрый и соблюдающий «приличную форму»?

ное: «Какое дело на м...», вот возвращается к «мечтателю молодому» и указующим жестом направляет его взгляд в сторону «толпы»: «Поверь, для них смешон...»

У «поэта» с «толпой» общий язык и не в метафорическом смысле слова. Не потому ли Лермонтов допустил множество повторений и близких или контрастных вариаций в пределах небольшой книжечки стихов? Например: «лучших лет надежды» («Сосед») — «бледный призрак лучших лет» («Расстались мы...») — «надежды лучшие» («Дума») — «надежды глупые первоначальных лет» («Не верь себе») — «обманутых надежд и горьких сожалений» («Памяти А. И. О[доевско]го», ср. с «досадой тайною обманутых надежд» в «Смерти поэта») — «погибших лет святые звуки» («Как часто, пестрою толпою окружен...») — «Преданья глупых юных дней» («Журналист, читатель и писатель»). Или: «И полон ум желаний и страстей, и кровь кипит...» («Сосед») — и то же в отрицательном контексте: «И царствует в душе какой-то холод тайный, когда огонь кипит в крови» («Дума»), «То кровь кипит, то сил избыток» («Не верь себе»). Эти устойчивые поэтические формулы, почти «постоянные эпитеты», взятые как бы произвольно из самого расхожего пласта романтического литературного сознания, в отличие от элегических жанровых клише иносказательны и не равны себе; причем «отгадка» их рассчитана не на интеллектуальное усилие, а на *родственный опыт* — они служат для «наведения» чувства на хорошо знакомый ему предмет. Между героем и его слушателями-сверстниками устанавливается некий, поверх слов понятный, уговор об общности душевного пути, для опознания которой достаточно стертого знака с «темным иль ничтожным значением».

Но «певец» не только обречен с «толпой» — он и отделен от нее: прежде всего своим особым положением во временном потоке жизни. Его немногословно обозначенная участь строится преимущественно так, что опыт событий и чувств отнесен к прошлому, настоящее же отведено для воспоминаний и оценок, настоящее — лишь проявитель прошлого, которое воскресает при звуке песни («Сосед»), при взгляде на памятный портрет («Расстались мы...») или на дитя возлюбленной («Ребенку»), при столкновении с мертвящей суетой («Как часто, пестрою толпою окружен...») — или жестко переоценивается («лучших лет надежды» превращаются в «надежды глупые») и язвительно итожится в упрехах Провидению («Бла-

годарность»). Редкие исключения — стихи, написанные в открытом будущем настоящем, фиксирующие настоящее как момент лирического *события*, — пожалуй, только подтверждают правило. В «Отчего» будущее провидится из опыта прошлого — как его неуклонное и горькое повторение. В «Молитве» («Я, Матерь Божия, ныне с молитвою...») герой провожает благословляющим взглядом «деву невинную» вплоть до смертного ложа потому именно, что ему с его отрицательно определившейся судьбой, наверняка, не предстоит участия в ее жизни. В отличие от байронического героя, лирический герой-«бард» после предполагаемого опыта разочарований уходит как «действитель» в отставку, с ним уже *ничего не может случиться* — и эта невольная эстетическая дистанция сообщает его голосу тона притчеобразной мудрости и многозначительной печали. Он — странник, «в мире безродный», но не отчаянно мятущийся дух (как прежние лермонтовские сироты: Вадим, Измаил-бей, Мцыри, Демон), а эстетически-утишенный сказитель — так что и легендарные, балладно-песенные фабулы («Три пальмы» или «Дары Терека») становятся слагаемыми этого лирического образа. Голоса «мечтателя» и «скептика»¹⁵ в сборнике 1840 г. слиты и преодолены на уровне «певца», который претворяет самый скепсис в «похоронную песню», не давая восторжествовать иронии, а мечте придает воздушную несбыточность и фантастическую иноприродность, с искусенной грустью пресекая отрочески-наивные порывы к недостижимому.

Это песенное «я» — интимно и в то же время анонимно-всеобще, оно принадлежит не «третьим лицам» (лицо рассказчика в «Бородине») и не единственному, исключительному герою, но лично «любому» и «каждому», кто причастен к подразумеваемому кругу жизненного опыта. Рождение такого лично-обобщенного «я» знаменовало для Лермонтова отход от «сверхчеловеческой» негативистской героики в общительность и сопричастность человеческому миру. Разница особенно ощутима при сопоставлении ранних и поздних стихов, тематически ориентированных одинаково. Достаточно, например, сравнить интеллектуалистический скепсис в стихотворении «Что толку жить!.. Без приключений / И с приключенья-

¹⁵ Это противопоставление «двух голосов» находим в статье: Усок И. Е. Внутренние противоречия героя Лермонтова // М. Ю. Лермонтов: Вопросы жизни и творчества. Орджоникидзе, 1963.

ми тоска...» (1832) и «глухой, могильный голос»¹⁶ в «И скучно и грустно...», этой песне-жалобе об утрате идеальной и общезначимой нормы — вечной памяти и вечной любви.

В сборнике 1840 г. голос лирического героя идет из интимной, «совестной» глубины своего поколения, это «славная песенка» о «нашей общей участи»¹⁷. Но в пределах той же книги стихов, не нарушая единого «голосоведения», лирическое «я» нередко уходит на другие, окольно-иносказательные и более просторные пути. «Ветка Палестины», «Узник», «Молитва» («В минуту жизни трудную...»), «Дары Терека», «Тучи», «И скучно и грустно...»; написанные в 1840 г., но не включенные в прижизненную книжку «Пленный рыцарь», «Соседка» — все это вещи всенародно-хрестоматийного масштаба, словно переросшие личное авторство, как бы сами собой сложившиеся в русской поэзии и с тех пор передаваемые из уст в уста. Они легко читаются и понимаются в контексте «поколения», его духовного «странничества», его трагической «думы» (даже в грустном путнике, ронявшем горячие слезы на «ветку Палестины», угадывается человек 30-х годов, судя по тому, как он противопоставлен «лучшему воину божьей рати» с «безоблачным челом» — рыцарственной цельности и верующему мужеству), но они и шире этого контекста; если возводить их к единому персонифицированному источнику, то естественно обратиться к образам народного цикла.

По точному наблюдению Б. М. Эйхенбаума, Лермонтов заимствовал у народной песни не стиль, а подход к предмету, «тематические и сюжетные способы выражения мысли»¹⁸. В песне Лермонтова привлекала неразрывность общительности и иносказательности (недаром в «Не верь себе» он как бы дает двойной обет — поэтического целомудрия и поэтической «контактности»). В лирической песне, если она не прерывает со своим старинным народным прототипом, личное чувство и личная ситуация почти как правило передаются общими путями — через устоявшийся круг природно-бытийных символов, параллелизмов, мифологем, олицетворений. Иносказательные пейзажи Лермонтова — «Тучи», «Утес», «На

¹⁶ *Белинский В. Г. Стихотворения М. Лермонтова // Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 4. М., 1954. С. 525.*

¹⁷ *Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 11. М., 1956. С. 556.*

¹⁸ *Эйхенбаум Б. М. Статьи о Лермонтове. 1961. С. 86.*

севере диком...» — берут свой внутренний, духовный предмет по-народному, в его природном, анимистическом отражении и перевоплощении. До песни с ее общепригодностью, общепонятностью, «мифичностью» и прикровенностью расширены лирическая исповедь (ср. «Нет, не тебя так пылко я люблю...» с юношеским стихотворением, обращенным к В. Лопухиной, «Оставь напрасные заботы...»), фантастическая баллада («Сон»), медитация («Выхожу один я на дорогу...») ¹⁹.

В связи с «Пленным рыцарем», «Узником», «Соседкой», «Завещанием», стихотворной новеллой «Свиданье» исследователи отмечают появление у Лермонтова лирических персонажей, и прежде всего — звучание второго «простонародного» голоса с «предполагаемым простым сознанием» ²⁰. Для понимания лермонтовской «ролевой» лирики необходимо уточнить, что «поющий песню», живя в песенном образе (который есть обобщенное иносказание чувства), остается равен себе, он не актер, не лицедей. Песенно-лирический персонаж Лермонтова принципиально не нуждается в чересчур точной социальной, бытовой, исторической прикреплённости (к разбойничьему, армейскому, легендарному, этнографическому и т. п. кругу) и, соответственно, в театрализации: обращение к такому персонажу — не ряженье и даже не контрастная проверка «сложного» сознания «простым», а способ подключить свою внутреннюю ситуацию к всенародному и всечеловеческому душевному фонду как общему знаменателю всякого подлинного переживания.

Песня, поющий голос, музыка песни — для Лермонтова нечто изначальное и отрадное, святыня, любовь, поцелуи, слезы: в песне напрямик достигающая сердца «простота» сочетается с утешительной и целительной «сладостью» («девственный родник простых и сладких звуков») ²¹. Лермонтов

¹⁹ Характерная мелодическая монотония, словесно-интонационные подхваты из куплета в куплет понуждают говорить не только о напевном, но и о более «демократическом», собственно песенном принципе этих стихов (в его отличии от романской мелодики, как она проанализирована Б. М. Эйхенбаумом).

²⁰ Пумпянский Л. Стиховая речь Лермонтова // Литературное наследство. Т. 43—44. М., 1941. С. 416.

²¹ Как заметил И. Н. Розанов, Лермонтов первым в русской поэзии перестал употреблять слова «петь», «пенье», «песнь» в переносном, сохранявшемся от классицизма смысле (см.: Розанов И. Н. Лермонтов — мастер стиха. М., 1942. С. 138).

с юности был захвачен «философией песни» (в «Ангеле» покинутый душою «горный мир» припоминается не зрительно, а через вслушивание во внутреннюю музыку), владел всеми залогоми ее лирической силы; ведь ранние «Ангел», «Русалка», «Парус» — эти «вечно лермонтовские» создания — естественно смыкаются с лирикой 1840—1841 гг., а юношеские опыты в песенно-романсном и песенно-балладном роде подчас близки к артистическому совершенству. Однако связать принцип личного единства в лирике с принципом песни Лермонтову удалось лишь тогда, когда он, отойдя от внутренних драм своей юности на эстетически объективирующее расстояние, «выйдя из игры», решился стать «бардом», сказителем и пророком трагически-растерянного поколения.

После нового осязаемого перелома в 1839 г. «поздний», условно говоря, Лермонтов остается верен «философии песни», но постановка и ориентация «поющего» лирического субъекта начинает меняться: он уходит, во-первых, за социально-групповые границы поколения и «образованного круга», и, во-вторых, — от обязательного драматического контакта с сиюминутной «толпой» слушателей. «Ближние» — городская толпа — изгоняют «пророка» вон, зато ему внимают космическая «пустыня», земля и небо в их любовном единении (стихотворение «Пророк», 1841 г.). «Выхожу один я на дорогу...» — песня, тогда же пропетая *наедине с собой*, — не имеет иного адресата, кроме чуткого слуха этой «пустыни». Лермонтов как бы возвращается к самоуглубленному «я» юношеской лирики, но песней размыкает его в неограниченную даль и ширь, навстречу неведомому отклику.

Другая область позднейшей лирики, где тоже утверждается песенное начало, между тем как лирическое «я» певца принимает более стилизованный облик, — это «рассказы мудреные и чудные», которые Лермонтов, видимо, намеревался объединить в цикл «Восток»; после «Даров Терека» — «Тамара», «Морская царевна», «Листок», «Спор». Их метод близок к гейневским песням, романсам из «Романсеро» — оставаться лириком, подчас ни слова не говоря о себе. Но если у Гейне субъективно-лирический тон задается неуловимой иронией, Лермонтов окрашивает сказочное, легендарное, мифическое интонациями доверительной прямоты, бесхитростной серьезности и невозмутимой сосредоточенности на своем предмете — в духе народного певца. Нарочитая ритмическая моно-

тония сглаживает «кривую» драматических сюжетов, заставляя вспомнить и о голосе исполнителя — как бы прошедшего через горнило тех же самых страстей, о которых он повествует, и вернувшегося к людям с золотом мифопоэтической притчи.

Преобразования, совершавшиеся с субъектом лермонтовской лирики, показывают, что перспектива поэтического развития Лермонтова неоднозначна и вряд ли сводится к «отречению» от романтизма. Путь юмористически-трезового заземления романтических тем и настроений, полушутливо объявленный в стихотворении «[Из альбома С. Н. Карамзиной]» (1841) и до этого уже отчасти опробованный в «постромантических» поэмах, путь от байронизма через лирико-ироническое повествование или двусмысленную гофманиану к психологической и социально-бытовой объективности — оказывается не вполне органичным и во всяком случае не магистральным для Лермонтова: вместо того, чтобы вести «под вечер тихий разговор», голос рассказчика трагически сламывается (в финале «Тамбовской казначейши»), бурлескно грубеет (в «Сашке») или не совсем уверенно раскачивается между пересмешничеством и мистерией (в «Сказке для детей»). Но как раз в лирике около 1839 г. возникает своеобразное сосуществование, даже соревнование «песни» с ее «воздушным прикосновением к жизни»²² и «нагой» правды. Личное единство «голособразы» начиная с этого рубежа фактически расчленяется: лирическое лицо в «Родине», «Валерике» или «Договоре» (переделанном из юношеского стихотворения) поставлено иначе, чем анонимно-песенное «я» параллельно создававшихся вещей. Поэтическое высказывание исходит здесь непосредственно из «дневниковой» зоны авторских наблюдений, размышлений и опыта: это взгляд прямо в глаза жизни, при минимальном лирическом опосредовании осуществляющий переосмысление и жестокое испытание канонических для романтизма тем (например, темы «родства душ» в «Договоре» и «Валерике»).

Появляется своего рода дублирование одной и той же лирической темы, как бы исполнение ее в двух эстетически и личностно разнящихся тональностях, и для такого «удвоения» почти не использована традиционная противополож-

²² Анненский И. Книги отражений. М., 1979. С. 136.

ность между стихом и прозой ²³ — оно совершается в границах лирики. В «Валерике» с бескомпромиссной прозаической правдивостью передан невнятный предсмертный бред раненого в бою капитана, а самое описание кровавой резни призвано смутить душевный покой любимой женщины, стать ей не слишком щепетильным укором — в духе того «... неверия в жизнь и во всевозможные отношения, связи и чувства человеческие», которое поразило Белинского ²⁴ в «Завещании». Однако именно в «Завещании» оба эти жестокие момента «Валерика» сублимированы и смягчены: автор письма и умирающий капитан из «Валерика» сливаются здесь в одно обобщенно-«песенное» лицо, бессвязный бред раненого превращается в предсмертный «наказ товарищу» (народный мотив), а сложный и самопротиворечивый сарказм, в котором слышны отзвуки смолоду свойственного Лермонтову «лиризма обиды» ²⁵, упрощается и возвышается до стоического мужества «человека с душой». Хотя «Завещание» написано «без прикрас», с мнимопрозаической жесткостью и «небрежностью», в отношении «Валерика» оно занимает место «мифа», легенды, песни, пусть в каком-то смысле и «последней», но все же эстетически-украшенной правды. Еще нагляднее разная постановка лирического лица в «Валерике» и «Сне». Посмертный сон о возлюбленной дан как легендарно-песенное откровение о «заочной любви» до гроба и за гробом, то есть о том, в чем герой «Валерика» отказывается действительности, где «чувства лишь на срок». Существенно, что «Сон» и «Валерик» не борются между собой как идеальная мечта и «самоодергивающая» ирония в пределах единой романтической концепции мира и единого лирического субъекта, а соседствуют как два пути, открывающиеся за порогом романтизма 30-х годов. Это путь фольклорно-мифологической «реконструкции основ», питавших романтическое сознание на его заре, — и путь критически трезвого «отречения». В поздних вещах песенного круга Лермонтов ступил на первый из них, восстановив простодушное, народно-приемлющее отношение к сложности и трагедийности: когда поющий голос оставляет за собой право на ограж-

²³ Можно отметить только некий набросок к «Бэле» или отражение ее сюжета в романсе «Не плачь, не плачь, мое дитя...», написанном, по-видимому, в последние годы жизни.

²⁴ *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. Т. 12. М., 1956. С. 19.

²⁵ *Максимов Д. Е.* Поэзия Лермонтова. Л., 1959. С. 11.

дение тайны и на грустное прощание. Так, «Морская царевна», очень непростая философская сказка о хрупкости идеального космоса красоты, о разрушительной обманчивости эротики, противится какому бы то ни было перемещению из области «простого сознания» в ведение «сложного» (так что к заключительному восклицанию сказителя: «Будет он помнить про царскую дочь!» — решительно нечего добавить); равным образом «Тамаре», балладе о демонизме и вампиризме страсти, долговременное бытование в «шарманочном» репертуаре пристало больше, нежели включение в тематически родственный, но интеллектуально усложненный контекст замыслов «Демона» и «Сказки для детей»...

Вместе с тем, в лирике тех же лет поэт создает аналитическую поправку к песенной цельности и продолжает юношескую линию «познания», т. е. ту «поэзию мысли», которая, избавившись от романтической грандиозности, возмужав и отрезвев, смыкается с «поэзией действительности». Об этой готовности Лермонтова двигаться сразу в двух направлениях и свидетельствует «двойной» принцип построения лирического субъекта в стихах последних лет.

«Я» лермонтовской поэзии» таким образом, не раз перенастраивалось с артистической свободой и даже непоследовательностью, столь свойственными русским 1830-м годам. В своей разноликости и изменчивости оно оказалось открыто для разных вариантов наследования. Обладая живым чувством сиюминутной аудитории и своего «певческого» места, Некрасов пошел вослед той громкой мелодекламационной линии, которая была рождена в лирике Лермонтова новым принципом отношений между «толпой» современников и поэтом «от костей ее и плоти» (недаром он упорно именовал свои гражданские стихи «песнями»); между тем в интимной лирике Некрасов следовал скорее за лермонтовским «Договором» — безбоязненная проверка чувства прозаическими обстоятельствами. Ближе всего «лермонтовскому человеку» герой блоковской лирической «легенды», да он и создан сходной духовной ситуацией: неудавшаяся «теургия» символистов сродни неудавшемуся жизнестроительству романтиков. Однако огромное здание поэзии Блока строится на основе циклизации, множась хоророва двойников, даже театрализации и интриги, тогда как лермонтовская лирика и на высотах своих сохраняет очарование дилетантизма и импровизации, личное

единство ее скорее непроизвольно улавливается читателем, чем диктуется ему. «Анонимно-песенное» построение лирического образа после Лермонтова растеклось по нескольким не очень широким руслам (в том числе — Аполлон Григорьев, Я. П. Полонский); «песенная» демократизация лирического образа — даже у А. Блока и М. Цветаевой — не вполне свободна от стилизованности, прикрепляющей этот образ к определенному укладу: городские низы, цыганщина. Быть может, лишь у С. Есенина, вслед за Лермонтовым, обращение к принципу песни не означало сужения духовно-личных горизонтов, и в этом — неожиданное сходство их лирических героев.

Демон ускользящий

Высший цвет творческой юности Лермонтова и неотступный его спутник на протяжении десяти лет, «Демон» вобрал все изначальные искания поэта, его жизненные тяготения и душевную борьбу. Прекратив работу над поэмой в 1839 году и еще до этого пустив ее гулять в списках, «отделался» ли Лермонтов от «немого и гордого» царя своего воображения, как утверждает он сам в «Сказке для детей»? Конечно, «хитрый демон» из этой «Сказки...» (которую предположительно датируют следующим, 1840 годом) не столько преемник, сколько антипод безудержного Демона одноименной поэмы: готов «терпеть и ждать», не требуя «ни ласк, ни поцелуя», выступая неторопливым рассказчиком истории давно минувших времен, — а главное, лишен прежнего таинственного обаяния. Распростившись с откровенным языком «страстей», с поэтикой героического титанизма, Лермонтов, возможно, расстался и с пленявшим его долгие годы образом, точнее сказать, отстранился от него. Но «отделаться» значило бы одолеть те искусительные вопросы, которые прежний Демон задавал своему «певцу». Между тем проблемное содержание «Демона» перелилось за грань поэмы и не отступало от Лермонтова до конца. Многие из позднейшей лирики — «Тамара», «Листок», «Морская царевна» — глубоко созвучно «Демону», и вряд ли даже последняя его редакция явилась для автора «закрытием» темы (как «Мцыри» завершает серию замыслов о монастырском узнике).

Белинский бросил несколько неожиданное замечание относительно внутренних «прав» Лермонтова не печатать это произведение¹, имея, должно быть, в виду наряду с незрелостью «великого начатка» глубоко интимную привязанность

¹ «Лермонтов никогда бы не напечатал и “Боярина Оршу” и “Демона” — и он имел на то свои причины и свои права» (Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 6. М.: Изд. АН СССР, 1955. С. 548).

поэта к своему созданию, его нерешительность перед последним, безвозвратным авторским жестом. Действительно, Лермонтов не воспользовался кратким моментом, благоприятствовавшим публикации поэмы², и фактически не дал ее дефинитивного текста, оставив произведение, так и не обособившееся в независимую литературную «вещь», не до конца изжитое в творческом процессе воплощения, а скорее отложенное в сторону.

Авторитетный исследователь с полным основанием называет эту поэму «загадочной и противоречивой»³. Художественная загадка «Демона», надо думать, состоит в том, что рельефная четкость фабулы, простота и строгая законченность формы (в зрелых редакциях и особенно в последней, VIII) коварно побуждают искать в поэме и концептуальной ясности, а между тем стоит всмотреться чуть пристальнее, как путеводная нить авторского намерения тут же ускользает из виду, оставляя впечатление неуловимого и колеблющегося смыслового баланса⁴. Едва ли не все перипетии «Демона», равно как и конечная художественная цель, удовлетворяют сразу нескольким объяснениям, подчас прямо исключаящим друг друга.

Видит ли поэт в своем Демоне принципиального (пусть и страдающего) носителя зла или только мятежную жертву «несправедливого приговора»; в связи с этим — насколько считается Лермонтов с библейской репутацией «злого духа»? В какой мере свободна воля героя, рвущегося к возрождению, — predetermined ли извне неосуществимость его «безумных» мечтаний или он все-таки несет личную ответственность за смерть героини и за свою трагическую неудачу? Что значит в поэме самая идея возрождения, «жизни новой»: предлагает ли Демон Тамаре вернуть его небу — или же стать ее «небом», разделить и скрасить его прежнюю участь, обе-

² См.: Вацуфо В. К цензурной истории «Демона» // М. Ю. Лермонтов: Исследования и материалы. Л.: Наука, 1979.

³ Максимов Д. Об изучении мировоззрения и творческой системы Лермонтова // Русская литература. 1964. № 3. С. 9.

⁴ Так обстоит дело, даже если отвлечься от не определенной, по-видимому, самим автором судьбы «диалога о Боге» («Зачем мне знать твои печали?...»), предположив, что Лермонтов дорожил этим своим сравнительно ранним текстом и, хоть не добился его согласованности с контекстом VIII редакции, намеревался найти подходы к нему в будущем.

щая взамен «надзвездные края», автономные от божественно-ангельских небес, и соцарствование над миром? И если монологи Демона подтверждают и то и другое стремление, объяснимо ли очевидное противоречие исключительно на психологическом уровне (страстные, сбивчивые речи влюбленного, всеми средствами добивающегося ответного порыва)? Или взять хотя бы встречу Демона с херувимом в келье Тамары — следует ли считать ее поворотной, фатальной для жизненного самоопределения героя? И если это так, то почему же намерение Демона проникнуть к Тамаре квалифицировано как «умысел жестокий» еще до столкновения с Ангелом, возбудившим в нем вспышку «старинной ненависти»? В этой сцене чудится ключ ко всей концепции «Демона», а между тем именно она рождает нескончаемый ряд вопросов. Очевидно, что Демон глубоко уязвлен «тягостным укором» хранителя Тамары, который судит его внешним судом «толпы», принимая во внимание только его дурную славу и не доверяя неожиданному повороту его воли⁵. Однако как сказалась эта обида героя на его последующих заверениях и клятвах? Отрекаясь перед Тамарой от зла, он лжет — сознательно, хоть и увлеченно? Или бессознательно — сам не понимая, что любовь его уже отравлена ненавистью? В финале побежденный Демон открывает для себя со слов ангела (видимо, другого ангела: «один из ангелов святых»), что, отняв жизнь у возлюбленной, он явился невольным орудием небесного плана, предназначавшего не созданную для мира душу Тамары к скорейшему переселению в рай. Так, под сурдинку, возникает мотив обманутого небесами искусителя (кстати, знакомый средневековой вероучительной литературе). Но было ли «несвоевременное» явление Ангела в келье Тамары провокационной частью этого плана, заранее отнимающего у героя надежду, — или испытанием Демона, чей исход зависел от него самого? А может быть и так, что херувим по собственной инициативе проявил «особое усердие» (А. Шан-Гирей), и вся сцена вместе с суровым его

⁵ Ср. в юношеском стихотворении Лермонтова: «Я холоден и горд и даже злым / Толпе кажусь...» — но не таков «я» в глубине сердца. Демон, видимо, хотел бы обжаловать суд Ангела над собою Вышним судом («И ей, как мне, ты не судья»), точно так же как герой одного из поздних стихотворений Лермонтова («Оправдание», 1841) хочет обжаловать несправедливую молву, апеллируя к той же инстанции: «Но пред судом толпы лукавой / Скажи, что судит нас Иной...».

предупреждением: «К моей любви, к моей святыне / Не пролагай преступный след», — не более чем рудимент любовного треугольника (Демон — Монахиня — Ангел) из ранних редакций? Наконец, в итоге перечисленных и многих других сомнений: имеют ли финальный приговор, вынесенный Демону небом, и апофеоз героини внутренний, нравственный смысл — или над героем после посмертной «измены» ему Тамары попросту торжествует тираническая сила, так что моральный итог поэмы связан именно с его страдальческой непримиренностью?

Вдумчивый читатель не может не задаваться этими вопросами и вряд ли легко согласится с тем, что они неразрешимы. Но поучительно, что наиболее упорные попытки дать интерпретацию поэмы, свободную от противоречий, приводили к полному или частичному отказу от ее аутентичного текста: чтобы объяснить «Демона», нужно его «ликвидировать». Еще один из первых читателей поэмы, друг и родственник Лермонтова А. Шан-Гирей, желая избавить лермонтовское творение от несообразностей, предлагал автору собственный план переделки «Демона», а опытейший в XIX веке знаток биографии и поэзии Лермонтова П. Висковатов в своих надеждах как-то выпрямить внутреннюю логику поэмы даже позволил себе обмануться ее фальсифицированным списком. Когда, уже в наше время, исследователь рекомендует⁶, независимо от вердикта текстологии, обратиться не к последней, VIII, а к VI редакции поэмы (так называемый «лопухинский список»), с тем чтобы получить непротиворечивое толкование⁷, он попадает во власть того же бессознательного стремления: отделаться от загадки «Демона», пожертвовав кое-чем из его текста.

С противоречиями «Демона» порой мирятся как с неизбежной реальностью, но объясняют эту реальность более или менее внешними обстоятельствами, сопутствовавшими творческой истории поэмы: учетом возможных цензурных требований, понятными при многократном пересоздании «геологическими напластованиями» — диссонирующими остатками

⁶ *Генцель Януш*. Замечания о двух поэмах Лермонтова («Последний сын вольности», «Демон») // Русская литература. 1987. № 2.

⁷ Оппоненты этой точки зрения справедливо указывают на не меньшую концептуальную неясность «лопухинского списка»; здесь, однако, не место входить в обсуждение вопроса.

прежних деталей и мотивировок. При таком подходе противоречиям и темнотам приписывается характер досадной случайности: не растянулась бы работа над поэмой на такой долгий срок, не понадобился бы ее «придворный список» (который лег в основу «цензурной» версии поэмы) — все обрело бы в «Демоне» мотивированность и ясность. Наконец, загадочность «Демона» не раз заставляла подозревать какой-то просчет в общем плане поэмы, в ее кардинальной сюжетной схеме. Даже самый восторженный отзыв Белинского: «... миры истин, чувств, красот»⁸, — содержит ноту сомнения в цельности «Демона» (совершенному художественному творению, как всегда полагал критик, свойственны не красóты, а красота). Высказывался взгляд на это произведение как на своего рода рапсодию, состоящую из отдельных описательных и лирических эпизодов. Подобный взгляд с наибольшей последовательностью и аргументированностью выразил Б. Эйхенбаум в своей ранней книге о Лермонтове⁹. Однако сходное впечатление возникало порой и у первых читателей поэмы, — так, все тот же Шан-Гирей сравнивал ее с оперой, где музыка превосходна, а либретто никуда не годится. С этой точки зрения, сюжет «Демона» оказывался самой слабой и несущественной «деталью» поэмы, мало-оригинальным предлогом для создания «могучего образа» — с такого сюжета нечего и спрашивать последовательности.

Между тем общеизвестные конспективные записи, сделанные пятнадцатилетним автором «Демона» еще в 1829 году, показывают, что если «Мцыри» начинался с образа (который проходил испытания в разной сюжетной среде), то «Демон» многие годы рос, как из зерна, из первой, сразу найденной идеи сюжета. Хотелось бы продемонстрировать, что противоречия «Демона» содержались в этом зерне, прорастали вместе с ним и носили для поэта глубоко жизненный, а для его создания — глубоко структурный характер. Хотелось бы также выяснить смысл того художественного усилия, посредством которого Лермонтов эти противоречия все-таки одолел, — не разрешив их, однако, в «экзистенциальном» и философском плане.

⁸ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 12. С. 86.

⁹ Эйхенбаум Б. Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки. Л.: ГИЗ, 1924.

Сюжет «Демона» — если поместить его в тематически близкий круг новоевропейской литературы — неожиданно окажется куда более оригинальным, чем обычно представляют: он отличается своеобразием исходной посылки, а не просто разработки. Когда Байрон в мистерии «Небо и земля» и Т. Мур в поэме «Любовь ангелов» изображали запретную страсть ангелов к земным девам, их волновала драматическая несоизмеримость «земного» и «небесного», хрупкость и обреченность союза между тем и другим. Это была извечная романтическая тоска по недостижимому гармоническому «браку» горнего и дольного, мифологема, имевшая мало общего с собственно «демоническим». В еще одном общепризнанном литературном источнике «Демона» — поэме А. де Виньи «Элоа»¹⁰ — добродетель противопоставлялась страдающему пороку в полуаллегорической форме общения добрых и злых, но равно бестелесных существ (к тому же классу сюжетов относится русская поэма «Див и Пери» А. Подолинского и — в известном смысле — повлиявшее на Лермонтова пушкинское стихотворение «Ангел»). Мотивы демонической тоски здесь не ставились в отношении к земле и земному порядку бытия.

Простая и самоочевидная фабула «Демона» объединяет обе сюжетные концепции. Заставив небесного, но падшего духа полюбить смертную (да еще и монахиню-деву, чья чистота священна), Лермонтов переплел, «перепутал» между собой две антитезы, предельно значимые для романтика: полярность неба и земли — и контраст мрачной искушенности и сияющей невинности. Причем «надзвездное» и бесплотное начало оказалось бурным и соблазняющим, а земное — непорочным и таящим надежду на спасение («ангел мой земной», «земная святыня» — так это звучит в речах Демона). Отсюда возникает пучок сложных, мерцающих, трудно согласующихся смыслов, которых не могло быть в сюжетах общего с «Демоном» литературного ряда.

Парадокс заключается в том, что «враг небес» любит землю и земное с мрачным алканием порочного, то есть ущербного, лишившегося блаженной «небесной» самодостаточности существа, но презирает их — с высокомерием урожденного небожителя. Его гордыня (собственно и преимущественно демоническое в нем) питается как раз памятью о былой при-

¹⁰ См. например: Кондорская В. И. Лермонтов и де Виньи // Учен. зап. Костромского гос. пед. ин-та. 1970. Вып. 20.

частности небесным сферам, так что и самое отречение от демонизма означает для него смиренный (и нестерпимо унижительный) отказ от своего высшего, небесного происхождения: «Слезой раскаянья сотру... Следы небесного огня»¹¹.

Дело доходит до того, что мятеж и противление Демона небесам состоят исключительно в заниженной оценке земли и земного бытия (как социальных, так и «метафизических» условий земной жизни — несвободы, временности, «минутности») вместе с обертонами зависти к земному «неведению» и с обращенным к земле властолюбием. Мысль о невозмутимом, равнодушии неба к «ничтожной» земле доставляет ему почти садистское наслаждение, и он внушает эту мысль Тамаре с воистину проповедническим пылом (в «диалоге о Боге», в изображении небесного блаженства ее умершего жениха). Для Демона существуют только небеса, не озабоченные земным, и земля, не увлеченная небесным: к первым он хотел бы принадлежать, вторую привык властвовать. И в то же время его не согретая любовью «небесная» исключительность обращается в космическую пустоту, а земля манит возможностью эту пустоту избыть, согреться, приютиться. «С небом примириться» — значит для него примириться с землей¹².

¹¹ Парадоксальность этого высказывания (не что иное, как раскаяние, должно привести к утрате «небесных» атрибутов!) столь очевидна, что один из интерпретаторов поэмы, желая сгладить противоречие, предложил понимать здесь «небесный огонь» как синоним Каиновой печати — огненного клейма на челе грешника. Это толкование не отвечает, однако, ни духу ветхозаветного текста, откуда привнесены соответствующие символы, ни внутреннему состоянию лермонтовского героя. В том-то и неожиданность, что Демон соблазняет Тамару не только «всем земным», но и небесами, на которые он сам, казалось бы, не имеет никаких прав: более всего — их космической отрешенностью, но одновременно — их идеальной духовностью. В VI («лопухинской») редакции Демон, совершенно выйдя из приличествующей ему роли «врага небес», увлекает героиню образами «неба» и «лучшего мира»: «Пусть другие б утешались / Ничтожным жребием своим; / Их думы неба не касались, / Мир лучший недоступен им». В последней редакции Лермонтов убрал эту несообразность, но так или иначе несомненно, что «следы небесного огня» — это тот самый «луч чудесного огня», которым Демон из лермонтовского стихотворения 1831 года обещал озарять «ум» своего юного адепта; это горный огонь, сведенный с небес.

¹² Для сравнения: «И счастье я могу постигнуть на земле / И в небесах я вижу Бога». Здесь второе немыслимо без первого.

Вообще говоря, на протяжении поэмы — и даже в границах речей одного только главного персонажа — плюсы и минусы в символической оценке «небесного» и «земного» меняются так часто, что уследить за этой «диалектикой» не представляется возможным¹³. К примеру, «избранность» Тамары, ее смутное нежелание «жить как все» и смутная же готовность приобщиться к горнему, высшему миру расцениваются одинаково высоко и Демоном, и ангелом, изрекающим «Божие решенье»; но первым — как сродство мятежной души с его собственною («На сердце, полное гордыни, / Я наложил печать мою»), а вторым — как основание для пропуска в райскую обитель. «Неземное» в душевном облике Тамары подчеркнуто ангелом: «Ее душа была из тех, / Которых жизнь — одно мгновенье / Невыносимого мученья, / Недостигаемых утех», — но та же характеристика вполне уместна и в устах Демона¹⁴; собственно, она и вложена в эти уста: «О нет, прекрасное создание, / К иному ты присуждена; / Тебя иное ждет страданье, / Иных восторгов глубина». «Проступок» Тамары, о котором говорит повествователь¹⁵, заключается, по-видимому, в том, что она спутала два «неземных» идеала, прельстившись (отчасти из сострадания — «она страдала и любила») «демоническим» вариантом вместо «ангелического», но никак не в самом порывании ввысь, от земли и ее будней! И однако же, с точки зрения Демона, «земное» в Тамаре — самое ценное: знак жизненной полноты и естественной простоты...

Совершенно очевидно одно: Лермонтов в символической концепции сюжета не мог и не хотел отделить «небесное» как этически ценное (традиционное восприятие этого символа, не чуждое и романтикам) от «небесного» как горделиво превознесенного над миром (специфическая точка зрения романтической «элитарности»), а «земное» как натуральное и неиспорченное (руссоистские тона) — от «земного» как греховного или безыдеального и, наконец, от земного как человеческого. Если справедливы слова Б. Эйхенбаума о том, что поэтика

¹³ См. попытку логически упорядочить эти переkreщивания и взаимоотношения в кн.: *Логиновская Е.* Поэма М. Ю. Лермонтова «Демон». М.: Художественная литература, 1977. С. 72 и далее.

¹⁴ В «ереванском списке» поэмы (фактически — первая кавказская редакция) эта характеристика звучит в авторском лирическом отступлении — «эпитафии» Тамаре.

¹⁵ «... След проступка и страданья».

Лермонтова предполагает «быстрого» читателя¹⁶, единым порывом проносающегося сквозь темные и запутанные места, то наблюдение это в первую очередь можно бы отнести к «небесно-земному» символизму «Демона». Вследствие такого, не поддающегося распутыванию, клубка разнородных и противоречивых идей все сюжетные перипетии получают по меньшей мере двоякое ценностное освещение.

Этим, однако, не исчерпываются смысловые диссонансы, «от начала» заключенные в «Демоне». Если непоследовательность «небесно-земной» эмблематики свидетельствует о том, что поэма не удаивает быть философски логичной, то еще более глубокий отпечаток на сюжет «Демона» налагает двойственный лирико-психологический генезис центрального образа.

Сюжет «Демона», в отличие от моноцентрического сюжета «Мцыри», уже в зачаточной, конспективной форме строится как отношение двух самостоятельных лиц — таинственного духа и обольщаемой им человеческой души. Это позволяло охватить «демоническое» с двух концов: как загадку определенного — для Лермонтова остросовременного! — склада личности и как демоническое «внушение», опасный и мучительный источник вдохновения и творческой энергии. Обе грани демонического переживались Лермонтовым в виде фактов личного опыта, что засвидетельствовано его ранней лирикой.

Герой юношеской лирики (особенно в посвящениях к раннему «Демону» и в стихах, обращенных к Варваре Лопухиной) ищет в судьбе «злого духа» масштаб для своей тоски, одиночества, бесприютности и ожесточения, для своей стремительной и, как ему кажется, губительной любви («Все, что любит меня, то погибнуть должно», «Как демон мой, я зла, избранник», «Один я здесь, как царь воздушный» и пр.). Ранние редакции поэмы и стали по преимуществу проекциями такого демонизированного «я» на канву легендарно-фантастической фабулы. В кавказских редакциях эта тема «непризнанных мучений» героя, проклятого и отвергнутого всем сущим, получает второе дыхание¹⁷, и демонизм как тотальное непри-

¹⁶ Эйхенбаум Б. Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки. С. 97.

¹⁷ Она, эта тема, в зрелых редакциях почти целиком изъята из ведения повествователя и переключена в рассказ-исповедь самого

тие наличного бытия уже не кажется здесь наивной гиперболой, которая легко может прийтись впору другим лермонтовским отверженным. Изображая вне временных и преходящих условий смертного человеческого существования муку демонической изоляции, демоническое отрицание и неутолимый демонический голод по положительным началам жизни при невозможности с ними слиться, Лермонтов далеко шагнул из психологии в «онтологию ада» и соприкоснулся с Данте и Мильтоном. И все же бесплотный и бессмертный Демон — как тип духовной жизни — мало чем отличается от героя ранней лирики и прочих демонических персонажей Лермонтова, облеченных в человеческую плоть; у него иные возможности самовыявления, и только.

Однако у раннего Лермонтова есть и другие стихи «демонического» цикла, где герой представляет себя пассивным, внушаемым, обладаемым, загнипнотизированным «неземными очами» своего демона-спутника. Эти мотивы поданы с максимальной трагической серьезностью и ответственностью:

Есть грозный дух...
 В его речах нередко ложь;
 Он точит жизнь, как скорпион.
 Ему поверил я — и что ж!
 Взгляните на мое чело,
 Всмотритесь в очи, в бледный цвет;
 Лицо мое вам не могло
 Сказать, что мне пятнадцать лет.

(Напрашивается сравнение со словами Тамары: «Я вяну, жертва злой отравы!»¹⁸ / Меня терзает дух лукавый / Неотражимою мечтой»). Если проследить возникающее в этом пункте сцепление поэтических идей, выяснится, что яд «грозного духа» — отравка «сладкая»: страстные волнения души, среди них эрос как «страсть сильнейшая», поэзия, наконец, — пусть

Демона (неуклонно разрастающуюся от варианта к варианту), что дало простор патетическому лиризму и, главное, сняло с повествователя ответственность за аутентичность внутренней жизни героя. О месте и позиции повествователя сказано далее.

¹⁸ Один из нередких в «Демоне» пушкинских стихов в слегка измененной форме заимствован из стихотворения «Война» (1821). У Пушкина: «Я таю, жертва злой отравы...»

не самая жизнь, но то, ради чего не жаль жизни, — происходят для Лермонтова из неведомого темного источника, связанного с демоническим наитием. Еще в «Молитве» 1829 года («Не обвиняй меня, Всесильный»), где завязывается эта духовная коллизия, Демон, по остроумному замечанию В. Вацуро¹⁹, появляется инкогнито: «звучом грешных песен / Я, Боже, не тебе молюсь». Тот же (эротико-мусический в подоплеке своей) образ в финале стихотворения «Мой демон» (1831) неожиданно проступает сквозь отталкивающие черты кровавого губителя и адского насмешника и немедленно оказывается в идейно-эстетическом соперничестве с «ангелом» из тогда же написанного стихотворения, претендуя вытеснить памятные «звуки небес» каким-то иным, еще упорнее ускользящим, но столь же несказанно прекрасным и далеким от земных будней «образом совершенства»²⁰. Долгие годы Лермонтова не покидала мысль о том, что жизнь его, любовь и творчество превращены какой-то неотразимой силой в «отравленный напиток» («Я тем живу, что смерть другим») и что сила эта завладевает воображением посредством «волшебного сладкого» аргумента красоты. Представляется, что именно такую особую и заветную мысль о своем «демоне» Лермонтов упорно аттестовал как «больной души тяжелый бред» (посвящение к VI редакции поэмы), «тяжелый бред души... больной» («Не верь себе»), «безумный, страстный, детский бред», «дикий бред» («Сказка для детей»), — одновременно стыдись этой «мечты» и доверяя ей.

¹⁹ См.: Вацуро В. Ранняя лирика Лермонтова и поэтическая традиция 20-х годов // Русская литература. 1964. № 3. С. 56.

²⁰ Если признать глубину замечания М. Цветаевой: поэт отдает свою тайную склонность тому из персонажей, кому отдает он свою песню (это сказано по поводу гимна Вальсингама в пушкинском «Пире во время чумы»), — вопрос о соперничестве «ангела» и «демона» встанет особенно остро. Оба они в космосе лермонтовской поэзии поют — и как поют! (Правда, песня Демона «На воздушном океане» написана в 1838 году — значительно позже знаменитого «Ангела».) Вряд ли в мировой литературе найдутся еще два столь же совершенных образа «серафической» и «демонической» поэзии, вышедших из-под одного и того же пера. «Святая песня» ангела исполнена радостной хвалы, песня демона печальна, он поет о космической беспредельности, о затерянности земли в безмерном и безучастном пространстве, о «грусти и воле», — но «песни земли» одинаково скучны в сравнении и с тем, и с этим напевом.

Можно утверждать, что герой ранней лирики Лермонтова соединял в одном лице и демона, и его очарованную жертву. Но если скорейшему воплощению первой его ипостаси способствовала и литературная традиция романтизма (Лермонтов, по замечанию одного из первых исследователей поэмы, ярче всех выразил «муку демонизма», — и все-таки та же мука была впервые явлена миру в Байроновом «Манфреде»), и биографические обстоятельства (надежда «воскреснуть» в любви к В. Лопухиной, которую Лермонтов-живописец не случайно костюмировал испанской монахиней — героиней II редакции поэмы), то для олицетворения другой идеи у Лермонтова долго не было ориентиров. Проблему решило создание образа Тамары как носительницы отдельного внутреннего мира, самостоятельного «кругозора», особой «субъектной сферы». Не взгляни Лермонтов на героя поэмы глазами Тамары, не передай он ей собственное обманчивое «предчувствие блаженства», собственный «детский бред» — «неотразимую мечту», не было бы ореола вокруг того Демона, с которым «носился» (по выражению П. Анненкова) Белинский, который как неповторимое лицо вошел в творчество Врубеля и Блока. Этот Демон появился только в кавказских редакциях поэмы — одновременно с Тамарой и неотделимо от нее: ведь в предварительных и туманных явлениях Демона Тамаре — «с глазами, полными печали, / И чудной нежностью речей» — раскрывается его несомненная для Лермонтова соотнесенность с творческим, артистическим, лирическим началом, с магией слов и звуков.

В ранних редакциях поет и пленяет песней именно героиня (эпизод с «ангельской» песней Тамары сохраняется и на втором этапе создания поэмы, но уже не в качестве завязки). В зрелых же редакциях природа героини (непосредственная, светлая игра жизненных сил, начало «естественное», а не «художественное») расцветает в сцене ее пляски, а песенной властью, «волшебным», «чудно-новым» голосом наделен Демон. Так же как сквозит «двойническое» сходство между поющим ангелом из юношеского стихотворения и поющим Демоном, существует близость между душой, томящейся «желанием чудным» в «мире печали и слез», и томлением Тамары, настигнутой посреди своей земной горести отголоском «музыки сфер» («... хоры стройные светил») и сладким обещанием «золотых снов». Но в «Демоне» мечта героини о блаженстве освобождается от условий этической просветленности, с которыми меч-

та эта неразрывна в «Ангеле», и переживается в форме «беззаконного» порыва к красоте и свободе. Ибо Демон открывается Тамаре не только как мятежный страдалец, тянущийся к исцелению под «святым покровом» ее любви, но и как проповедник эротико-эстетической утопии. Суть этой утопии в том, чтобы выйти из-под ига законов цивилизованного человеческого общежития (всегда несовершенных и открытых для критики), из потока всего временного и изменчивого — быть «к земному без участия», но наслаждаться цветением, дыханием, поэзией земли, так сказать, пить нектар мироздания.

В сюжете «Демона» эта тема эстетического «одурманивания» и погубления Тамары развивается бок о бок с темой умиленного сердечного порыва, овладевшего героем, и без оглядки на последнюю. Зачарованная Демоном Тамара становится, как и он, нечувствительна к архитектурно-живописной красоте природы, к стройному и величавому космосу «Божьего мира», ко всей этически захватывающей душу и монументально-поучительной панораме «творения»²¹. Но Демон — в своем качестве лирического «заклинателя стихий», «демонизированного» Орфея — опьяняет Тамару совершенно особым постижением «малых» тайн и вибраций естества, поэзией его сокровенных подробностей, мгновений, остановленных при вспышке художественной впечатлительности:

Лишь только ветер под скалою
Увядшей шевельнет травую,
И птичка, спрятанная в ней,
Порхнет во мраке веселей;
И под лозою виноградной,
Росу небес глотая жадно,
Цветок распухнет ночной...

Именно такой мир, сотканный искусством, властной силой лирического слова из «полночной росы» и «дыханья аромата», из похищенных у мира реального летучих «мигов», в

²¹ Взгляд Тамары окрест из окна кельи — ч. 2, III—IV — как бы в обратном направлении, снизу вверх, повторяет взгляд Демона, летящего «над вершинами Кавказа» и долинами Грузии, — ч. 1, III—IV. В обоих случаях восторг перед открывающейся картиной, перед мощью и согласованностью природы испытывают не герои, а повествователь, совмещающий с их взором свою пространственную — но не ценностную! — точку зрения.

финальном обращении к Тамаре Демон противопоставляет и недоступной ему в своей бытийственной цельности природе («природы жаркие объятия навек остыли для меня»), и людскому прозябанию, «где нет ни истинного счастья, ни долговечной красоты». Но поскольку этот мир артистической мечты эфемерен, «утопичен» в буквальном смысле «отсутствия места» и увековечение в нем высших жизненных мигів иллюзорно, то попытка перемещения в несуществующий приют может разрешиться только одним: небытием, смертью, — и Тамара умирает!²²

Герой, таким образом, преследует как бы две несовместимые цели и сообщает сюжету сразу два импульса: если исходить из его кругозора и самооценки, им движет осознанная невозможность жить злом, порыв к добру и к человеку окрашенной, не «вампирической» любви; но в горизонте героини (ее переживаний, ее судьбы — от гибели жениха до собственной кончины) он предстает соблазняющим и соблазнительным по преимуществу²³. Подспудная и несогласимая двойственность сюжетного развития станет нагляднее, если за каждой из его возможностей обнаружить соответствующий легендарный «архетип», символично-мифологическую параллель. Это и было сделано Блоком, который чутко вслушивался в лермонтовскую поэму в течение всей жизни. Из записей Е. Иванова о беседах с Блоком в 1905 году видно, что Блоку и его окружению тогда чудилась в Демоне «новая красота», которая «ни от богов и ангелов, ни от диавола и бесов», — красота человеческой души, утратившей непосредственные духовно-нравственные ориентиры, обожженной всеми социаль-

²² Как показано еще Е. Аничковым в его статье (Методологические замечания о тексте «Демона» // Известия отделения русского языка и словесности Императорской Академии наук. 1913. Кн. 3), эта утопия блаженного места за пределами всех иерархических этажей «Божьего мира» постепенно развилась из стиха, появившегося в V редакции поэмы: «И ад нам будет стоять рая». Учитывая эту первоначальную («исконную», по выражению того же исследователя) связь идей, можно заключить, что Демон предлагает Тамаре ни больше ни меньше, чем нестрашный — даже упоительный — ад.

²³ Это противоречие налицо во всех зрелых редакциях поэмы, но в VIII оно особенно рельефно, поскольку в монологах Демона усилены сразу оба момента: примирительные устремления — и отрешенное презрение утописта к земле и «грешной» человеческой жизни.

ными и философскими блужданиями новейшего времени, но не расставшейся с жаждой «добра и света»; «Дева (Тамара—Татьяна) — “она его за муки полюбила, а он ее за состраданье к ним” — первая отличает и выводит его на свет, эту “новую красоту”, — Демона-человека в отверженности небом и землей — миром»²⁴. Но год спустя в статье «О лирике» Блок писал: «Этот Человек — падший Ангел-Демон — *первый лирик*. Проклятую песенную легенду о нем создал Лермонтов (...) заслушавшись свирели, пойдете вы, нищие, по миру... Умеющий услышать и, услышав, погибающий, — он с нами. И вот ему — вся нежность нашей проклятой лирической души. И все проклятые яства с нашего демонского стола»²⁵.

Казалось бы, эти два кардинальных мотива: кающийся грешник под покровом девы-путеводительницы, «Беатриче», предстательницы заблудшей души, и «крысолов», заманивающий своей дудкой в омут, — столь разнонаправлены, что не поддаются никакой контаминации, никакому объединению: либо Демон собирается сложить власть у ног избавительницы, либо воспользоваться этой властью для прельщения; либо соблазненная напевом Тамара к своей гибели вкушает «проклятые яства» с «демонского стола»; либо Демон под ее защитой стучится в райские врата. Однако Блок с полным основанием извлек из «песенной легенды» и то, и другое, ибо нерассуждающая страсть лермонтовского героя и то, и другое связала единым узлом. Ну а сам создатель поэмы не счел нужным этот узел развязать и уточнить символическую цель Демона, стремящегося к обладанию Тамарой.

Все многообразные моменты «двоения» не приведены в «Демоне» к общему знаменателю. Повествователь нарочито уходит от роли арбитра, снимающего противоречия, устраняющего двойственность, — в отношении главного лица он берет тон, дающий простор догадкам и разноречивым толкованиям: тон подчеркнутой сдержанности и уважительного соблюдения дистанции.

Найти этот тон Лермонтову долго не удавалось, в ранних редакциях он злоупотреблял сентенциозной и покрови-

²⁴ Блоковский сборник. Изд. Тартуского гос. ун-та. 1964. С. 390.

²⁵ Блок А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. М.; Л.: Гослитиздат. С. 131—133.

тельственной интонацией (такая интонация уже была закреплена и шаблонизирована предшествующим развитием лиро-эпической поэмы) — «бедный Демон», «мой Демон» и даже курьезное — «Демон молодой». Но по мере того, как в центральном образе наряду с чертами психологической автопортретности прорезались иные контуры — могучего, таинственного, влекущего существа, пришельца из неведомой «священной саги» (В. Розанов), — повествовательная норма отношения к герою должна была измениться: фамильярный тон в обращении с ним стал эстетически невозможен. Повествователь зрелых редакций ориентирован на идеал эпического сказителя: чем чудеснее и необычнее предмет его рассказа (слеза, прожегшая камень; лист, трепещущий от бесплотных шагов), тем усерднее стремится он удержаться в рамках простого, бесхитростного сообщения. Кое в чем эмоциональные кругозоры повествующего и героя совпадают; так, «летал над грешною землей» — эпическая точка зрения повествователя, именно ему присущая стабильность нравственной оценки, но: «ничтожной властвуя землей» — здесь уже взята сторона Демона, вкралось специфически окрашенное слово героя. Однако существенно, что следование за Демоном нигде не побуждает повествователя к перенапряженной экспрессии и «бестактной» пытливости. Он позволяет себе два-три туманных образа, скорее сгущающих, чем приоткрывающих загадку внутреннего бытия, столь несоизмеримого с человеческим: «Мечты... Как будто за звездой звезда, / Пред ним катились тогда»; «Немой души его пустыню / Наполнил благодатный звук»²⁶, — основные же сведения о герое переданы в духе той поэтики прямого, неререфлексивного, по-народному безоговорочного слова, какую Лермонтов выработал в своих историко-фантастических балладах («Два великана», «Воздушный корабль», «Спор»), или с целомудренным лаконизмом поздней лирики. Преобладают констатации самые общие, неразложимые на оттенки: «верил и любил», «не знал ни злобы, ни сомненья», «презирал иль ненавидел», «зло наскучило ему», «с душой, открытой для добра». Современные исследователи

²⁶ В зеркальном отношении к этим последним строкам находятся стихи из сцены первого «видения» Тамары: «Слова умолкли в отдаленье / Вослед за звуком умер звук». Демон как бы певчески вдохновлен совершенной красотой Тамары и в артистическом акте преобразует и возвращает ей внушенное ею же впечатление.

склонны отмечать усиление объективности в повествовательной манере зрелого «Демона»; так-то оно так, но объективность эта не аналитична. Повествователю словно не дотянуться до героя, и внутренняя жизнь Демона не имеет в поэме достаточно авторитетного и словоохотливого комментатора. Она открывается прежде всего в его собственных неудержимых излияниях, бесконечно противоречивых и ничем не удостоверенных, не опирающихся на незыблемую ценность, — как это более всего видно из его двусмысленно-зыбкой, исполненной трагического сарказма клятвы (клясться всем — значит ничем не клясться и ничем в особенности не дорожить; клясться последним взглядом возлюбленной и грядущей с ней разлукой — значит провидеть ее конец и заранее соглашаться на эту разлуку)²⁷. Со страниц поэмы Демон уходит неразгаданной загадкой — не изобличенный во лжи, но и не оправдавшийся. В работах 60—70-х годов (Д. Максимов, В. Турбин и Л. Мелихова, Т. Недосекина, Е. Пульхритудова) эта неопределенность «Демона» нередко квалифицируется как идейная полифония, как сосуществование и спор в поэме разных «правд» — героя и «неба», отчасти представленного точкой зрения повествователя. Действительно, повествователю вверена антидемоническая идейная тема: защита «минутной» человеческой жизни с ее кропотливыми муравьиными усилиями и трудами от уничижительной демонской оценки. Демон видит мир сквозь призму собственной власти над ним, в модусе его подчиненности злу, его презренной податливости²⁸. Но иначе видит мир повествователь. Его восхищенной интонацией сопровождаются не только описания природы (простодушный восторг перед «твореньем Бога своего», контрастирующий с высокомерной невозмутимостью Демона), но и — даже в первую очередь — изображения Гудалова дома, убранства, одежды, утвари, монастырского подворья²⁹ и т. п. Весь обиль-

²⁷ Клятва Демона, как и прежние его перифрастические ответы на прямые вопросы героини, топит однозначную прямоу Тамариной просьбы («... от злых стяжаний / Отречься ныне дай обет») в потоке пламенного, но уклончивого красноречия.

²⁸ И насколько он презирает этот мир, настолько же дорожит прерогативами своего владычества; обещание перемениться в его устах звучит как горделивое отречение от престола ради морганатического брака, и «слеза раскаяния» здесь не слишком уместна.

²⁹ Кажется, единственный у Лермонтова случай, когда монастырь не отождествлен с тюрьмой.

но включенный в поэму «этнографический» материал подан не в нейтрально-живописной манере «местного колорита», а внутри особой — фольклорной в своей основе — тональности повествователя, который с эпической неторопливостью любит ловкостью благородного всадника и блеском его оружия, а от созерцания алмазной грани Казбека и извивов Дарьяльского ущелья не колеблясь переходит к «высокому дому» и «широкому двору» как к предметам, равноценным и достойным не меньшего внимания. И хотя повествователю не чужда та горькая оценка человеческой жизни — подневольного тягла, на которой настаивает Демон (замечания о трудах и слезах рабов Гудала, о женской доле в патриархальной семье), хотя он вовсе не испытывает умиления в связи с торопливым предсмертным раскаянием праотца Гудала — «злого человека» (рядом с кем нераскаянность Демона выигрывает нравственно), хотя в эпилоге он созерцает тщету цивилизующих усилий человека не без некоторого злорадного удовлетворения, — все-таки на человеческое бытие он смотрит с целью-непосредственной, позитивной точки зрения: жизнь — дар и благо, отнятие жизни — безусловное зло. Творя над жертвами разбойничьего набега надгробное рыдание, где вопль ужаса («И над телами христиан / Чертит круги ночная птица!») разрешается словами утешения («На память водрузится крест... / Не раз усталый пешеход / Под божьей тенью отдохнет...»), в былинном духе воздавая последнюю почесть достоинствам павшего («Сдержал он княжеское слово, / На брачный пир он прискакал...»), сострадав «прощанью с жизнью молодой» в предсмертном крике Тамары и с грустным вниманием склоняясь над ее застывшей гробовой красотой, — везде повествователь свидетельствует против демонического своеволия и душегубства, против смертоносной прививки демонического опыта и противопоставляет опозтезированной «мукe дeмoнизма» («Что люди? что их жизнь и труд?.. Моя ж печаль бессменно тут») поэзию доброжелательного обживания мира и сочувственной человечности. В эпилоге повествователь посвящает последнее упоминание о минувшем не Демону, а «милой дочери» Гудала (тот же задушевный эпитет Пушкин прилагал к своей любимице Татьяне) и находит продолжение одушевлявшей ее когда-то жизни в вольной жизни природы (Тамара до роковых событий — «свободы резвая дитя», и природа под солнцем и прохладой — «как беззаботная дитя»). В заключение он рису-

ет как бы уже навеки свободный от демонского сглаза «Божий мир», где есть место и живому обновлению, и вечному покою и где облака, вовсе не безучастные, вопреки навету Демона, к делам земли, «спешат толпой на поклоненье» чудному храму. Таким образом, поэма (в ее последней редакции) оканчивается эпически примирительной, катарсической нотой. Но уже за чертой развязки.

В полифонических композициях (изучавшихся М. Бахтиным на примере творчества Достоевского) единство идейной авторской оценки, целенаправленность художественного замысла осуществляются самим ходом событий, через сюжет, «на деле» выявляющий правоту одних идейно-жизненных установок, заблуждения и тупики других. В «Демоне» этот прагматический итог настолько неопределим, неуловим, что не может «навести порядок» в разноречии позиций и множественности духовных ликов героя. В границах рассказа о событиях напряжение между эмоциональными и этическими «партиями» Демона, Тамары и повествователя остается неразрешенным.

В таком случае на чем же держится целокупность поэмы? Противоречивость ее глубоко спрятана под мифо-эпической простотой и обобщенностью художественных форм.

Прежде всего, в композиции «Демона» упор сделан на события, а не на их сложные истоки, на «факты», а не на «комментарии». При всем богатстве душевного мира поэму отличает намеренная невнятность в области психологических мотивировок. Так, по наблюдению Ю. Манна, Лермонтов в своем «Демоне» только расставил межевые столбы, но покинул невозделанным то экспериментально-психологическое поле, на котором предстояло потрудиться создателю «Записок из подполья» и «Бесов»³⁰. Это подтверждается, в частности, ролью, какую играют в тексте «Демона» строки отточий: они замещают не пропущенные стихи (как в «Евгении Онегине») и не обойденные молчанием перипетии действия (как в «прерывистом» сюжете байрони-

³⁰ Манн Ю. Завершение романтической традиции (Поэмы «Мцыри» и «Демон») // Лермонтов в литературе народов Советского Союза. Изд. Ереванского ун-та. 1974. С. 58.

ческой поэмы³¹), но те душевные движения героев, о которых автор предпочитает не говорить прямо, всякий раз прерывая развитие психологической темы в «горячей точке»³².

От редакции к редакции Лермонтов не уточнял, а преимущественно устранял испробованные прежде мотивировки действия. Так, если в ранних редакциях присутствуют напряженные размышления над тем, что же все-таки мешает герою вернуться на путь добра, и выставляется двойная причина «неисправимости» Демона — в плане легенды («клятва роковая», данная Сатане) и в плане психологии («успело зло укорениться / В его душе»), — то впоследствии обе эти мотивировки были отброшены. Оставлено втуне и многообещающее замечание о необаятельности для героя добра, о невосприимчивости его к поэзии добра: «Оно в нем было бы чужое, / И стал бы он несчастней вдвое». В освободившейся от комментариев лакуне рождается догадка насчет рокового влияния «Божьего проклятья», раз и навсегда предопределившего судьбу Демона, — относительно особой непреклонности небес к «падшему» (эта догадка согласуется с саркастическим отзывом Демона об упованиях людей на божественное милосердие: «Простить он может, хоть осудит!»). И однако в поэме не хватает данных, чтобы именно таким образом объяснить весь трагический оборот событий. К отношениям между добром и Демоном скорее подошел бы недоуменный возглас одного из героев Достоевского: «Мне не дают... Я не могу быть... добрым!»

Но повествователь отлично обходится и без мотивировок. Ему не нужны никакие «почему», раз он свидетельствует: «Так было», — и свидетельство его обладает какой-то «архетипической» достоверностью³³. Вообразим — хоть это и не-

³¹ См.: Соколов А. Композиция «Демона» // Литературная учеба. 1941. № 7—8.

³² Часть I, IX — впечатление Демона от пляски Тамары; часть 2, VI — томление Тамары по туманному «пришельцу»; часть 2, IX — внутренняя борьба в Демоне после объяснения его с Ангелом и перед решающим явлением Тамаре. В особенности же часть 2, XII — после отвлекающего эпизода с ночным сторожем непредставимая, но логически неизбежная ситуация: Демон над телом умершей в его объятиях Тамары — что он? как он?

³³ Подзаголовок «восточная повесть» — тот же, что у «Измаил-Бея», написанного на исторической основе, — не случайно возводит поэму в ранг предания (а не вымысла). Так же определена еще одна сочиненная Лермонтовым «легенда» — «Ангел Смерти» (1831). По-

легко, — что знакомимся с поэмой впервые. Разве и в таком случае не была бы нами предугадана ее катастрофическая развязка? Ведь в конце концов в любовной страсти Демона явлен не просто некий «подвид» любви (скажем, «эгоистическая любовь» в ее социальной и психологической обусловленности), а любовь-Эрос, стихийная мировая первосила («В душе моей с начала мира / Твой образ был напечатлен»), любовь как «предчувствие блаженства», в полноте своей невозможно, недостижимого³⁴. Данный в остром предощущении и не подлежащий обсуждению факт этой недостижимости отодвигает на задний план рефлексию о «беде» и «вине» демонического любовника. На таком элементарном символично-мифологическом уровне основные сюжетные перипетии «Демона» общепонятны, бесспорны и не нуждаются в противоречивых и равновероятных объяснениях психологического и умозрительно-философского порядка.

Другая особенность «Демона» как мифо-эпического построения — «протеизм» героя при монументальной твердости фабулы; единство главного лица, подобно единству мифических и эпических персонажей, достигается не в силу рельефных очертаний его индивидуальности, а держится тем, что с ним некогда происходило и навеки произошло³⁵.

В самом деле, контуры легендарного, мифологического облика героя размыты не в меньшей степени, чем психологическая подоплека его поступков. Читатели, особо чувствительные к соответствию сюжета поэмы библейским источникам (например, Владимир Соловьев), сетовали на то, что в ней традиционные мотивы изгнания Демона из «жилища света» отодвинуты далеко в сторону и едва ли даже подразумева-

нятие «повесть», вопреки распространенному в лермонтовской литературе мнению, здесь вовсе не связано с «заземлением», с приближением к «быту».

³⁴ Точно так же в балладе «Морская царевна» торжествующее восклицание царевича: «Али красы не видали такой?» — заставляет содрогнуться в предчувствии того рокового перехода от «незнания» к «знанию», о котором писал Аристотель, истолковывая феномен трагического.

³⁵ Это позволяет ссылаться на его историю как на хорошо известный, получивший широкую «мифологическую» огласку прецедент: так, Сатана в мистерии К. Случевского «Элоа» припоминает: «С тех пор, как прикоснулся я к Тамаре...»

ются³⁶. Нелегко ответить и на естественно возникающий вопрос, кто же такой Демон с точки зрения христианской демонологии или «вторичного» новоевропейского литературного мифа о падшем ангеле. Заглавная характеристика — «дух изгнания» — этически и философски нейтральна (не только следование пушкинскому словесному образцу, но и спор с пушкинским идейно-содержательным: «дух отрицания, дух сомнения»); она акцентирует в Демоне то, что не выступало на первый план у его литературных предшественников, — бесприютность, страдательную позицию, — и вуалирует то, что считалось определяющим: мятеж, противление, ненависть. Этот первый стих — камертон поэмы: он сразу же избавляет героя от слишком конкретной привязки к прежним фабулам и представлениям, ограничиваясь самым общим намеком³⁷. Далее, прописной буквой Лермонтов превратил нарицательное имя одного из многих («легион» — так отвечают на вопрос об их имени злые духи, «демоны» в Евангелии) в имя собственное, — но нареченное этим именем единственное в своем роде существо лишено четких координат и функций, «чина» и целей в мироздании³⁸. У Демона, беспокорно летающего «под сводом голубым» и «над грешною землей», нет земного или адского пристанища³⁹. Он не Сатана (хотя бы потому, что до падения был херувимом, не самым высшим чином

³⁶ В зрелых редакциях «Демона» по сравнению с ранними библейский фон предыстории героя бледнеет: если раньше беда изгнанного Демона состояла в том, что он лишился блага богообщения, то теперь он скорбит об утраченных радостях космического братства — с венчанными светилами, с «ласковой» кометой, о выпадении из гармонии мироздания.

³⁷ Кстати, соответствующий библейский персонаж не изгнан, а низвержен с небес, — смена оттенка существенна.

³⁸ Ср. с Дантовым адом, где, по словам И. Голенищева-Кутузова, «Люцифер и его ангелы (...) вошли в систему мира, предначертанную Божеством, и должны стать озлобленными, но послушными исполнителями свыше назначенных казней для соблазненных ими людей» (см. его примечания в кн.: *Данте Алигьери*. Божественная комедия. М.: Наука, 1967. С. 557). Ср. также с Люцифером в «Каине» — он для Байрона вторая, наряду с Богом, мировая сила, гордая своим неуничтожимым бессмертием и ни на миг не выпускающая из виду главной задачи противления.

³⁹ Лермонтов воспользовался возможностями, заложенными в одном традиционном церковном эпитете дьявола — «князь воздуха».

в ангельском воинстве), но над ним не начальствует и архистратиг темных сил (версия «подотчетности» Демона «князю бездны» отпала вместе с прочими имевшимися в ранних редакциях поползновениями навести порядок в мифологических реалиях). Нет у него и обязательств перед подчиненными: «служебные духи» и «подвластные братия» — периферийные детали, не влияющие на концепцию образа. Демон один обеспечивает в мире наличие мятежного и разрушительно-го начала, один возбуждает «вечный ропот человека», но, сея соблазны, сомнения и зло, он ведет себя скорее как своевольный партизан, беспечный дилетант, нежели как регулярная и специализированная сила. О собственно демонической деятельности героя говорится глухо, словно о кратком и миновавшем этапе («... Зло наскучило ему», «И я людьми недолго правил»), как о «мрачных забавах», не требующих усилий ввиду коренного несовершенства человеческой природы⁴⁰ и тем более неспособных заполнить собой вечное существование.

Этот, по Блоку, «падший ангел ясного вечера» — существо, не только помещенное вне привычной этической оценки, но, приходится думать, с иной, нежели традиционно представляемая, историей, иной судьбой; в отличие от Мильтона или Байрона, Лермонтов не переосмысливает, а переписывает предание. Как известно, эту историю «существа сильного и побежденного», изгнанного за провинность из родного звездного жилища, но не преданного злу в силу необратимого решения, Лермонтов принялся было рассказывать в «Азраиле» (1831) — драматической поэме, дочерней по отношению к самым ранним редакциям «Демона». Сюжетная версия «Азраила», произвольно-фантастическая и потому не имевшая онтологической весомости, не могла удовлетворить Лермонтова, но Азраил «остался» в Демоне, многое объясняя в сложившем-

⁴⁰ Ю. Манн в упоминавшейся выше работе справедливо подчеркивает, что в Демоне (в отличие от полусказочных падших духов у Жуковского и Подолинского) благодаря его единственности зло получает субстанциальное средоточие и тем самым центральный образ поэмы обретает максимальную философскую весомость, становясь в связь с «последними» вопросами о природе и источниках зла, и пр. Однако надо помнить, что ответственность за зло в поэме все же «рассредоточена», во всяком случае, если следовать логике героя, то второй (а может быть и первый!) источник зла обнаруживается в человеческом мире — каким он вышел из рук Творца или из горнила цивилизации.

ся у Лермонтова мифе об отверженном духе: его промежуточность, «неокончателность» его внутреннего облика («Ни день, ни ночь, — ни мрак, ни свет!..» — таким он не только предстает Тамаре, но и рисуется во всех ранних вариантах: «Страшась лучей, бежал он тьму», «Утрюм и волен, избегая / И свет небес, и ада тьму»), субъективную несвязанность его воли последним, неотменимым выбором⁴¹. Под этим углом зрения сюжет «Демона» приобретает совершенно своеобразный смысл: как повторное — и на сей раз окончательное — отвержение однажды уже понесшего кару ангела, которое настигает его в результате отчаянной попытки почерпнуть из земного источника утраченное на небе блаженство⁴². Ведь именно после любовной катастрофы в Демоне проступают и внешние (овеянность «могильным хладом»), и внутренние («вражда, не знающая конца», какую он прежде не мог жить) «сатанинские» черты, так что и резиденция его оказывается отныне в адской «бездне».

Но попытка увидеть в поэме беспрецедентный миф о «повторном отвержении» не имеет абсолютного приоритета перед любым более традиционным пониманием центрального лица и того, что с ним случилось. Набор эпитетов, акцентирующих библейскую и религиозную репутацию Демона («лукавый Демон», «злой дух» и т. п.), и самоаттестации героя, отсылающие к литературным источникам («царь познания и свободы» — переключка с Байроном; владыка стихийных духов, «прислужниц легких и волшебных», и распорядитель утонченных наслаждений — это из А. де Виньи), — все вводит в мир поэмы множественность точек отсчета. Лермон-

⁴¹ Вопреки демонологическим представлениям христианской теологии, согласно которым довременный выбор, сделанный свободной волей ангелов, не может подвергаться изменчивым колебаниям во времени.

⁴² Опять-таки необходимо сослаться на Ю. Манна, который, кажется, первым взглянул на сюжет «Демона» в таком повороте. Если это прочтение верно, тогда смерть героини из печального эпизода в вечных скитаниях Демона (каковым эпизодом она фактически была вплоть до VIII редакции) при последней обработке поэмы превращается в решающий пункт его метафизической судьбы, и благодаря новому финалу «Демон» завершается не элегическим аккордом (горький упрек сопернику Ангелу на могиле возлюбленной), а подлинно трагедийной развязкой. Это может служить дополнительным аргументом в пользу органичности последней, VIII редакции.

товская фабула не зря сопоставляет огромные культурные пласты: архаику библейскую (любовь «сынов божиих», ангелов, к «дочерям человеческим» — Быт., VI, 2) и языческую (схождение богов к земным женам), христианское Средневековье (к легендам о соблазнении монахинь дьяволом фабула «Демона» формально наиболее близка) и, наконец, открытую философским и литературным сознанием Нового времени диалектическую контрастность, взаимопритяжение жизненных и психологических полюсов (здесь уже появилась возможность воспользоваться достижениями не только романтической поэмы, но и психологического романа, в первую очередь «Евгения Онегина»). Перипетии судьбы Демона всякий раз могут быть объяснены не только из лермонтовского текста, но и из большого культурного контекста⁴³. Демон и не тот и все-таки тот самый, каким он известен вероучительной литературе и новоевропейской поэзии⁴⁴. Законы литературного оперирования мифологическим образом таковы, что его накопленное, вековое содержание не может и не должно быть отмыслено: все, что когда-либо говорилось о «враге святых и чистых побуждений», немедленно «прилипают» к Демону; сквозь новые кон-

⁴³ Подобная работа с литературными и культурными реминисценциями как строительными элементами собственного замысла впоследствии развернута Достоевским. См., например: *Назирова Р. Г.* Реминисценция и парафраза в «Преступлении и наказании» // *Ф. М. Достоевский: Материалы и исследования.* Вып. 2. Л.: Наука, 1977.

⁴⁴ Ввиду «протеизма», пластичности главного лица каждая эпоха, подхватывая едва брошенный автором намек, вышивала по канве «Демона» собственные идейные узоры — и при этом самотождественности героя наносилась не такой уж большой ущерб. Так, Врубель наряду с общей конгенитальностью миру лермонтовской поэмы вывел наружу такие возможности развертывания образа, которые у Лермонтова только намечены: почти античный титанизм (могучие обнаженные руки и плечи), связь не только со стихией воздуха, но и с землей, с кристаллическим строением ее пород. Дав место в кавказских редакциях поэмы отзвукам народных поверий, окружив Демона метелями, обвалами, льдами, Лермонтов тем самым породил импульс для создания подобного образа титана, физически приближенного к своему горному обиталищу. Такую, стихийно-языческую телесность подчеркивал В. Розанов, почти — и все же не до конца! — отрываясь от лермонтовского источника (Демон — человек-гора, какое-то огромное архаическое существо, напоминающее великого Пана; не дух, а блистающее одушевленное тело); так же и в стихотворении Блока Демон наделен «божественно-прекрасным телом».

туры проглядывают старые очертания, и незыблемыми, неоспоримыми остаются только простые, внушительные факты фабулы, переданные с возможной непредвзятостью. Здесь — в сравнительно ограниченном масштабе — повторяется казус «Гамлета»: можно веками спорить о том, безумен ли герой или притворяется таковым, почему он медлит, медлит ли он вообще, но нельзя оспорить достоверное внутреннее ощущение: что события трагедии разворачиваются единственно возможным образом, что «иначе и не могло быть»⁴⁵.

Итак, «Демон» — редкий пример того, как избыточная и мучительная запутанность содержания отливается в объективно убедительную форму, как жизненная раздвоенность находит пути к эстетически законченному целому. Этот процесс охватывает все зрелое и в особенности позднее (1839—1841) творчество Лермонтова и может быть назван «эстетическим обузданием демонизма». Смена литературной позиции предшествовала здесь смене жизненной философии — назревшему, но так и не успевшему совершиться духовному перевороту. Эстетическое освобождение от демонического эгоцентризма выразалось у Лермонтова прежде всего в движении к творческим методам фольклора. Так, в последние годы жизни Лермонтов-лирик из остро пережитого кризиса романтического сознания вынес, спас и отдал почти фольклорной всеобщности песни и баллады все то «вечное» и надындивидуальное, что романтизм, бунтуя против просвещенческого рационализма, сам позаимствовал у более отдаленных культурных эпох: мифологию одушевленной Земли и космической музыки, народно-сказочные, «райские» образы заповедной красоты, воли, отрады, идеал простоты как целокупности и целомудрия (в противовес «несвязному и оглушающему» языку страстей). Этот мир «вечных образцов» Лермонтов осложнил трагизмом Нового времени, грустно-мужественной нотой обозна-

⁴⁵ Л. Выготский в своем анализе «Гамлета» впервые показал, что немотивированность и необъяснимость могут быть структурными факторами (см.: *Выготский Л.* Психология искусства. 2-е изд. М.: Искусство, 1968. С. 209—246, 339—496). Того же рода бездонная неясность таится в трагической фабуле «Идиота» (сошлюсь на анализ этого романа у Вячеслава Иванова: *Иванов Вяч.* Свобода и трагическая жизнь: Исследование о Достоевском: Реферат И. Б. Роднянской // *Ф. М. Достоевский: Материалы и исследования.* Вып. 4. Л.: Наука, 1980. С. 225—231).

чив ту преграду, которая воздвиглась между ними и «современной» душой, — но личную сложность и трагедийность он пожелал возвести к неразложимой простоте вселенской нормы и народного мифотворческого сознания.

Однако то, что в лирике Лермонтова ощущается как резчайший перелом («до» и «после» 1837—1839 годов), в «Демоне» выглядит «порубежным» синтезом старого и нового; эта поэма — как бы недостающее звено между ранней и зрелой лермонтовской поэзией. Неизжитой противоречивостью она обязана своему лирико-психологическому и лирико-философскому генезису в период лермонтовских «бури и натиска» (1829—1832), а цельностью — общезначимым мифо-эпическим художественным формам, к которым поэт наконец прорвался из кельи самозамкнутого «я». Новый подход к предмету сам в себе нес неожиданное противоядие «ядам демонизма», и есть особый нравственный смысл в том усилии, благодаря которому из глубоко личной демонической муки Лермонтову удалось создать «сагу», которую можно рассказывать «на всех перекрестках». В этом отношении этически безошибочна легендарная популярность «Демона», давно ставшего частью народно-массовой культуры; такая популярность заключает в себе простодушную и обезоруживающую поправку к демонскому надмению.

Развязка «Женитьбы», или Чему смеемся?

Слушатели до того смеялись, что некоторым
сделалось почти дурно, но, увы, комедия
не была понята!

С. Т. Аксаков. История моего знакомства с Гоголем

1

В молодом московском Театре на Юго-Западе играли «Женитьбу». Спектакль был хорош и сопровождался взрывами хохота. Я смотрела его уже не впервые и пока вместе со всеми веселилась и хлопала в ладоши, оставалось время задуматься: в чем источник общего смеха. Гоголь ли извлекает его из современной аудитории, действуя через актеров как через своих проводников, или актеры его возбуждают, пользуясь услугами Гоголя-комедиографа (есть ведь какая-то разница между тем и этим)? И наконец, так ли именно воздействует раздающийся в зале смех на души зрителей, как того хотел Гоголь?

В некрологе великого писателя, вышедшем из-под пера Ивана Аксакова, есть слова, до сих пор вызывающие к нашему размышлению: «Много еще пройдет времени, пока уразумеют вполне глубокое и строгое значение Гоголя, этого монаха-художника, христианина-сатирика, аскета и юмориста, этого мученика возвышенной мысли и неразрешимой задачи»¹. Мы привыкли употреблять, применительно к пути Гоголя, те же понятия в другой последовательности: сначала — сатирик, потом — христианин, отказавшийся от обличительного пафоса; на первых порах — юморист, веселящий себя и других в минуты душевной тоски, а уж после — аскет, которому за душеспасительными заботами было не до юмора с его «божественной», как любили выражаться немецкие романтики, полнотой созерцания.

¹ Аксаков К. С., Аксаков И. С. Литературная критика. М., 1981. С. 250.

Сколь ни груба эта двухтактная схема духовного развития Гоголя, даже и он сам своими признаниями сделал многое, чтобы закрепить ее в представлениях потомков. И вот Иван Аксаков (член близкого писателю семейства) разом перевертывает эту схему, «сатирика» присоединяя дефисом к «христианину», а «юмориста» выпуская вслед за «аскетом», как если бы первое был причиной, а второе — следствием. Тут есть толчок к мысли!

Не менее, однако, важен намек на «неразрешимую задачу». Идет ли у Аксакова речь об оправдании «светского» искусства как такового перед судом религиозной совести, — как, например, адресуясь в письме, включенном в «Выбранные места из переписки с друзьями» к А. Д. Толстому, с его позициями крайнего мироотрицания, оправдывал Гоголь театр (*Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч. в 14 тт. АН СССР, 1940—1952; далее том и стр.: VIII, 267—277)? Но вряд ли Аксаков, настроенный совсем не так, как А. Д. Толстой, считал именно эту задачу неразрешимой. Здесь, видимо, имеется в виду несколько иное, в высшей степени специфичное для Гоголя противоречие.

Думаю, не ошибался В. Гиппиус, в старой своей книжке определивший литературную позицию Гоголя в расцвете его таланта словами: «миссия комического писателя»². И он же прав, полагая, что на эту особенную и еще не опробованную русским писательским самосознанием миссию Гоголь переложил в середине 30-х годов все упования, связывавшиеся у него прежде с государственным, педагогическим, журналистским и т. п. поприщем. В русле такой миссии и встала «задача», которую Гоголь-комик глубоко пережил, прежде чем внятно сформулировать в 1846 году: «Вы думаете, возможен этот поворот смеха на самого себя, противу собственного лица?» (IV, 136); никто, полагаю, не возьмется сплеча ответить, «разрешима» ли она. А ведь для Гоголя она связана еще с одним вопросом, заданным тут же: «Зачем нам дан смех?» «Дан» — значит, определен свыше, как совесть, как разум; значит, относится к духовной природе человека, к «светлой» его природе, как в другом, еще чаще цитируемом месте утверждает Гоголь. Смех «дан» как орудие самопознания, самопроверки, как зеркало, в которое глядится человек, ког-

² Гиппиус В. Гоголь. Л., 1924. С. 87.

да хочет увидеть себя не из собственного экзистенциального центра, не из самостного «я», а глазами других, человеческого коллектива или, более того, глазами «настоящего ревизора», ведающего о нас последнюю правду. Но вместе с тем смех во всех его разновидностях — от грубой насмешки над физическим недостатком до всеобъемлющего юмора — всегда есть смех над другим, над объектом, не тождественным «я» смеющегося, — и даже когда смеемся над собственной ошибкой, мы в акте смеха отчуждаем ее от себя, как будто ее допустил кто-то иной. В этом смысле поворот смеха «противу собственного лица» вроде бы невозможен, а с другой стороны — необходим, ибо в противном случае смех не принадлежит к работе духа и миссия комического писателя оказывается пустой мечтой, сам же он — всего лишь «скоморохом» (чего Гоголь боялся). Итак, «неразрешимая задача», но требующая разрешения и манящая возможностью разрешения. Вот над чем изнемогла мысль «комического писателя», понуждая его становиться своим собственным экзегетом и комментатором.

Важнейший путь ее решения виделся в создании высокой общественной комедии. Поэтому на «Ревизора» возлагались Гоголем такие кардинальные надежды и с ним же после первой постановки были сопряжены столь мучительные разочарования. В общественной комедии («аристофановской», как гласит традиционное для «Ревизора» сопоставление) и субъект, и объект смеха, так сказать, собирательны, коллективны; уже одним этим обеспечивается неполное отождествление каждого смеющегося «я» с теми, над кем оно смеется. Оно причастно к осмеиваемым как член одного с ними сообщества, но не как «эта», конкретная, личность. Такая «полutoждественность» позволяет смеющемуся обратить свой смех не совсем противу собственного лица, а скорее против своего социального функционирования, что, конечно, не вполне одно и то же. Даже эта мера отождествления, задевавшая социальное достоинство осмеиваемых (они же, как рассчитывал автор «Ревизора», смеющиеся), оказалась труднопереносима, и против Гоголя, по его словам, восстали «все сословия». Все же, как свидетельствуют современники, у присутствовавшего на спектакле самодержца достало демонстративной готовности смеяться — в порядке монаршей самокритики. Так или иначе, катарсический эффект «Ревизора» показался тогда Гоголю вопиюще ничтожным, а достигнутая мера самоотож-

дествления публики с лицами на сцене — совершенно недостаточной. В окончательной редакции пьесы он пытался повысить эту меру отождествления смеющегося с осмеиваемым, введя знаменитый эпиграф и не менее знаменитое обращение Городничего к присутствующим лицам. Некоторых читателей он задел после этого еще сильнее, чем прежних зрителей (характерно сообщение С. Т. Аксакова: «Загоскин неистовствует против “Женитьбы” и особенно взбесился на эпиграф к “Ревизору”. С пеной у рта кричит: “Да где же у меня рожа кривая?” Это не выдумка»³); но вызвал ли он тот *покаянный смех*, которого так добивался?

По ходу дела мы успели уяснить, что возможность «покаянного смеха» (такого, за которым невольно следуют слезы стыда и самообвинения) зиждется на хрупкой диалектике «различения — отождествления», «расподобления — уподобления» между смеющимся и осмеиваемым, на отношении к себе как к другому и опознании в другом себя. Требование полного отождествления субъекта и объекта смеха, авторский нажим или усиленный намек в этом направлении ведут к противодействию (криво, дескать, твое «зеркало», а не моя «рожа»); при отсутствии же каких-либо данных для такого отождествления смех излетает уже не из светлой природы человека, становится «не тем» смехом, окрашиваясь элементарно-физиологически или агрессивно.

Средством «расподобления» и последующего «уподобления», настраивающим читателя на нужное отношение к персонажу, у Гоголя часто служит то, что можно назвать *комментифируемым смехом*. Говоря несколько пространнее, это социально локализованный смех, сопровождающийся *расширительным* авторским комментарием. То обстоятельство, что все «смешные» гоголевские лица (исключая малороссийскую панораму) — господа средней руки (чиновники невысокого разбора, провинциальные помещики) вкуче со своими слугами, в общем, публика, далекая как от аристократизма или подлинной образованности, так и от положительных народных начал, — эта социальная привязка много способствует необходимому, растормаживающему смех эффекту «расподобления». Ведь автор не может не предполагать, что над его героями посмеются люди, принадлежащие к среде с более гибким интеллектом

³ Аксаков С. Т. История моего знакомства с Гоголем. М., 1960. С. 95.

и самосознанием, с более утонченным душевным развитием, чем у тех, кто послужил натурой для комического изображения. Недаром Гоголь как литератор принадлежал к «аристократической» партии «Современника». Прибегая к старейшей традиции комической литературы, он склонен был обозначать между смеющимся и осмеиваемым ощутимую социально-культурную дистанцию. По этому поводу сам он замечал: «И то, что бы приняли люди просвещенные с громким смехом и участием, то самое возмущает желчь невежества» (XI, 45), то есть сокращение культурной дистанции гасит смех. Кстати, и Белинский объяснял частичный неуспех комедий Гоголя на сцене тем, что в зрительный зал набивалась публика, по своему общественному и образовательному уровню мало отличающаяся от представленных на сцене персонажей.

Однако вслед за таким (в данном случае, социальным) расподоблением, которое должно облегчить «излетание» смеха, обманув бдительность нашего, пуще всего боящегося показаться смешным, «эго», у Гоголя следует уподобление, призванное перевести смех на рельсы самоузнавания и покаянной самокритики. Этой-то цели в гоголевской прозе часто служит комментарий повествователя. Широко известен пассаж из «Мертвых душ» о Коробочке: «... веселое мигом обратится в печальное, если только застоишься перед ним, и тогда бог знает что придет в голову. Может быть, станешь даже думать: да полно, точно ли Коробочка стоит так низко на бесконечной лестнице человеческого совершенствования? Точно ли так велика пропасть, отделяющая ее от сестры ее, недостижимо огражденной стенами аристократического дома с благовонными чугунными лестницами...» (VI, 58). Осмелимся признать себе, что в этом комментировании, резко снимающем социальную дистанцию и обращающем «противу лица» образованных читателей вслед за смехом (с его «недумающими, веселыми, беспечными минутами») «иную чудную струю» горечи и печали, — что в этом риторическом вопрошании уже сквозит некая искусственность. В самом деле, чем так Коробочка, именно Коробочка, похожа на аристократическую даму, толкующую о модных уклонах католицизма и политических переворотах? Разве что расстроеным хозяйством, — но у Коробочки, несмотря на тупость, как раз есть хозяйский толк. Чувствуется, Гоголь дидактически здесь форсирует свою потребность в «повороте смеха». Но сама эта потребность существ-

вовала в нем исходно, а не только на стадии осознано-программных, учительных задач⁴. Тому пример — «Иван Федорович Шпонька...», писанный еще в 1831 году. «Книг он, вообще сказать, не любил читать; а если глядывал иногда в гадательную книгу, так это потому, что любил встречать там уже знакомое, читанное несколько раз. Так городской житель отправляется каждый день в клуб, не для того, чтобы услышать там что-нибудь новое, но чтобы встретить тех приятелей, с которыми он уже с незапамятных времен привык болтать в клубе» (I, 288—289). Молодой, веселящийся автор как бы успевает предупредить своего образованного читателя, чтобы тот не слишком зазнавался и не считал милого Шпоньку круглым идиотом, отделенным от него, читателя, множеством маршей на «лестнице человеческого совершенствования». Городской житель, клубный завсегдатай, наравне с Иваном Федоровичем живущий смешной инерцией привычек, должен послужить посредствующим звеном в уподоблении микроскопического Шпоньки горделивому читателю.

Если же такой «уподобляющий», «расширительный комментарий в силу избранного — драматического — жанра со стороны автора никак невозможен, комментарий этот, как бы подразумеваемый в замысле того или иного сценического лица, часто напрашивается на перо чуткому толкователю. Откликаясь рецензией на «Женитьбу», Белинский замечает по адресу Подколесина: «Пока вопрос идет о намерении, Подколесин решителен до героизма; но чуть коснулось исполнения — он трусит. Это недуг, который знаком слишком многим людям, поумнее и пообразованнее Подколесина. В характере Подколесина автор подметил черту общую, следо-

⁴ Сошлюсь здесь на замечание С. Г. Бочарова, сделанное им в статье, к которой еще будет повод обратиться. Говоря о единстве «самодовлеюще-комических “шутки” середины 30-х годов» (т. е. «Носа» и «Коляски») и позднейших воззрений Гоголя, исследователь добавляет: «По нашему убеждению, нет разрыва между гоголевской философией комического с ее серьезным психологическим обоснованием и органической спонтанной комической поэтикой названных “шутки”» (*Бочаров С. Г.* Загадка «Носа» и тайна лица // Гоголь: История и современность. М., 1985. С. 207). Уместно тут вспомнить и давние слова П. Вяземского о «непрерывности» Гоголя: «Не то, чтобы он лег спать автором “Ревизора” и “Мертвых душ” и проснулся автором книги “Выбранные места из переписки с друзьями”...» (*Вяземский П. А.* Сочинения. Т. 2. М., 1982. С. 175).

вательно идею...»⁵. Еще интересней в комментировании Белинского выглядят те, кто «поумнее» и «пообразованнее» *Кочкарёва*, а между тем в прочем подобны ему. Вводная формула, предваряющая рассуждения критика об этом удивительном персонаже, несколько случайна, недостаточно прицельна: «... добрый и пустой малый, нахал и разбитная голова». Но дальше следует уже знакомое нам выведение образа за рамки его локальной среды: «Горе тому, кто удостоится его дружбы. Кочкарёв переставит у него по-своему мебель в комнате, да еще будет ругать, если тот не усердно будет помогать ему распорядиться в своем доме... Кочкарёв хочет, чтобы все шло и делалось через него...»⁶. Уж не свою ли дружбу с Бакуниным, ее мучительные испытания имеет здесь в виду Белинский? Дружбу с Мишелем, обладателем тиранического темперамента, с человеком, который, по свидетельству «Висяши» (Виссариона Григорьевича), требовал от наставляемых им друзей общности взглядов даже на гречневую кашу? Во всяком случае, в отзыве Белинского проскальзывает готовность признать некое сходство между личностью своего склада и Подколесиним, между Кочкарёвым и своими знакомцами — так что дистанция, отделяющая комические персонажи «Женитьбы» от просвещенной аудитории, снята во имя «общей идеи», юмористической тотальности.

2

В последнее время стала осознаться разнородность путей, какими следует комическая антропология Гоголя: «маска», «типаж» и, наконец, «всяк человек»⁷. Именно смеясь над этим последним, мы хотя бы отчасти переадресуем насмешку себе самим.

В этой связи не раз подмечалось, что Гоголь писал не сплошь «типами» (комически объективированными социальными экспонатами). Одна из последних рефлексий на данную тему — связанный с живой, современной писательской прак-

⁵ *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. Т. 6. С. 574.

⁶ Там же. С. 575.

⁷ Вспомним, как возмущало Белинского гоголевское выражение из «Переписки с друзьями»: «Дрянь и тряпка стал теперь всяк человек» (*Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. Т. 10. С. 218). Однако Гоголь-моралист весьма точно обозначил этими словами свою мишень — *everyman's*, как говорят англичане.

тикой этюд о Гоголе в «Голосах» Владимира Маканина. По его мысли, Гоголь, совершая «прорыв» в XX век, выскочил из «системы типажей» (более всего развернутой в «Мертвых душах») к «системе обыкновенного человека»⁸. Обыкновенные люди — это Акакий Акакиевич из «Шинели», Чертокуцкий из «Коляски»: просто люди, выставленные с изнанки, оголенные «конфузной ситуацией», в которую их ставит автор.

Маканин во многом прав. Не совсем точен он, на мой взгляд, лишь тогда, когда ориентирует свою мысль прежде всего на героя «Шинели». Ведь неспроста же, согласно традиционному мнению, именно из «Шинели» (а не из «Коляски», не из комедий или поэмы «Мертвые души») «вышла» натуральная школа XIX века. В «Шинели» дистанция, отделяющая и повествователя, и читателя от центрального лица, столь надежна, что никакими «гуманными местами» ее не преодолеть⁹; в «маленьком человеке», Башмачкине, распознать каждого человека, «эвримена» (и значит, себя), куда трудней, чем почувствовать к нему великодушное сострадание — как раз и подхваченное русской литературой последующих десятилетий.

Вернемся, однако, к маканинской мысли о «конфузной ситуации», в иных случаях идущей у Гоголя «вперед» характерности и типажности. Мысль эта косвенно подтверждается тем, что, создавая ряд своих комических лиц, Гоголь отталкивался от прототипического положения, а не от прототипического, подсмотренного в природе человеческого характера. В основу «Ревизора» положен, как известно, бродячий анекдот, но в жизни этот анекдот произошел не с кем иным, как с Пушкиным. Не раз ускользал по-подколесински от жизненной определенности сам Гоголь. По рассказам, неловкое приключение, вроде того, в какое попал Чертокуцкий, случилось однажды с рассеянным Виельгорским, одной из заметных фигур петербургского просвещенного общества. Говорят, на комическую

⁸ Маканин В. Голоса. М., 1982. С. 359.

⁹ Ниже я обращаю внимание на тонкую ниточку, ухватившись за которую, читатель мог бы «отождествиться» с непрезентабельным Акакием Акакиевичем. Речь идет о следующих словах повествователя по поводу ограбленного Башмачкина: «... как он провел... ночь, предоставляется судить тому, кто может сколько-нибудь представить себе положение другого» (см. об этом в статье «Незнакомые знакомцы» во 2-й части настоящего тома).

интригу «Женихов» (первоначальная версия «Женитьбы») Гоголя навели обстоятельства, связанные с историей замужества его сестры. Из всего этого, разумеется, не следует, что в Чертокуцком надо видеть «типизм» Виельгорского, в Подколесине — отыскивать специфически гоголевские черты (в нашем веке это, увы, делалось с охотой), а в Хлестакове — упаси Бог, пушкинские. Скорее, несходство между реальными и вымышленными субъектами этих происшествий приводит к мысли, что в каждом из человечески «бедных», недостаточных и «пошлых» героев Гоголя есть нечто, общее для любого круга и состояния.

Неуверенной, колеблющейся (ввиду зыбкости границы) рукой решимся все-таки провести разделительную черту между разными группами гоголевских персонажей. Сквозника-Дмухановского вместе с прочими чиновниками из «Ревизора», а также Манилова, Коробочку, Собакевича, Плюшкина мы разглядываем как неожиданные открытия в мире феноменов, как творения, полученные через пересоздание автором внешней жизни. Он произвел их высшим творческим актом (куда, наряду с жесткостью взгляда, входит и любовь — к своему изделию), населил ими немереный русский простор, и с этой поры они кажутся нам реальнее самой реальности — как некое новое племя, выращенное, конечно, на здешней почве, но по методике какой-то генетической операции. Это художественно прекрасные социальные уроды. Они наделены своей особенной — не нашей — жизнью¹⁰, которая бьет в них ключом. Не то — Хлестаков, Анна Андреевна в паре с Марьей Антоновной, Чертокуцкий, Подколесин, Агафья Тихоновна, Кочкарев; Ноздрев, наконец. В строении этих образов присутствует — совершенно произвольно, и тем оно важнее — нравственно-«аскетическое» слагаемое, ибо понимание их по-настоящему возможно только через беспощадное понимание себя, то есть через некое, как в старину говорили, «резвение». В этих лицах нет ничего по-раблезиански или по-свифтовски чрезмерного, ничего статуарно-рельефного, законченного и представительного. Они полуявлены, неуловимы, вездесущи (хлестаковское «Я везде, везде!!!»). Они сгустились не

¹⁰ Хотя, конечно, и маниловское, и собакевичево мы обнаруживаем в людях разных времен и положений, не исключая себя самих; так что не приходится настаивать на абсолютной, непроницаемой экзотичности этого «племени».

извне, не из «действительности» — в виде продолжающих ее массивных новообразований, а взяты, пользуясь позднейшим выражением Достоевского, «из сердца». Они лишены движений духа, самосознания, что придает им неповторимый комизм пошлости, но в остальном они суть «всяк человек», живущий среди нас и в нас.

Притом Кочкарева и Ноздрева опять-таки придется отнести к особому «подклассу» — к тем назойливым существам, которых мы при некотором опамятовании находим хотя и не «в себе», но и не в далях объективной житейской панорамы, а *близ* себя, вплотную к себе. Эти гоголевские неугомонные «бесы» расположились при нас и покушаются на наше «я» с его свободной волею даже и чисто физическим образом. Бесцеремонное обращение Ноздрева¹¹ и Кочкарева¹² с телесным составом ближнего — это не только характеристический признак их нрава, но и символический знак их прилипчивости, неотвязности, нераздельности с каждым из нас. (Разве Ноздрев — не паясничавший палач Чичикова?) К этим персонажам, к их воздействию на свои жертвы в первую очередь приложимо тонкое замечание К. Мочульского об антропологическом открытии Гоголя: «Психика человека — единственный путь проникновения в мир злого начала»¹³.

Что касается прочих «вездесущих», они по сей день высвечивают любого из нас как свой оригинал. Так, нет сомнения, что дополнительную углубленность, простертость в будущее придает «общественной комедии» Гоголя — Хлестаков. В присутствии этой бессмертной фигуры бессмертными становятся и остальные участники действия. В свое время Гоголь хотел, чтобы сценическое исполнение не превращало «Ревизора» в пьесу под названием «Городничий». Эта авторская интенция оспаривалась критикой — от Белинского (впоследствии переменившего свое мнение) до Г. А. Гуковского¹⁴, уже

¹¹ «Вон посмотри нарочно в окно! — здесь он нагнул сам голову Чичикова, так что тот чуть не ударился ею об рамку» (VI, 64). Или: «... схвативши за руку Чичикова, стал тащить его в другую комнату... как тот ни упирался ногами в пол...» (VI, 80).

¹² «Подкрадываясь сзади, пугает его», то есть Подколесина: «Пуф!» (V, 15). Или: Подколесин «выталкивается на сцену из дверей двумя руками Кочкарева» (V, 56).

¹³ Мочульский К. Духовный путь Гоголя. Париж, 1934. С. 35.

¹⁴ Гуковский Г. Реализм Гоголя. М.; Л., 1959. С. 421—451.

в наши дни утверждавшего: Хлестаков — только ключик, которым заводится действие, только проявитель примелькавшихся язв гражданского быта, только призрак, порожденный страхом нашкодивших градоправителей, — появляющийся лишь во втором действии, а уносящийся прочь уже в четвертом. Все-таки мнение Гоголя о должном соотношении лиц в его комедии, кажется, к настоящему времени прочно восторжествовало¹⁵. Впрочем, лишь в теории, а не в сценической практике, ибо на сцене Городничий обыкновенно получает все преимущества перед Хлестаковым, представляемым с той фарсовой чрезмерностью, от которой предостерегал исполнителей автор.

Каждый из своего опыта знает (а большие люди, начиная с самого Гоголя, свидетельствуют), что нельзя человеку не побывать Хлестаковым хоть раз-другой в жизни (главное тут — вовремя поймать себя на сходстве и осечься). Между тем эта роль чаще всего играет так, словно актер задался специальной целью показать, что некий фатоватый свинтус, окосевший нахал, охамевший козел не имеет ни малейшего отношения ни к его актерской личности, ни к тем, в зрительном зале, перед кем он ломается. Хлестаков, созданный так и с таким расчетом, чтобы вызвать у зрителей неодолимо конфузное самоотождествление с этим густком «одномерной», как сказали бы сейчас, и гедонистической цивилизованности, к которой мы все причастны, — оказывается наиболее чужд, странен, иноприроден и смешон «впустую». Для Гоголя, мы уже знаем, такой результат представлялся полным срывом его миссионерской задачи. Когда б не этот срыв, не понадобилось бы ему десятилетие спустя давать аллегорическое толкование персонажей комедии в «Развязке “Ревизора”».

Предложенное там объяснение, по ходу которого чиновники предстают страстями нашего «душевного города», а Хлестаков — «светской совестью», легкомысленно-снисходительною к этим страстям, вызвало возмущение поклонников комического дара Гоголя — М. С. Щепкина и С. Т. Аксакова. Их потрясло наглядное самоубийство гоголевского смеха. Аксаков называл мысли «Развязки» «ложью, дичью и нелепостью». «Скажите мне, ради Бога, положи руку на сердце, — писал он Гоголю, — неужели ваше объяснение “Ревизора” искренне?

¹⁵ См.: *Скатов Н.* Иван Александрович Хлестаков — и другие // Гоголь: история и современность. С. 281—290.

Неужели вы, испугавшись нелепых толкований невежд и дураков, сами посягаете на святотатственное искажение своих живых творческих созданий, называя их аллегорическими лицами? Неужели вы не видите, что аллегория внутреннего города не льнет к ним, как горох к стене, что название Хлестакова светской совестью не имеет смысла...»¹⁶. Между тем не только не приходится сомневаться в «искренности» гоголевского объяснения, но и никак нельзя назвать его «искажением», — правда, если выйти за рамки той эстетики комического мимезиса, которую безоговорочно исповедовали Щепкин и старший Аксаков, не желая знать о существовании других эстетических руководств.

Ведь, согласно средневековой герменевтике, аллегорическое толкование, являясь одним из возможных толкований постигаемого текста — углубляющим его понимание (хотя не самым глубинным и таинственным), вовсе не отменяет его прямого, жизненно-событийного смысла. На аллегорическом толковании событий обоих заветов Священного Писания построена известнейшая богослужебная поэма VII века — «Великий канон Андрея Критского», читаемый Великим постом и, разумеется, прекрасно знакомый Гоголю¹⁷. Возможность аллегорического толкования заложена в самый строй «Божественной комедии» Данте. Гоголя можно было скорее обвинить в гордынном подъятии своего текста до уровня душе-спасительной учительной литературы, чем в эстетическом вандализме, — особенно, памятуя, что ко времени написания «Развязки» он жил столько же внутри средневековой, сколько внутри новой культуры и надеялся их воссоединить. Катастрофическая опасность, очевидная Щепкину и Аксакову, состояла, однако, в том, что та и другая эстетики грозили оказаться несовместными, что аллегория, приложенная не к архаи-

¹⁶ Аксаков С. Т. История моего знакомства с Гоголем. С. 159, 164.

¹⁷ Из «Великого канона»: «Некогда Саул, потеряв ослиц своего отца, неожиданно получил, при известии о них, царство: смотри же, душа, не забывайся, предпочитая свои скотские вождедения Царству Христову» (Канон Великий. Творение святого Андрея Критского. М., 1904. С. 37). Здесь эпизод из библейской Книги Царств отделен от своего аллегорического толкования пропастью никак не меньшей, чем дистанция между Хлестаковым и «светской совестью», но, на взгляд средневекового культурного сознания, библейский рассказ этим, понятное дело, нисколько не «искажен».

ческому, а к новейшему тексту, невольно отменяла и подменяла душепознание: ставший отвлеченной «светской совестью» Хлестаков переставал быть явлением нашей психической жизни, подлежащим самообнаружению и самоосмеянию. Не слишком надеясь на некоторое «юродство» аудитории (а мысля опять-таки в терминах средневековой культуры, этим словом удобней всего определить взыскуемый поворот смеха «противу собственного лица»), Гоголь решает, кажется, перешагнуть через самый смех, через юмористическое душеведение, лишь бы любой ценой — хоть посредством аллегорического назидания — овладеть нравственным сознанием своих адресатов.

Все же, при должном доверии к проникновенному уму Гоголя, и этот его поздний автокомментарий не может не быть принят со вниманием. Примечательно, что редчайший актер, исполнявший роль Хлестакова так, что, судя по театральным анналам, был бы способен заслужить одобрение самого автора, — Михаил Чехов уже в конце своей жизни «много... думал о силе смеха в его противостоянии “светской совести”. В тот период круг его идей был близок эстетике Гоголя, как она к нам дошла в “Развязке «Ревизора»”. ...Ему была близка гоголевская мысль о том, что “нет порока, замеченного нами в другом, отражение которого не присутствовало бы в нас самих”»¹⁸. По свидетельству исследователя, М. Чехову нравилась гоголевская формула «поворот смеха на самого себя», о чем он говорил своим товарищам и ученикам. Из партитуры чеховской игры, оставленной нам А. Мацкиным, следует, что Хлестаков в этом исполнении был ребячлив до невинности. Если и приносилась в его поведение свойственная актерской индивидуальности Чехова эксцентриада, то она не вела к преувеличенной разнузданности, а граничила с «наивным» и «детским» искусством цирка. Вот, вспоминает Мацкин, во втором акте несут обед. «Хлестаков радуется, как ребенок, еще на один день отодвинулась катастрофа, а там будет видно! Он живет минутой и потому так внезапны его переходы от упадка к воодушевлению, и то же в обратном направлении»¹⁹. Но в том то и заключается зерно образа, что эта «детскость» должна не умилять, а возбуждать смех, довольно-таки едко окон-

¹⁸ Мацкин А. На темы Гоголя. М., 1984. С. 39.

¹⁹ Там же. С. 17.

фуживающий, — смех, обнажающий самые корни существования по-хлестаковски, легко и повсеместно узнаваемого.

Немного подумав, мы обнаружим такую «ребячливость» во многих гоголевских лицах. Она и в том, как увековечивает память съеденной дыни Иван Иванович Перерепенко, и в том, чем заполняет Павел Иванович Чичиков свою шкатулку (ни дать ни взять бездонный мальчишеский карман, побренькивающий всякой всячиной), и в той бессвязности, с какой Подколесин, занимая невесту, сообщает ей свои впечатления от ремонта колокольни (словно современный пацан, силящийся воспроизвести что-то из приключенческого фильма). Сейчас, когда мир буквально наводнен игрушками взрослых, разными кубиками-рубиками, когда слово «развлечение» (в прежнем понимании — отвлечение от главного, существенно-го) приобрело однозначно положительную окраску, все виднее становится связь между этой «детскостью» и общим понижением духовной жизни.

Плоскостное сознание, с которого словно рубанком счищена всякая возвышенность, сознание реактивное, адаптивное (а в игре Чехова — Хлестакова мемуарист особо подчеркивает невероятную легкость приспособления), смотря по обстоятельствам то беспредельно капризно расширяющее свои притязания, то сжимающееся в жалкий комочек, — такое сознание зовется не детским, а инфантильным; инфантильность же физически зрелого субъекта — не по-доброму смешна. Когда из души выскоблена память о высшем назначении человека, она превращается в карикатуру на душу детскую, еще бессознательную, не пробужденную к ответственной жизни.

Тема «оребьячивания» человека враждебной свободному духу цивилизацией пройдет потом через всю думающую литературу XIX и XX веков: тут и «миллионы счастливых младенцев» из Поэмы о великом инквизиторе, и какие-нибудь беспечно-резвые «элой» из «Машины времени» Г. Уэллса. А у истока всего этого стоит, слегка покачиваясь, великовозрастный шалунишка, норовящий сорвать цветок удовольствия, между тем как где-то в Саратовской губернии отец уже приготовил для него пучок розог. «Он поклоняется богу плоти и комфорта и не стесняется в этом признаться»²⁰, — пишет театро-

²⁰ Там же. С. 26.

вед-мемуарист о Хлестакове Михаила Чехова. И это, конечно, соответствует как первоначальному замыслу творца комедии, так и поздним его мыслям о «светской совести» (ибо какому еще божеству может поклоняться «светская совесть?»). Образ Хлестакова вывел на философский простор тему «недоросля», не истребив в ней при этом, а усугубив комическое начало. И как только к персонажу этого рода найден философский «ключ», как только уяснено, что пружины его поведения следует искать не в психической и социальной характеристике, а в отрицательной духовной ориентировке, сразу же он становится всеобъемлющим, охватывающим и предающим осмеянию «всех нас». Простодушный Хлестаков вырастал у М. Чехова в олицетворение «всесильной мировой пошлости», которая в своей притязательности и самоослеплении граничит с безумием; «у Чехова Хлестаков начинает сцену вранья, как Ноздрев, и кончает, как Поприщин»²¹.

3

На след рисовавшегося Гоголю «покаянного» смеха, юмора в качестве «аскезы», быть может, вернее всего наведет нас «Женитьба». В отличие от «Ревизора» как общественной комедии, это, условно говоря, комедия «экзистенциальная», комедия существования, где ставятся под вопрос решающие пункты человеческой жизни. В «Женитьбе» рельефней выступают, полностью занимая авансцену, персонажи, превышающие, так сказать, свой социальный объем (при меткой, как всегда у Гоголя, социальной конкретизации) и вызывающие тем самым к нашей готовности отождествиться с ними, несмотря на возбуждаемый ими смех. Этот смех, направленный на слабость, удобопревратность человеческой природы (то есть бьющий в ту же точку, что и покаянная аскетическая дисциплина), в гораздо большей степени обращен к индивидуальным «я», чем коллективное самоосмеяние, заложенное в «Ревизоре». Такое смягчение общественно-гражданского акцента вовсе не делает «Женитьбу» исключительно «комедией нравов», купеческих, чиновничьих, комедией частно-бытовой, семейной жизнью²². «Локальный» масштаб «Женитьбы» (так иногда коммен-

²¹ Там же. С. 38.

²² Любопытно отметить расхождение в этом вопросе Белинского, который увидел в «Женитьбе» «исполненную истины и художественно воспроизведенную картину нравов общества средней руки»

тируют пьесу) — на самом деле максимально широкий масштаб.

Спектакль, о котором я вспоминала в начале настоящих заметок, помогает это почувствовать. В нем дано место разным «слоям» комедии — ранним и поздним и разным видам смеха, ею вызываемым. Играется не вполне канонический текст. В окончательной редакции сделаны изъятия, кое-что введено из первоначальных вариантов, из того слоя, когда комедия носила еще название «Женихи». В этих вольностях, допустимых, думаю, в импровизационном, неакадемическом спектакле, есть свое генеральное направление и смысл.

Как известно, Гоголь работал над «Женитьбой» около девяти лет. Она была задумана и набросана раньше «Ревизора», а окончательно отделана одновременно с его последней редакцией. Гоголь неспроста в своем собрании сочинений 1842 года снабдил комедию пометой «Писано в 1833 году» и подзаголовком «Совершенно невероятное событие в двух действиях». Он, надо полагать, искал оправдания смеховому колориту «Женитьбы», более легкому и эксцентричному, чем в «Ревизоре», намекая, что пьеса относится к тому еще времени, когда он беззаботно и бесцельно «шутил». Однако эта обещанная на заглавном листе беззаботность — не более чем флёр. Сопутствуя Гоголю почти десятилетие, «Женитьба» вобрала в себя и комизм «Вечеров на хуторе близ Диканьки» с их «жартами» (комизм, который мы, вопреки позднему Гоголю, имеем все основания назвать не «бесцельным», а фольклорно-первозданным), и философски безбрежный юмор хлестаковщины вкупе с ноздревщиной, и трагикомизм «Шинели». Очевидно, смех «Женитьбы» можно озвучить по-разному, ставя под ударение тот или иной ее слой. Театр на Юго-Западе поступил таким образом, чтобы заимствования из первоначальных редакций (введенный параллельно подколесинскому монолог невесты в зачине пьесы; некоторые хитрости и словесные перепалки Кохтина — будущего Кочкарева; потасовка вокруг дуэли «на кортиках», истребованной жалким Жевакиным), равно как и купюры (под сокращение попала прежде всего нравоописательная «купеческая» линия, развернутая Гоголем лишь в самый канун постановки, для укрепления

(Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 8. С. 333), и Ап. Григорьева: «... я осмелился назвать «Женитьбу» вовсе не бытовой драмой...» (Григорьев Ап. Эстетика и критика. М., 1980. С. 140).

сценической обстоятельности и колоритности пьесы), усиливали, с одной стороны, фарсовые, неудержимо веселые черты комедии, а с другой — окончательно превращали ее из комедии нравов в комедию жизни или, если угодно, в «комедию любви». Театр в итоге как бы вернул «Женитьбу» к той возрастной поре, в которой, приступая к ней, находился Гоголь. Но одновременно он, ничего не модернизируя, а лишь приглушая злободневную когда-то, но на сегодня анахроничную тему мезальянса дворянина-чиновника и купеческой дочери, смело сократил историческую дистанцию между осмеиваемыми и смеющимися и сделал затруднения Подколесина затруднениями «каждого из нас».

Необычайно соразмерная и логичная архитектура этой комедии не была уловлена современными Гоголю зрителями. «Женитьба» воспринималась как ряд сцен, сменяющих друг друга без достаточной целеустремленности. Один из внимательных исследователей комедии А. Слонимский²³ полагает, что зрители начала 40-х годов ожидали развития классицистической интриги и не были подготовлены к самодостаточным бытоописательным картинам в духе предвосхищенного здесь А. Н. Островского. И что лишь актер следующего поколения, воспитанный на новом репертуаре Пров Садовский, исполняя роль Подколесина с сочной, уморительной характеристичностью, раскрыл этим сценическое обаяние «Женитьбы» и добился для нее успеха. Думается все же, что, во-первых, «Женитьба» — это не «Женитьба Бальзаминова» и, во-вторых, в композиции ее нет никакой, искупаемой живописанием, рыхлости.

Центральное событие пьесы, действительно, кардинально для жизни человеческой. Это такой же прорыв сквозь плоскость мушиной суеты, как смерть прокурора в «Мертвых душах», как обезоруженность Чичикова перед девическим цветением губернаторской дочки — обезоруженность и остолбенелость, которые, можно сказать, сгубили его тщательно обстрипанное дельце. Вместе с тем брак, как и смерть, — точки приложения смеховых, «карнавальных» сил в народной культуре. «Женихи» 1833 года, комедия с «масочными» персонажами (неважно, родом ли те из украинского народного «вертепа» или из итальянского низового театра), целиком отправляются от этой традиции. Впоследствии, когда Гоголь, по выраже-

²³ Слонимский А. А. История создания «Женитьбы» Гоголя // Русские классики и театр. Л.; М., 1947. С. 307—334.

нию его комментатора — А. Слонимского, «принялся за комедию с другого конца» — с Подколесина и Кочкарева, прежде отсутствовавших в списке действующих лиц, — партии фарсовых персон он перевел, так сказать, в аккомпанемент. В окончательной редакции «Женитьбы» вместе со старым селадонном Жевакиным — «аматером со стороны женской полноты», толстенным Яичницей — охотником до приданого, субтильным Онучкиным — любителем тонкого обхождения, которому своевременно не обучил его розгой скотина-отец, сцену не покидает простодушная веселость в народно-комическом, народно-игровом духе. И эта «фарса» по своей моральной сути никак не противоречит глубокомысленному юмору, создавшему лица переднего плана. Ибо посрамление кулака-скопидома, задаваки, похотливого старичины, насмешки над их незадачливостью — все это входит как бы в природную мораль здорового органического коллектива, которая является первой ступенью к более тонкой душевной выучке. Не разорванная и в последней редакции связь с народными «жартами» очевиднее всего в таких эпизодах, как прибауточная перебранка Кочкарева со свахою: «С которых сторон понабрали ворон... Гости то несчитанные, кафтаны общипанные. — Гляди налет на свой полет... шапка в рубль, а щи без круп» (V, 30). Это едва ли не раек. А женихи, теснящие Кочкарева, чтобы подглядеть в замочную скважину за переодевающейся невестой (чистые кобели, да и только!), вносят дух какого-то святочного баловства, когда так и рвется наружу смешной физиологизм человеческой натуры.

Однако, повторяю, даже этот традиционный мир шутовности и насмешливости в «Женитьбе» не столь уж беззаботен: все в нем служит неслучайным сопровождением основных, «экзистенциальных» мотивов (в сущности, здесь имеет место переработка старинного приема, дожившего до «Вишневого сада», — когда комедийные «слуги» и «простаки» оттеняют или пародируют главных персон). Вот, скажем, Иван Павлович Яичница, особа деловая, основательная, ворчит по поводу затеи с женитьбой: «А ведь дело дрянь, ничуть не головоломное. Черт побери, я человек должностной, мне некогда» (V, 34). Важно заметить, что тут он подхватывает главную тему Кочкарева, определяющую собой весь подводный ход комедии и ее конфузную развязку: «Эка невидаль, жена!» (V, 14), «... я тебя женю так, что и не услышишь» (V, 16). А мечта-

тельный Жевакин, кружащий себе голову сладостными воспоминаниями о всевозможных «розанчиках», тяготеет, так сказать, к «зоне Подколесина» и выводит наружу ту его струнку, которая приметна в разнеженной реплике нашего героя: «... сказать тебе правду, я люблю, если возле меня сядет хорошенькая» (V, 17). Страх перед появлением «седого волоса» («это хуже, чем оспа» — V, 14) у молодящегося Подколесина тоже характерно «жевакинский». Жевакин совершенно бескорыстен в отношении приданого (был бы «розанчик»), точно так же и Подколесин, хотя соображения о приданом на какой-то миг занимают его ум, в колебаниях своих фактически свободен от меркантильных мотивов, казалось бы неотъемлемых от его социального «типажа», но знаменательно игнорируемых комедиографом. Наконец, Анучкин с его претензиями на невесту, отлично изъясняющуюся по-французски, в известной степени пародирует Агафью Тихоновну, которая тоже через брак с дворянином желала бы поднять свой «статус» и возвыситься в собственных глазах. Четвертый жених, купец, блюдуший достоинство своего сословия, — фигура чисто «знаковая». По-настоящему Гоголю нужны только первые три, в их соответствии с троицей главных лиц.

Глубинный комизм движения, возникающего между этими тремя фигурами, состоит в том, что они участвуют в предприятии, смысл и оправданность которого скрыты от них совершеннейшей тьмой (и здесь проступает та печать «человеческой бедности», недостаточности, какой отмечены все без исключения существователи гоголевского комического космоса). «Брак... Это не то, что взял извозчика да и поехал куды-нибудь, обязанность...» (V, 57), — для проформы бормочет Кочкарев, торопясь соединить ошеломленную пару, но явно фальшивит, поскольку его натуре куда более соответствует вырвавшееся раньше восклицание: «Эка невидаль, жена!». Доводы Кочкарева в защиту брака, которыми он в первом акте «сламывает» Подколесина, стоят того, чтобы на них остановиться: «Ну, для чего ты живешь? Ну, взгляни в зеркало, что ты там видишь? глупое лицо — больше ничего. А тут, вообрази, около тебя будут ребятишки, ведь не то, что двое или трое, а, может быть, целых шестеро, и все на тебя, как две капли воды... Ты вот теперь один, надворный советник, экспедитор или там начальник какой, бог тебя ведает; а тогда, вообрази, около тебя экспедиторчонки, маленькие этакie канальчон-

ки... Ну, есть ли что-нибудь лучше этого, скажи сам?» (V, 18). И далее, в ответ на возражение Подколесина: «Да ведь они только шалуны большие...», — Кочкарев повторяет свой неотразимый аргумент: «Пусть шалят, да ведь все на тебя похожи — вот штука» (там же). И тут Подколесин наконец расслабился... «Просто бревно», «глупое лицо», тиражированное в шестерых «экспедиторчонках», которые будут «как две капли воды» похожи на оригинал, в силу одного этого становящийся как бы значительным лицом, — чем не веский довод в пользу продолжения рода?! И не подвох ли тут оскорбительный, не ядовитейшая ли провокация, брошенная автором в лицо любого зрителя?²⁴

Провокация усугубляется тем, что Кочкарев, приняв соответствующую позу, ведет с Подколесиним свой разговор о браке «откровенно, как отец с сыном» (V, 18). Примерно тогда же, когда создавалась и пересоздавалась «Женитьба», Белинский, разбирая «Гамлета» (в связи с поразившим его мочаловским исполнением главной роли), находил своего рода компендиум пошлости в наставлениях Полония своему сыну Лаэрту. То же безумие пошлости, ни разу всерьез не задающейся гамлетическим вопросом «зачем?», бурлит в «отцовских» наставлениях Кочкарева. Но, быть может, не они сломили на краткий срок упрямую нерешительность Подколесина, а такая вот деталь кочкаревской похвалы браку: «... какой-нибудь постреленок, протянувши ручонки, будет теревить тебя за бакенбарды, а ты только будешь ему по-собачьи: ав, ав, ав!» (там же)? Тут уж свое берет не один лишь приманчивый абсурд бесконечных повторений («как две капли воды»), а заговорившая в «женихе» бессознательная мудрость благой при-

²⁴ В лице Кочкарева и его речах Гоголь вообще склонен пародировать азартную «логику» пристрастных доказательств, с виду адресованную разуму («посудите...», «сравните...» — как нередко обращается к собеседнику Кочкарев), а на деле подавляющую самое волю партнера. Например, Кочкарев объясняет Агафье Тихоновне преимущества своего протеже перед другими претендентами на ее руку: «Да вы только посудите, сравните только; это, как бы то ни было, Иван Кузьмич! А ведь то, что ни попало: Иван Павлович, Никанор Иванович, черт знает что такое» (V, 38). Вот один из отчаянных поворотов смеха «на зрителя». Ибо, если у того есть хоть доля самоотчетности, он просто обязан опознать себя в роли такого «оратора», в каковой он, по человеческой слабости, бывал, верно, не один раз в жизни.

роды, у которой, не исключено, есть цели иные, нежели максимально точное воспроизведение в потомстве все тех же «экспедиторов» или «надворных советников».

Юмор образа Подколесина и держится на переплетении в его душе «недочеловеческого», роднящего его, как уже замечали исследователи, с «маиором Ковалевым» из повести «Нос», — и вполне человеческого, что делает его фигурой в своем комизме трогательной. В сцене со слугой Степаном, открывающей комедию, Подколесин именно что смешон и трогателен одновременно; самостное, самодовольное «я» смешно, когда полагает, что вокруг него вращается весь остальной мир — что и портного, и лавочника, торгующего ваксой, и сапожника должна поразить догадка: а ведь барин, никак, женится! Но разве не трогательна убежденность Подколесина, что с ним, коль скоро он женится, должно случиться нечто крайне важное и необычное, достойное всеобщего внимания и изумления (а не «дело дрянь», то есть ерунда, по выражению Ивана Павловича Яичницы)? «Как же не странно: все был неженатый, а теперь вдруг — женатый» (V, 18) — эта, безусловно, комичная реплика героя вызывает смех особого рода, радостный смех открытия: а ведь Иван-то Кузьмич прав с этим своим «странно», прав по-человечески! Словами этими означена ведущая тема Подколесина, противоположная кочкаревской («женю так, что и не услышишь»), — чем и определяется противостояние обеих волей. Женитьба для Подколесина — не «житейское дело»; дело странное, неизъяснимый переворот в существовании, и потому именно она ему неподъем. У него нет духовных средств, нет слов, нет внутренних ресурсов для нежитейских, не вошедших в привычку дел. В этой своей раздвоенности (а не только из-за валяния на диване, в халате и с трубкой в зубах) он, как не раз отмечалось, действительно является пред-Обломовым, да и вообще предтечей «русского человека на randevu»: чем вернее он чувствует значительность предстоящего шага, тем меньше он может на него решиться.

Трагикомическая «странность» положения Ивана Кузьмича и Агафьи Тихоновны состоит в некотором настигающем их противоречии. Во-первых, это настоящий любовный дуэт (а не бытовая встреча партнеров, желающих вступить в сделку). Но во-вторых, тот уплощенный план существования, к которому они приговорены своей духовной бедностью, не позволяет им удержаться в немьслимом, внежитейском, самовласт-

ном мире любовных отношений, куда эта пара поначалу прорывается.

Исследуя «комедию любви», юмор Гоголя осуществляет себя в очень широком диапазоне — от нежного подтрунивания до ледяной насмешки. В. Гиппиус полагал, что Подколесин в прославленном финале низвергается с высоты настоящего любовного экстаза. И действительно: «Именно, наконец, теперь только я узнал, что такое жизнь. Теперь предо мною открылся совершенно новый мир. Теперь я вот вижу, что все это движется, живет, чувствует, эдак как-то испаряется... А прежде я ничего этого не видел, не понимал...» (V, 58). Право, над таким, в известные минуты общим для всех и каждого, состоянием даже и не хочется смеяться, разве что улыбнешься неповоротливым «эдак как-то испаряется, как-то эдак» или телячьему восторгу: «Если бы я был где-нибудь государь, я бы дал повеление жениться всем, решительно всем...», «... хочу, чтоб сей же час было венчанье, непременно сей же час» (V, 58, 57 соотв.).

Да и Агафья Тихоновна попадает во власть неподдельного любовного чувства, и если таковое чувство здесь, по словам того же В. Гиппиуса, «спародировано», то разве лишь в том отношении, что разлагается на элементарно наглядные составные. В параллель этим сценам, столь насмешливым и бесцеремонным в обращении с темной дурой, засидевшейся до двадцати семи лет в девках, можно поставить, как это на первый взгляд ни далеко, тончайший трактат Стендаля «О любви», где французский писатель беспощадно расщеплял и анализировал собственный психический опыт. Так, между открывающим второй акт монологом невесты, когда мечты ее свободно дрейфуют вокруг составного образа идеального жениха и, не испытывая ни к кому особенной склонности, она хочет прибегнуть к бросанию жребия, — и следующим ее монологом после свидания с Подколесиным — совершается то, что Стендаль называл «кристаллизацией» чувства: цепляясь за ничтожные, иллюзорно-многозначительные поводы, оно прилепляется к своему избраннику и отныне уже не знает колебаний. У Гоголя всему этому придан довольно-таки жестокий комизм, ибо чувство Агафьи Тихоновны «кристаллизуется» вокруг зияющей, нарочито подчеркнутой пустоты, совсем уж без всяких питательных данных. «... Право, нельзя не полюбить... И ведь главное то хорошо, что совсем не пустосло-

вит», — с восхищением вспоминает она косноязычный вздор Подколесина (V, 52), и если есть у человеческой влюбленности смешная сторона, то метче, чем этой репликой, ее, кажется, невозможно «поддеть». Но влюбленность-то нешуточная!

В уже упоминавшемся мною спектакле актеры трактовали сцену между Иваном Кузьмичом и Агафьей Тихоновной (явление XIV второго акта) как «прорыв» сквозь плоскостной мир комического словно бы в третье измерение, присущее полноценной, духовно овеванной жизни. Юмора они при этом не теряли, но в запинаниях не умеющего поддержать разговор жениха чувствовалась не одна только умственная косность и апатия, а в жеманных ответах невесты — не одна только глупость; были здесь и непритворные смущение, волнение, застенчивость. Так что и в дальнейших отговорках Подколесина, обращенных к подхлестывающему его Кочкареву, звучала наряду с комически преувеличенной решительностью тихая, вполне человеческая жалоба то, что любви не дают развиваться в присущем ей одной таинственном ритме: нельзя тут же под венец, «месяц, по крайней мере, нужно дать роздыху»; «Ну, как же ты хочешь, не поговоря прежде ни о чем, вдруг сказать сбоку-припеку: сударыня, дайте я на вас женюсь!» (V, 52, 53 соотв.).

От великого до смешного один шаг; от смешного до патетического — тоже. Важно понять, чем заполнено пространство, отделяющее один мир от другого, в чем этот сакраментальный шаг состоит.

Спор о том, есть ли у персонажей Гоголя «душа», является ли этот великий комический писатель также и «психологом», не марионетки ли тут в руках кукольника, — старый, переваливший и в наше столетие спор соблазнительно проиллюстрировать подсказанным «Женитьбой» примером, который рискует показать шокирующим. Перечитайте в «Войне и мире» сцены сватовства к Наташе Ростовой и жениховства Андрея Болконского; перечитайте повествовательный набросок Пушкина «Участь моя решена. Я женюсь», признаваемый автобиографическим, — и, если вы сумеете, отвлекаясь от калибра и социально-культурного оформления представленных здесь личностей, сосредоточиться на том, что впоследствии было названо «диалектикой души», то обнаружите нема-

ло общего (общечеловеческого — общемужского и общеженского) с переживаниями Подколесина и его купчихи²⁵.

Ну вот хотя бы эти, родившиеся в решительный для нее час, слова и мысли Наташи: «Неужели это я, та девочка-ребенок... неужели я теперь, с этой минуты же не я, равная этого чужого, милого, умного человека... Неужели правда, что теперь уже нельзя шутить жизнью, теперь уж я большая, теперь уж лежит на мне ответственность за всякое мое дело и слово?...» «И надо было нам встретиться на этом бале. Все это судьба. Ясно, что это судьба, что все это велось к этому. Еще тогда, как только я увидала его, я почувствовала нечто особенное»²⁶. А теперь выслушаем Агафью Тихоновну: «Уж так, право, бьется сердце, что изъяснить трудно. Везде, куды ни поворочусь, везде так вот и стоит Иван Кузьмич. Точно правда, что от судьбы никак нельзя уйти... И так вот, наконец, ожидает меня перемена состояния! Возьмут меня, поведут в церковь... потом оставят одну с мужчиною — уф!.. Одних забот столько: дети, мальчишки, народ драчливый; а там и девочки пойдут; подрастут — выдавай их замуж...» (V, 55). Почему чувства Наташи кажутся нам проникнутыми поэзией, а схожие чувства Агафьи Тихоновны — вызывают веселую улыбку или даже откровенный смех? Неужто лишь потому, что одной — семнадцать, а другой, перестарку, — двадцать семь? Или смешит нас легкий комический нажим гоголевского пера: там, где юная героиня Толстого ограничивается уместными в ее положении мыслями о новой своей роли и ответственности, Агафья Тихоновна, подобно «умной Эльзе» из сказ-

²⁵ Из пушкинского отрывка: «Дело в том, что я боялся не одного отказа... Жениться! Легко сказать — большая часть людей видит в женитьбе шали, взятые в долг, новую карету и розовый шлафрок. Другие — приданое и степенную жизнь... Третьи женятся так, потому что все женятся — потому что им 30 лет. Спросите их, что такое брак — в ответ они скажут вам пошлую эпиграмму. Я женюсь, т. е. я жертвую независимостию, моей беспечной, прихотливой независимостию...» (Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. М.; Л., 1949. Т. 6. С. 580). Ср. также с письмом Пушкина П. А. Плетневу, писанным осенью 1830 г., после помолвки поэта: «Баратынский говорит, что в женихах счастлив только дурак; а человек мыслящий беспокоен и волнуем будущим. Доселе он я — а тут он будет мы. Шутки!» (Там же. Т. 10. С. 308). Скрывая свое волнение под разговорной шутовской тоной, Пушкин тут как бы слегка предвосхищает юмор подколесинских интонаций.

²⁶ Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 22 т. М., 1980. Т. 5. С. 228, 235.

ки братьев Гримм, озабочена тем, как она уgomонит не родившихся еще мальчишек и выдаст замуж не родившихся девчонок. Неужели всю разницу составляет эта малая добавка бестолковщины? Похоже, что так...

Обратимся, однако, к финальному монологу Подколесина, завершившемуся смешным, с долей жути, его прыжком в окно. Что произошло? По собственным словам Подколесина, доселе он «не рассуждал, не углублялся и жил вот, как и всякий другой человек живет» (V, 58). Финал комедии есть плод его посильного (а вернее — непосильного) «углубления», его невозможного превращения в «человека мыслящего». Опять-таки, смиряя неловкость, привлечем для сравнения эпизод из «Войны и мира» — переживания князя Андрея после согласия Наташи на брак: «В душе его вдруг повернулось что-то: не было прежней поэтической и таинственной прелести желания, а была жалость к ее женской и детской слабости, был страх перед ее преданностью и доверчивостью, тяжелое и вместе радостное сознание долга, навеки связавшего его с нею. Настоящее чувство, хотя и не было так светло и поэтично, как прежде, было серьезнее и сильнее»²⁷. Тут уж разница, одним мигом делающая из Подколесина безнадежно смешное чучело, видна как на ладони. В душе его, едва он, на свой ограниченный лад, упился «поэтической прелестью желания», тоже «повернулось что-то». И это, весьма естественное «что-то», не встречая противодействия на высших этажах души, которых Подколесину недостает, — в той духовно-нравственной сфере, где живут честь, долг, жалость, — швырнуло его в окно, толкнуло к бесславному бегству. С. Т. Аксаков справедливо усматривал в предфинальном состоянии Ивана Кузьмича отражение сложной, хотя и бессознательной психической динамики. Жалуясь на грубоватую, по его мнению, игру Щепкина в роли Подколесина, Аксаков писал Гоголю: «Переходы от восторга, что он женится, вспыхнувшего на минуту, появление сомнения и потом непреодолимого страха от женитьбы даже в то еще время, когда слова, по-видимому, выражают радость, все это совершенно пропало и было выражено пошлыми театральными приемами...»²⁸.

²⁷ Там же. С. 235.

²⁸ Аксаков С. Т. История моего знакомства с Гоголем. С. 95.

И вместе с тем прыжок Подколесина, ставший зримым итогом всех этих изгибов и переливов, представляет собой почти рефлекторное действие, «короткое замыкание», по выражению прокомментировавшего «Женитьбу» Ю. Манна, или, если вспомнить бедных подопытных собак академика Павлова, следствие «сшибки нервных процессов». Этим прыжком Подколесин невольно обнаружил свое «углубленное» отношение к женитьбе как к событию исключительному, роковому, необратимому и одновременно продемонстрировал всю безотчетность своего существования, когда непробужденная душа не может справиться с задачей, выходящей за пределы привычного автоматизма, и оказывается во власти дергунчика-тела, физически реагирующего на «нервную сшибку». Уже приходилось замечать²⁹, что персонажи Гоголя вызывают смех не бездушной марионеточностью своею (которую приписывают им сколь часто, столь же и неточно), а душевностью, лишенной духовной оснастки и тем низведенной до рефлекторного уровня. Душевные инстинкты подобных созданий соприсущи каждому из нас и легко узнаваемы при повороте «на себя»; смешна же их нескорректированность ничем вышшим, их заголившаяся натуральность. Никто так, как Гоголь, не умел заставить человека смеяться над *скотским* в себе, — а ведь писатель почти не прибегал к эстетике отвратительного, омерзительного, как это сделал некогда Свифт, представив человека поганым «йэху»; к смеху Гоголя не примешана такого рода мизантропия. Этот инспирируемый Гоголем смех вот уже второе столетие доказывает, что человек — не животное: иначе почему бы нас так смешили наши собственные, достаточно знакомые черты, но представленные в укороченной, так сказать, в «оживотненной» версии?

«Пошлость» и есть один из гоголевских синонимов скотства — притом скотства, возведенного в принцип, а потому лишённого дремотной невинности и граничащего уже с «бесовством». Полноправный и полномочный представитель пошлости — Кочкарев. В «Женитьбе» — «всё вдруг», говоря словами одного из персонажей, ибо все движимо наступательно-шалопутной, чертовски привязчивой кочкаревской волей. Тетра на Юго-Западе, играющий комедию сплошным временем,

²⁹ Бибихин В. В., Гальцева Р. А., Роднянская И. Б. Литературная мысль Запада перед «загадкой Гоголя» // Гоголь: история и современность. С. 411 и далее.

единым импульсом, не разбирая ни «утра», ни «вечера», ни первого, второго акта, схватывает фантастический темп, заданный Кочкаревым, его «задором». Деспотическая, прожорливая воля Кочкарева не лишена загадочности³⁰. Подобие разгадки обыкновенно видят в том, что кочкаревские хлопоты пусты, иррациональны, безмотивны. Все так, но видимую безмотивность не следует принимать за бескорытие. Корысть Кочкарева в том, чтобы все вышло «по-моему», и эта заинтересованность властолюбивого своеволия сильнее всякого материального, практического интереса. Для зарвавшегося «я» здесь маячит некая абсолютная цель, во имя которой — все средства хороши, все приемы оправданы: и амикошонские лобызания, и наглые оскорбления, — своей дикой чересполощицей как бы начисто аннулирующие личность того, на кого они извергаются. Когда Кочкарев в форменном отчаянии умоляет Подколесина жениться «если не для себя, так для меня» (V, 53), он выбалтывает свою тайну, тайну взбесившейся воли, а заодно и тайну многих добродетей, которые творятся не для других, а «для меня» и ставятся в ничто Судом высшим. Впоследствии метафизикой своеволия, осмеянного у Гоголя, займется, уже как трагедией, Достоевский, и тогда мы услышим из уст Раскольниковца: *я для себя* убил. Но в образе нерассуждающей пошлости это своеволие, быть может, выглядит еще агрессивней, чем в образе самосознательного наполеонического утопизма.

Будучи пошл, Кочкарев походя решает вопросы, над которыми станут биться герои Достоевского. Те мучатся сом-

³⁰ Та же загадочность, закрытость есть и в Ноздрева... «Добрый и пустой малый», по характеристике Белинского, — только личина Кочкарева, только оболочка. Точно так же свежесть и здоровье, «белые, как сахар, зубы», «растительная сила», прущая от полных щек и волосатой груди, и вообще «что-то открытое, прямое, удалое» (VI, 69, 70) — только машкера, обманная раскраска Ноздрева, этого «многостороннего человека». Карты, размашистая гульба — всего лишь страстишки его, дымовой шлейф, главный же «задор» — «нагадить ближнему». Предлагая гостю под видом наилучшего вина какую-то заправленную царской водкой мерзость, самому себе он этого напитка, однако, не подливает — какие уж тут ухарство и бесшабашность? Его злодушие, притаившееся за завесой пьяных скандалов, хитроумно, пронизательно и бьет без промаха. Будучи идеологизирован, Ноздрев может легко преобразиться в Петрушу Верховенского из «Бесов», который тоже укрывает тайные ковы в неудержимом потоке болтовни.

нением: если совершишь гадость или подлость, а после окажешься где-нибудь на другой планете и никогда больше не увидишь тобой обиженного, будет ли тебя грызть совесть? Что за вздор, конечно, нет! «Да ведь вы их больше не увидите, так не все ли равно?» (V, 39), — не без простодушия замечает Кочкарев Агафье Тихоновне, советуя ей прогнать неугодных женихов грубой бранью. И тут же рассказывает анекдот о «прекраснейшем собой мужчине», который после долгих представлений к начальнику получил желаемую прибавку к жалованью, а заодно и плевков в физиономию: «Так что ж из того, что плюнет? Если бы, другое дело, был далеко платок, а то ведь он тут же в кармане — взял да и вытер» (V, 40). Это ли не «право на бесчестье» — еще не сращенное с определенной идеологией (как потом в «Бесах» Достоевского), а представленное в виде антропологического свойства недостаточной души, в виде гримасы, вызывающей какой-то судорожный смех? Перед нами собрат высеченного, но не утратившего безмятежности поручика Пирогова из «Невского проспекта», того самого, о котором, как думал Белинский, «можно написать целую книгу»³¹; оба без сомнения относятся к числу тех гоголевских «изображений», что, по слову Достоевского, «почти дают ум глубочайшими непосильными вопросами»³².

И этот Кочкарев, сводя Подколесина с Агафьей Тихоновной, их и разлучает. Попирая своими усилиями встречную человеческую волю, торопливо вгоняя ее, трепещущую и колеблющуюся, в свой неуклонный план («... когда же все это успеем? Ведь через час нужно ехать в церковь, под венец» — V, 52), всех и вся расталкивая, подталкивая, выталкивая, он под конец сам недоуменно разводит руками перед образовавшейся в результате пустотой. У прекрасного исполнителя этой роли, «юго-западного» актера В. Авилова на лице блуждает в этот момент даже какая-то извиняющаяся улыбка: дескать, я ведь хотел как лучше. Но подспудно хотел-то он другого: все подстроить под свой каприз, — и актер безошибочно передает как неосознанность этого страстного зуда, так и гротескную

³¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 1. С. 303.

³² Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. Т. 22. Л., 1981. С. 106. Характерно, что здесь, в апрельском выпуске «Дневника писателя» за 1876 год, Достоевский дважды ставит чрезвычайно близкую ему «Женитьбу» на одну доску с «Мертвыми душами», объединяя их по богатству «внутреннего содержания».

энергию, с которой он проявляется. Изначально пустая воля Кочкарева в финале как бы кусает себя за собственный хвост. Современники Гоголя, первые зрители комедии, судя по тогдашним отзывам, не понимали, что ее отрицательный, нулевой исход и есть логическое завершение интриги, взваленной себе на плечи Кочкаревым; что последний не может ничего ни слепить, ни сладить — только расстроит и разладит. Бесплодность кочкаревского, как и всякого вообще, своеволия и, по церковному речению, «любоначалия» (любви властвовать) — один из важнейших итогов, представленных аскетом-юмористом. И благодаря тому что беспочвенная жажда господства угадана в самом мелком, малозначительном существе, этот интимнейший уклон человеческой природы оказывается высвечен до доньшка, до той черты, за которой от зрителя ожидается нравственная реакция самоуличения.

4

Но все же — достигает ли Гоголь цели? Что страгивается в душе человека, смеющегося над его созданиями, — будь то современник или потомок? Насколько реальны были надежды Гоголя на воспитание и умудрение смехом? Прямо и непосредственно надежды эти, конечно, сбыться не могли, — и, полагаю, историки литературы еще не вполне учитывают роль, какую сыграл в исканиях позднего Гоголя несомненный провал его «смехо-оздоровительной» утопии.

Между тем вопросы, поставленные выше, не отменены течением времени. Странное дело, глаза наши будто все еще не могут привыкнуть к созданным Гоголем фигурам, мы словно не знаем, как навести резкость на эти изображения, на какое расстояние отодвинуть и на каком уровне разместить, чтобы они оказались в фокусе: чтобы, чересчур приближенные, не давили дебелой натуральностью или, слишком удаленные, не обманывали кукольной причудливостью; чтобы, чрезмерно приподнятые, не оскорбляли претензией на равенство с нами или, не в меру приниженные, не изгонялись за пределы человеческого мира. Писатель как бы продолжает ждать от нас правильной установки внутреннего взора, и кто может похвастаться, что не обманул его ожиданий?

При жизни Гоголя сочувствующая ему критика всячески подчеркивала естественность, полноценную правдивость, жизненную достоверность его творений. Известная полеми-

ка между К. С. Аксаковым и В. Г. Белинским, вспыхнувшая по поводу толкования «Мертвых душ», разворачивалась *внутри и в пределах* этого разделяемого ими обоими взгляда. В отклике на брошюру К. С. Аксакова³³ Белинский писал: «Говоря о полноте жизни, с которой Гоголь изображает свои лица и которая, действительно, удивительна, автор брошюры не точно выразился, сказав, будто “Гоголь не лишает лицо, отмеченное мелкостью, низостью, ни одного человеческого движения”; надо бы сказать — иногда не лишает каких-нибудь человеческих движений или что-нибудь подобное. А то, чего доброго! окажется, что и дура Коробочка, и буйвол Собакевич не лишены ни одного человеческого чувства и потому ничем не хуже любого великого человека. Напрасно также автор брошюры подумал смотреть с участием на глупую и сентиментальную размазню Манилова... Признаемся, мы читали это со смехом и без всякого участия к личности Манилова, может быть, потому именно, что не имеем в себе ничего родственного с такого рода “мечтательными” личностями»³⁴.

Оба полемиста, видимо, по-своему правы, и каждый на свой лад ограничен в одном и том же пункте: один здесь смотрит на гоголевские лица со смехом, но «без всякого участия» (причастности), другой — с участием, но, по его собственным словам, «без всякого смеха»³⁵. Можно бы между тем сказать, что Гоголь не «иногда» (как замечено Белинским), а именно *всегда* наделяет своих героев человеческими движениями, однако не *всеми* (как то представлялось Аксакову), а, как правило, лишь теми, которые не нарушают общего комического впечатления бессознательности, духовной спячки. Чувствуется, что оба критика исходят из разных побуждений, но в равной степени отводят от себя лично юмористический укор, который Гоголь-художник адресует читателям. Аксаков поднимает фигуры Гоголя, пользуясь выражением Белинского, до «любого великого человека», до эпически всеобъемлющей человечности, он лишает их смехового жала, выпрямляет их «кривизну» — и, значит, снимает самый вопрос, что здесь «криво»: «зеркало» искусства или чья-то «рожа». Белин-

³³ Аксаков К. С. Несколько слов о поэме Гоголя: Похождения Чичикова, или Мертвые души // Аксаков К. С., Аксаков И. С. Литературная критика. С. 141, 150.

³⁴ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 6. С. 256.

³⁵ Аксаков К. С. Несколько слов о поэме Гоголя... С. 148.

ский убийственно парирует этот подход, намекая (последней фразой приведенного отрывка) на «маниловские» черты самого Аксакова и его славянофильской идеи, иначе говоря — обращает гоголевский образ в сатиру, направленную на определенное общественное явление, во внешний по отношению к себе тип, с которым у него — и как у человека, и как у литератора — нет «ничего родственного»³⁶. С середины прошлого столетия, когда вопрос о *натуральности* гоголевских лиц перестал быть литературно-общественной злобой дня, внимание критики стало сосредоточиваться на тех гротескных преломлениях, которым подвергается в искусстве Гоголя человеческий образ. П. Вяземский еще недавно, в раннем отзыве на «Ревизора» (где, по его словам, «все натурально», лица верны «человеческой природе и Адамову поколению»³⁷), заодно с самим Гоголем, отводил от его искусства обвинения в фарсовости, неправдоподобии — и вот, по прошествии времени, он же называет этих персонажей «почти трагическими карикатурами» и пеняет Гоголю: «Мастерски и удачно схватывал он некоторые черты человеческой физиономии, но именно некоторые, а не все (...) всего человечества, всей человеческой природы нет»³⁸. Если революционная и радикальная критика, начиная с этого периода, определила обращение Гоголя с человеком

³⁶ Чтобы понять, что же отсутствует в реакции обоих критиков на гоголевский мир, вспомним еще один отклик современника, приведенный и проанализированный в упомянутой выше работе С. Г. Бочарова: «Ваш даже “Нос” напомнил мне, как я, позабыв в иную пору, что такое жизнь моя и чем я должен в жизни заниматься, точно иногда хлопочу, сучусь, беспokoю других, а на деле оказывается, что ищу не больше как своего носа...» (цит. по: Гоголь: история и современность, с. 203). Автор статьи называет этот отклик своеобразного религиозного мыслителя А. М. Бухарева «простодушно пронизательным»; и верно, пронизательность здесь, кажется, неотделима от простодушия, сопряженного с отсутствием оборонительных жестов, с готовностью повиниться. Так же, хотя и в несколько безличной форме, построено рассуждение Достоевского в «Идиоте»: «В действительности женихи ужасно редко прыгают из окошек пред своими свадьбами, потому что это, не говоря уже о прочем, даже и неудобно; тем не менее сколько женихов, даже людей достойных и умных, пред венцом сами себя в глубине совести готовы были признать Подколясинскими» (*Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч. Т. 8. Л., 1973. С. 383). Тут для нас драгоценны слова: «... сами себя в глубине совести...»

³⁷ Вяземский П. А. Сочинения. Т. 2. С. 151, 152.

³⁸ Там же. С. 171, 185.

как сатирическое — проповедующее любовь «враждебным словом отрицанья», то почвенническая и консервативная публицистика (поразительным образом расходясь в этом пункте со своими раннеславянофильскими предтечами) стала настаивать на неуравновешенности и односторонности гоголевского подхода к человеку, на том, что в этом отношении Гоголь — хотя и «ревностный каратель неправды» (Ап. Григорьев), но «неполный поэт» (Н. Н. Страхов)³⁹.

Затем произошла новая «смена вех», и Гоголь именно за то, что до этого вменялось ему в «неполноту», — за фантазийный «произвол», гротескную «субъективность» и нарочитый якобы алогизм своих изображений, — был в первые десятилетия XX века признан поэтом полным, безудержным; самозаконным художником, не связанным никакими обязательствами ни перед натурой, ни перед моральной задачей...

Сегодня словосочетание «реализм Гоголя» хотя и вполне утвердилось, но, как и прежде, наполнено — в том, что касается художественной антропологии, — таинственным, проблемным смыслом. Дивергенция мнений, откликов, вызываемая гоголевскими персонажами, свидетельствует о том, что эти лица продолжают затрагивать нас интимно, задевая за живое; разнотолки связаны с той или иной постановкой души не меньше, чем с идейными позициями, установками ума.

До чего, например, разительно не совпадают между собой в этой области два современных исследователя родной литературы — Игорь Золотусский и Сергей Бочаров! Первый видит в гоголевском обращении с человеком прежде всего дело взыскующей любви, милосердия, надежды. О ком бы из комических лиц Гоголя он ни писал: о Хлестакове ли с его «детскостью», о Городничем ли, под конец переживающем (согласно этой интерпретации) мгновения не только краха, но и сердечного сокрушения, о Чичикове ли, которому вложенные в его уста лирические пассажи придают блеск какой-то веселой лихости и даже великодушия, о безобидно-смешном ли Чертокуцком, — везде критик глядит на гоголевского челове-

³⁹ Следующие слова Страхова упредили точку зрения В. В. Розанова и многих других: «Задача всей литературы после Гоголя состояла только в том, чтобы отыскать русский героизм, сгладить то отрицательное отношение, в которое стал к жизни Гоголь, уразуметь русскую действительность более правильным, более широким образом...» (Страхов Н. Н. Литературная критика. М., 1984. С. 331).

ка с реконструированной смотровой площадки второго тома «Мертвых душ», представляя себе, каким этот человек может стать после предреченного ему очищения и преображения. Смех Гоголя смягчается — почти до улыбки, адресованной «спасаемым» душам, и вряд ли может быть болезненно повернут «противу» души собственной.

Сергей Бочаров пишет о «деформации образа человеческого, явившейся страшным делом Гоголя в русской литературе. Но это страшное дело было и великим творческим вопросом, обращенным к той же литературе»⁴⁰. Утверждение это не вызывает сомнений как схватывающее эпохальную диалектику художественного и духовного процесса. Но есть иное измерение — непосредственного, «здесь и теперь», общения с гоголевским текстом, с гоголевским зрелищем. И в этом жизненно-практическом измерении «великий вопрос» о составе человеческого существа остается обращенным к любому и каждому, не снятым никакими ответами, предложенными дальнейшим литературным развитием. А «дело Гоголя», делаемое им до сего дня, предстает в этом плане не столько «страшным», сколько разгоняющим страх, ибо там, где раздается смех, исчезает ужас перед непоправимостью положения, какими бы жгуче-гротескными красками оно ни рисовалось. Иначе говоря, Гоголь сам, безотнositельно к последующей литературе, своим звучащим в нас смехом открывает возможность ответов на «давящие ум» вопросы, заключенные в представленных им ликах пошлости. Но зависят эти ответы уже не от писателя, а от его аудитории.

Я не претендую на отыскание какой-то непогрешимой равнодействующей между «добрым Гоголем» Золотусского и «страшным Гоголем» Бочарова. Я только хочу сказать, что определенное равнодушие к той «миссии», которую писатель возлагал именно на «смех», наносит ущерб даже наилучшим интерпретациям гоголевского искусства. Зазвучал ли этот смех вообще, какова его тональность — вот с чем связаны критерии, по которым узнаем, в правильную ли позицию встали мы перед гоголевской панорамой жизни. Когда нам, прежде всех иных реакций, действительно смешно и когда мы при этом хоть отчасти «над собой смеемся», над своей неожидан-

⁴⁰ Гоголь: история и современность. С. 211. Ср. у Достоевского: «Явилась... смеющаяся маска Гоголя, с страшным могуществом смеха...» (*Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч. Т. 19. Л., 1979. С. 12).

ной опознанностью, тогда можно надеяться, что созданные Гоголем фигуры видны нам в верном ракурсе и пропорциях. И что соприкосновение с ними не останется для нас без последствий. Это взаимодействие Гоголя со своими адресатами не поддается ни учету, ни исчерпанию, не может ни увенчаться окончательной, публично-зримой победой писательских намерений (как того хотелось нетерпеливому его сердцу), ни оборваться полным их поражением и забвением. Юмор Гоголя ставит нас лицом к лицу со страшной бессознательностью существования, внушая перед ней ужас и тут же разгоняя его. Это — пробуждающий юмор, а пробуждение не может быть ни поголовным, ни одновременным....

«Братья Карамазовы» как завет Достоевского*

Когда в июльской книге «Русского вестника» за 1879 год не оказалось очередных глав «Братьев Карамазовых», то читатели, оставаясь в неизвестности относительно того, что же последует за «бунтом» Ивана и его многозначительным разговором со Смердяковым, возроптали и даже грозились притянуть к ответу неповинного в этой заминке издателя журнала. Так, Ф. М. Толстой, будучи рафинированным человеком искусства и одновременно значительным лицом в цензурном ведомстве, с непосредственностью подростка досадовал на перерыв в захватывающем чтении и писал пылкому почитателю Достоевского литератору О. Ф. Миллеру: «Протестуйте же снова хоть сто раз против приемов, применяемых Катковым. Никто не насмеяется так над публикой, как он, заставляя ожидать, затаив дыхание, все интеллигентное население России».

Теперь, много десятилетий спустя, молва идет впереди романа, и мы обыкновенно приступаем к чтению, уже зная, каким образом был убит Федор Павлович Карамазов (хотя до сих пор спорим о том, кто в конце концов виноват в его смерти). А между тем вовлекаемся в мир произведения все с тем же затаенным дыханием: не только умственно и эстетически, но как бы непосредственно участвуя в объемлющем нас событии Жизни. Из современных Достоевскому читателей по существу указала на это особое качество «Братьев Карамазовых» Екатерина Федоровна Тютчева (дочь поэта), правда, увидевшая здесь будто бы не исполненную писателем задачу: «Достоевский взялся за слишком трудное дело, желая совместить в своем романе, изобразить с л о в о м то, что одна жизнь может с о в о к у п и т ь...»¹. Конечно же, и те читатели, которые трепетали в предчувствии литературной разгадки и развязки, соприкасались, сами не давая себе в том отчета, с бо-

* Статья написана в соавторстве с Р. А. Гальцевой

¹ Литературное наследство. М., 1973. Т. 86. С. 489.

лее фундаментальной жизненной тайной. И все же нынешнее восприятие обладает преимуществами, ибо опыт протекшего времени все настойчивей открывает в контурах романа контуры мироздания с его «порядком» и «беспорядком», с непреклонностью его не нами выдуманных устоев и хрупкой зависимостью от нашей воли, с его законом круговой поруки и болезнью раздробленности, с его невыяснившимся движением то ли к идеальному пределу, то ли к катастрофе.

Цельный образ мирового и всечеловеческого бытия всегда сопровождает в русской литературе личные искания героев и служит пространством, в котором разыгрывается их судьба. Как бы один наследуемый и видоизменяемый символ «всеединства» проходит от Толстого через Достоевского к Чехову. Всем памятен живой глобус, который Пьер видит во сне после своих мытарств в плену и каратаевской школы самоумаления: «Вся поверхность шара состояла из капель, плотно сжатых между собой... В середине Бог, и каждая капля стремится расшириться, чтобы в наибольших размерах отражать Его. И растет, сливается, и сжимается, и уничтожается на поверхности, уходит в глубину и опять всплывает». Та же метафора океана, та же текучесть и слиянность мирового состава — в поучениях старца Зосимы: «... ибо все как океан, все течет и соприкасается, в одном месте тронешь, в другом конце мира отдается». А Чехов словно подхватывает намеченную здесь же другую образную мысль Зосимы — о некоей вселенской цепи, которой повязано человечество в его историческом существовании. Студент из одноименного чеховского рассказа, ощутив трогательную приобщенность двух деревенских женщин к евангельскому повествованию об отречении Петра, с восторгом думает, что «прошлое... связано с настоящим непрерывною цепью событий, вытекающих одно из другого», и ему кажется, «что он только что видел оба конца этой цепи: дотронулся до одного конца, как дрогнул другой». Однако именно в «Братьях Карамазовых» идея всеобщей связи постигнута так, что из нее рождается трагедия и мистерия.

Отношения между «каплями», образующими «глобус» Пьера, не составляют, судя по всему, проблемы для их нравственных воль: «капли» эти сближаются или отталкиваются, взаимопереливаются или взаимоуничтожаются по законам органической жизни; бессознательный разум Целого наделяет их склонностями, согласующимися с их судьбой. В рассказе «Сту-

дент» образ человеческой солидарности, единящий людей смысл являет себя не помимо культурно-исторического сознания и зависит от душевного труда каждого (внимавшая легендарной истории «Лукерья, глядя неподвижно на студента, покраснела, и выражение у нее стало тяжелым, напряженным, как у человека, который сдерживает сильную боль»). Но «правда и красота», «главное в человеческой жизни и вообще на земле», остаются как бы внутри душевного космоса, не обещающая воцарения вовне (поэтому, быть может, от светлого чеховского рассказ исходит тончайшая грусть).

В романе Достоевского, где все имеет свое лицо и живет с напряженностью личных отношений, Иван Карамазов утверждает, что другого, «ближнего», любить вообще невозможно хотя бы потому, что он — другой. (Уже в нашем веке мэтр европейского экзистенциализма Жан-Поль Сартр отчеканит вызывающую формулу: «ад — это другие», вообразив новое откровение там, где для Достоевского был очевиден симптом духовной болезни.) Но примечательно: старец Зосима не отмахивается от правды, подмеченной в этом свидетельстве уединенного сознания. Он полагает, что в человеке присутствует неуничтожимая искра вечности и — как ее производное — такая неуступчивая сила самобытия, что ею действительно чрезвычайно трудно поступиться перед лицом другого. И потому «любовь деятельная», отказ от своей обособленной стези во имя бескорыстного участия в чужой жизни «есть дело жестокое и устрашающее». Здесь высказан не пессимистический взгляд на человеческую природу, а понимание ее трагедийной глубины и высших возможностей.

Как же при такой остроте личного самочувствия («В тысяче мук — я есмь, в пытке корчусь — но есмь!») существует и не рассыпается человеческое единство, или иначе, как возможно, чем обеспечено «жестокое и устрашающее» дело любви? Достоевскому по сути предстояло воссоединить первоначала, которые вечно тревожили философский разум своей несогласуемостью: «существование», то есть личную суверенность человека, и «сущность», то есть бытие, предшествующее ему и соединяющее его с себе подобными и с миром. И писатель достигает этого в идеальной реальности романа. Недаром младшая современница Достоевского Е. Ф. Юнге, которую он причислял к своим наиболее пронизательным и серьезным читателям, под впечатлением от романа заключала: «Ведь это же

почти идеал искусства — человек, который реалист, точный исследователь, психолог, идеалист и философ. Да, он еще и философ, — у него совсем философский ум... видно, философы бывают врожденные, как гении!»².

По Достоевскому, сила, которая способна разомкнуть человека навстречу другому, имеет источник за пределами личных ресурсов. Она открывается тому, кто вступил на трудный путь самоотдачи, как радость, с виду беспричинная, не вытекающая из обстоятельств, а притекающая как бы из неповрежденного средоточия мира. В отчаянную минуту, заподозренный в отцеубийстве, только что пойманный в капкан тяжелых улик, истомленный и униженный дознанием, Митя засыпает в избе, где его арестовали, на хозяйском сундуке, и видит сон, по своему колориту мучительно-страшный. Сновидение рисует ему голый и однообразный ноябрьский ландшафт (между тем как действие этой части романа происходит в ясные августовские дни) с падающим мокрым снегом, который, если вспомним «Записки из подполья», служит у Достоевского знаком уныния и сплошной безысходности. Митя мчит на тройке, как наяву он всего несколько часов назад подлетал к Мокрому в экстазе любовного самоуничтожения («... и исчезну!»). Но сейчас взгляд и душу его останавливает зрелище бедствия: деревенские погорельцы, иссохшие матери, голодный и озябший младенец, тянущий к нему ручонки. Отчего же, проснувшись, он «с каким-то новым, словно радостью озаренным лицом» произносит, обращаясь к своим мучителям: «Я хороший сон видел, господа»? Ведь в случае с Иваном такого рода картина пополнила бы собрание душераздирающих «фактов», предназначенных вызывать возмущение и толкающих к отвержению миропорядка.

Митина душа открывает в печальном зрелище посланную ей благодатную возможность выйти за пределы своего рока и своей муки к радости деятельного сострадания, что сродни уже изведанному Митей эротическому восторгу — как следующая ступень в жертве собственным «я» («... хочет он всем сделать что-то такое, чтобы не плакало больше дитё... сейчас же это сделать, не отлагая и несмотря ни на что, со всем безудержем карамазовским»). И добровольным принятием на себя общей вины перед обиженными Митя, по Достоевскому, восста-

² Юнге Е. Ф. Воспоминания. 1843—1860. М., 1914. С. VI.

навливает «высший порядок», в какой-то точке возвращая бытие к таинственной радостной первооснове, «без которой нельзя миру стоять и быть».

Мы знаем, что «бунт» Ивана Карамазова производил неотразимое — угнетающее и провоцирующее — впечатление на многих и многих читателей от К. П. Победоносцева до А. Камю. В соседстве со столь пронзительной аргументацией Ивана не оказывается ли провозглашенная в романе мажорная тема космической радости лишь авторским идейным пожеланием, остающимся за пределами художественного пространства?

Но чтобы поверить, что в «Братьях Карамазовых» дело не ограничивается разногласием «pro» и «contra» а приводится к некоей итоговой истине, нет нужды искать в романе серию неуклонных умственных аргументов. Последнее произведение Достоевского, более чем другие, заслуживает наименования вселенной со своей смысловой завершенностью и со своим расставляющим все по местам разумом. Создатель такой вселенной — не ментор, а демиург, его истина не умозаключается, а усматривается в его творении, и в этом смысле к роману приложимы слова Зосимы: «... доказать тут нельзя ничего, убедить же возможно». Сосредоточенный на малом пространстве мир «Братьев Карамазовых» — это наподобие Ноева ковчега, совокупность всего живущего — взрослых, детей, животных, — связанная виной и любовью и поставленная перед лицом неба, преисподней и земли. Одной и той же ночью в одно и то же событие вовлечены четыре брата, представляющие все человечество. Они как будто расходятся и разъезжаются в разные стороны, теряют между собой связь, но каждый, поступая по-своему и идя своей дорогой, тем не менее не может выпасть из мистериального круга родства и взаимответственности.

Всё совершается под общим небом, физическим и метафизическим, при безмолвном, но исполненном смысла свидетельстве одних и тех же звезд: они тихо сияют Алеше с «яхонтового неба», когда он в радостных слезах повергается на землю, и они в невозмутимой вышине сопутствуют смятению Мити, когда он мчится в последний раз взглянуть на свою избранницу. Их мог бы тогда же увидеть из окна поезда торопящийся прочь от отцовского дома Иван, если бы не надвинувшийся на его душу мрак, не подавленность тяжестью страшного открытия: «Я подлец!» (поезд символически соответству-

ет духу Ивана, как тройка — Мите; у Достоевского железная дорога — неизменная эмблема извращенных и отчужденных человеческих коммуникаций: покрытая их сетью земля, как толкуется о том в «Идиоте», близка к апокалиптической развязке). И уже безнадежно удален от простертого над ним неба и от сияния этих звезд Смердяков, устроивший свое нарочитое падение в подвал-«преисподнюю».

Под небом романа происходят ужасные и преступные вещи: убийство, унижение бедняка, смерть ребенка, разгул ревности и самолюбия, схватка из-за денег. Как же Достоевский рискует в эту омраченную и катастрофически накаленную среду внести мысль о том, что «жизнь есть рай» — здесь и теперь?

В романе сквозь пелену человеческих страстей и непотребных деяний мгновениями просвечивает «райская» первоизданность вещественного и душевного мира. В наших глазах утверждается единственность и драгоценность каждой вещи («любите всякую вещь»), оличенность каждой твари («посмотри на коня... али на вола, посмотри на лики их... какая красота в его лике»), ежеминутная возможность возврата к невинности («луковка» Грушеньки), незапятнанность существа ребенка — все это, расположенное как бы на заднем плане событий, становится ключевым и мирообразующим благодаря ощутительной близости к безгрешной, всепримиряющей земле, о небесной красоте которой напоминают высокие минуты романа.

В «Братьях Карамазовых» эта «тайна гармонии и порядка» дана прикровенно, косвенно, но о ней, как о чем-то, с несомненностью явленном взору, Достоевский уже засвидетельствовал в «Сне смешного человека»: «Я видел Истину — не то что изобрел умом, а видел, и живой образ ее наполнил душу мою навеки...» Достоевский в принципе отличается от изобретателей «золотого века» в историческом прошлом и от изобретателей его в будущем; для него гармония на земле возможна потому, что заложена в основе мира, а «рай» есть изначально пребывающее и только благодаря этому достижимое в грядущем состояние. Художественно-этическая интуиция Достоевского неотделима от русского духовного движения к «всеединству», впервые философски оформленного младшим другом писателя Владимиром Соловьевым и впоследствии принесшего разнообразные плоды в литературе, искусстве, космологии.

Созерцание всех элементов мира в их родственном согласии и любовном взаимопроникновении, уверенность в этой как бы гарантированной «от века» норме бытия питали самые максималистские надежды и Достоевского, и Соловьева на погашение всех конфликтов, преображение человечества и восстановление попорченной земли. Не наша задача проследить здесь, как это настроение, поначалу озабоченное прежде всего небратским состоянием человеческого рода, постепенно переливалось в заботу о судьбе мирового вещества и в фантастические по дерзости проекты перестройки всего его состава. Важно, что у порога «русского космизма» (ученые Вернадский и Циолковский, художник Чекрыгин, писатели Платонов и Заболоцкий) наряду с Н. Федоровым — проповедником титанической идеи «регуляции природы» — стоят Достоевский с его образом земного рая и Вл. Соловьев с его идеалом космической красоты — Софии.

Если Достоевский и утопист, то удивительным образом пренебрегающий тем, за что держится утопическая мысль, — ее организационным пафосом. В «утопии» его все должно «устроиться само собой» и «вдруг», стоит только людям, как говорит в романе таинственный посетитель старца Зосимы, «психически повернуться на другую дорогу». Это, так сказать, поворот внутреннего ока, когда мир неожиданно предстает как строй, а человек — как ближний. Достоевский призывает поверить той искре восторга перед бытием, которая по временам вспыхивает в каждом сердце, — поверить ей больше, чем своим обидам и счетам к миру. Согласно этике «Братьев Карамазовых», обращенный в эту сторону человек станет адресовать вину за беспорядок и горечь жизни не кому-либо другому, а самому себе. Он не впадет в пангლოსовское благодушие, он останется мучим страданием, — но не так, как Иван, у которого энергия сочувствия отделяется от наглядного предмета жалости и целиком переливается в абстрактное негодование, а так, как Алеша, который, не рассуждая и откликаясь словно на посланный именно ему зов, встает между бедствующим человеком и источником его беды (характерно, что возмутительные и скорбные «факты» из коллекции Ивана все без исключения относятся к прошлому либо к дальним краям; они едва ли не намеренно изъяты из сферы достижимости и деятельной помощи, а потому нагнетают отчаяние). Взять на себя вину сверх меры за каждое проявление жизненного раз-

дора, возникающее на твоих глазах, это значит упразднить вражду взаимных счетов, это и значит любить деятельно, создавая вокруг себя все расширяющийся очаг «райского» преобразования жизни. Поэтому афоризм Зосимы, загадочный для сознания, настаивающего на справедливом дележе: «Всякий перед всеми за всех и за все виноват», — расшифровывается не в смысле приговора человечеству, скованному чередой взаимных злодеяний и неизбежного возмездия, а как заповедь, мобилизующая добрую волю каждого в отдельности и всех вместе.

Внимательный читатель Достоевского, поздней его публицистики, записных книжек, последнего романа может остановиться в недоумении, набредя на две, казалось бы, несовместимые формулировки всеобщего идеала. С одной стороны, «счастье не в счастье, а лишь в достижении», иначе говоря, окончательное усовершенствование земной жизни не так важно, как стремление к нему, а с другой стороны — «золотой век» у нас уже «в кармане», как не совсем шутя и даже совсем не шутя заявляет Достоевский в «Дневнике писателя» за 1876 год. Однако внутри определенной социально-нравственной программы эти утверждения не взаимопротиворечат, а скорее подкрепляют друг друга. Раз в нашей воле открыть для людей райскую дверь, а между тем она все еще затворена, то каждому уразумевшему это остается воскликнуть вместе со «смешным человеком» и Митей Карамазовым: в несовершенствах жизни виноват «один я!». Это, на вид юродивое, превышение всякой мыслимой личной ответственности за ход вещей должно, по неожиданной логике Достоевского, принести трезвый общественный результат: послужить плодотворным импульсом для постепенного социального восхождения, которое, «пока стоит мир», конечно, не может подойти к абсолютному пределу...

«Братья Карамазовы», как мы помним, имели у публики шумный успех, доходящий до экзальтации. Но, судя по откликам ведущих публицистов, современники Достоевского не пожелали понять или принять именно общественную проекцию его этического учения. И либерал А. Д. Градовский, и тогда молодой радикал Н. К. Михайловский, и охранитель К. П. Победоносцев, и «реакционер» (как он сам себя с гордостью именовал) К. Н. Леонтьев с единодушным — хотя и по-разному мотивированным — раздражением указывали

на социальную неосновательность моральных идеалов Достоевского. Так, Градовский находил, что у автора «Братьев Карамазовых» и Пушкинской речи есть «великий религиозный идеал, мощная исповедь личной нравственности, но нет даже намека на идеалы общественные»³. Михайловский вообще отказывал Достоевскому в наличии какого бы то ни было «общественного идеала», потому что связывал само это понятие исключительно с программой внешних социальных акций. Перед лицом такой безнадежной невосприимчивости Вл. Соловьев, отвечая Михайловскому, как, вероятно, мог бы ответить ему сам автор «Братьев Карамазовых», вынужден был растолковывать в заметке 1882 года «Несколько слов по поводу “жестокости”»⁴, что нравственный идеал Достоевского и есть его общественный идеал и что этой их тождественностью определяется выбор совсем иного пути, чем предназначенный обществу Михайловским: «У него был в самом деле нравственный и общественный идеал, не допускавший сделок с злыми силами, требовавший не того или другого внешнего приложения злых наклонностей, а их внутренне-го нравственного перерождения, идеал, не выдуманный Достоевским, а завещанный всему человечеству Евангелием».

Но особенно был задет существом нравственной проповеди позднего Достоевского К. Н. Леонтьев, острый и парадоксальный мыслитель, пытавшийся сочетать византийски стилизованное христианство с «языческим» эстетизмом. Мысль о том, что духовные достижения личности могут оказывать реальное воздействие на мир, изменяя его к лучшему, вызывала у него прямо-таки тошноту.

С точки зрения Леонтьева, гармония на земле, питаемая «всемирной любовью», во-первых, невозможна и, во-вторых, нежелательна. Невозможна потому, что противна «и здравому смыслу, и Евангелию, и естественным наукам»⁵. Нежелательна потому, что с нею упраздняется азарт и движение жизни: «Скучно до отвращения — пир всемирного однообразно-

³ Градовский А. Д. Мечта и действительность // Голос. 1880. № 174.

⁴ Этот набросок Вл. Соловьева при жизни философа не увидел свет. Впервые опубликован в журнале «Новый мир» (1989, № 1).

⁵ Леонтьев К. Н. О Владимире Соловьеве и эстетике жизни. М., 1912. С. 12.

го братства», «поголовная однообразная кротость»⁶. За апелляцией Леонтьева к каким только возможно авторитетам с целью внушить, что «на земле все неверно и неважно» и что лев по всем законам земного бытия никогда не ляжет рядом с ягненком, несомненно, скрывается опаска лишиться захватывающего своими контрастами зрелища, будь то жестокая игра биологических форм или трагическое неравенство человеческих уделов. «Горести, обиды, бури страстей, преступления, ревность, зависть, угнетения, ошибки с одной стороны, а с другой — неожиданные утешения, доброта, прощение, отдых сердца, порывы и подвиги самоотвержения, простота и веселость сердца! Вот жизнь, вот единственно возможная на этой земле и под этим небом гармония... Поэтическое, живое согласование светлых цветов с темными, — и больше ничего!.. Гармонию я понимаю, по-видимому, иначе, чем г. Достоевский... не в смысле мирного и братского нравственного согласия, а в смысле поэтического и взаимного восполнения противоположностей». И с явным опасением, что излучаемая проповедью Достоевского «теплота любви» способна растопить жестокую социально-бытовую регламентацию, дающую картины разительных жизненных перепадов, Леонтьев добавляет: «Нужны твердые, извне стесненные формы, по которым эта теплота может разливаться, не видоизменяя их слишком глубоко и даже временно...»

Как раз эта защита стабильности во имя сохранения эстетически привлекательного «разнообразия» была невыносима для нравственного чувства Достоевского, и если бы следующая его запись не относилась к семидесятым годам, ее можно было бы счесть прямым ответом на цитированную выше статью Леонтьева «О всемирной любви» (1880). Достоевский пишет: «Я никогда не мог понять смысла, что лишь 1/10 людей должны получать высшее развитие, а что остальные 9/10 служат лишь материалом и средством. Я знал, что это факт и что пока иначе невозможно и что уродливые утопии лишь злы и уродливы и не выдерживают критики. Но я никогда не стоял за мысль, что 9/10 надо консервировать и что это-то и есть та святыня, которую сохранять должно. Эта идея ужасная и

⁶ Леонтьев К. Н. О всемирной любви. Речь Ф. М. Достоевского на Пушкинском празднике // Леонтьев К. Н. Восток, Россия и славянство. М., 1886. Т. 2. С. 294, 297.

совершенно антихристианская»⁷. Квалифицируя подобную «философию неравенства» как противную духу христианства, Достоевский прозорливо предупреждает обвинение в еретическом вольнодумстве и недозволенном религиозном модернизме, через несколько лет предъявленное ему Леонтьевым. (Того же рода наговоры он заранее парирует и в «Братьях Карамазовых» — в сцене посмертного осуждения старца Зосимы его недоброжелателями: «Несправедливо учил: учил, что жизнь есть великая радость, а не смирение слезное», — говорили одни из наиболее бестолковых. «По-модному веровал, огня материального во аде не признавал», — присоединялись другие, еще тех бестолковее».)

Возмущение Леонтьева по поводу гуманистических «новшеств», усмотренных им в учении Зосимы и в Пушкинской речи, по-видимому, мобилизовало бдительность Победоносцева, чье недоверие к создателю «Братья Карамазовых» и единомыслие с гонителем «всемирной любви» может быть засвидетельствовано его письмо Е. Ф. Тютчевой от 4 февраля 1882 года: «Ведь они подлинно думают и проповедают, что Достоевский создал какую-то новую религию любви и явился новым пророком в русском мире и даже в русской церкви»⁸. В этих строках, написанных под впечатлением речи Вл. Соловьева в память Достоевского, звучит нешуточное беспокойство из-за тех возможных общественных перемен, которыми чревата завещанная Достоевским нравственная активность. Хотя, разумеется, тревога Победоносцева чужда леонтьевских эстетических мотивировок; ее предмет — заведенный порядок как таковой.

Самое любопытное, что у Достоевского есть персонаж, от которого Леонтьев, конечно, открестился бы, но который сверх всех ожиданий совпадает с ним в своих резонах относительно законов мироздания. Это черт из кошмара Ивана Федоровича. Ему тоже не по себе от одной мысли, что на земле могла бы когда-нибудь воцариться жизнь без страданий и вражды, и отрицает он эту гармонию всеобщего братства по соображениям, психологически близким к леонтьевским: «Без страданий какое было бы в ней» — в жизни — «удовольствие —

⁷ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 24. Л., 1982. С. 116—117.

⁸ РГБ, ф. 230, М. 4410.

все обратилось бы в один бесконечный молебен; оно свято, но скучновато». Единственную реальную согласованность в мироздании черт рисует как нескончаемую чересполосицу светлого и темного, плюса и минуса, добра и зла: стоит упраздниться отрицательной половине этого ряда, как жизнь, по уверению черта, иссякнет, что и дает ему, профессиональному отрицателю, предлог для собственной апологии: «Если бы на земле было все благоразумно, то ничего бы и не произошло», «Рявк-ну “осанну”, и тотчас исчезнет необходимый минус и начнется во всем мире благоразумие, а с ним, разумеется, и конец всему». Разве не то же, что говорит здесь от своего имени черт, Леонтьев утверждает от имени «Евангелия», «науки» и «здорового смысла»?

Но, в отличие от искренне мыслящего публициста, черт, как известно, — обманщик. И его действительно легко поймать на слове. Он оправдывает свою по существу разрушительную роль в бытии ссылкой на то, что без инспирируемых им «происшествий» все на свете «тотчас бы угасло» и воцарилась бы безжизненная скука. А между тем сам же жалуется на беличье колесо однообразного кругооборота событий, на вечное повторение: «Все в одном и том же виде до черточки. Скучища неприличнейшая...» Так черт Ивана Федоровича, обещая внести оживление в человеческую жизнь, на самом деле уводит человека в монотонность бесконечных пространств, где все вращается и вращается, подчинясь законам тяготения, заброшенный по чьей-то насмешливой прихоти топор и где, пролетая миллионы верст, так никого и не встретишь. Своей картиной мира он не только не рассеивает «скуки», но нагоняет ее до границы отчаяния. И обнаруживается, что жизни он со своими «происшествиями» не нужен, ибо дурная бесконечность — образ смертной тоски.

В сцене кошмара от черта исходит на Ивана невыносимое уныние — не оттого, что черт говорит тупые и пошлые вещи; он даже тонок и остроумен (Достоевский об этом позаботился), а оттого, что его аргументация намеренно сбивчива и бессвязна, как бессвязна бывает только клевета. Ведь задача клеветы — не логически убедить, а исподволь натравить и деморализовать. И призрачный гость Ивана достигает своей цели: если Иван и доносит на себя, то эта попытка повиниться тут же превращается в презрительное обличение синклита его слушателей. Тем самым вина, признаться в которой он явил-

ся на заседание суда, неожиданно переадресуется другим, человечеству вообще.

Когда Иван Федорович, разразившись внезапной истерикой, сменяет роль подсудимого на роль судьи своих судей, мы опознаем под скандалезным налетом этой сцены каноническую позу героя-романтика, уверенного в превосходстве над толпой. И поскольку на его горячечных инвективах («Р-рожи!.. Друг перед другом кривляются. Лгуны! Все желают смерти отца») лежит печать общения с ночным призраком, Достоевский по существу компрометирует здесь романтическое бунтарство, связывая его с духом разоблачительства и хулы. Это отношение к людскому сообществу как к живущей низкими инстинктами массе разделяет великий инквизитор — другое воплощение гордыни и другое отражение Ивана.

Великий инквизитор, защищая перед безмолвным своим Собеседником проект социальной гармонии, основанной на порабощении совести, всячески стремится продемонстрировать трезвый взгляд на природу человека — существа хаотичного, стадного и нуждающегося в неотступной опеке — и таким образом подвести к мысли, что им, инквизитором, найден единственный ключ к решению коллективных судеб. В том, что этот казуист вменяет историческому человечеству, есть некая доля правды, как и в вызове Ивана, брошенном толпе любопытствующих: «Не будь отцеубийства, все бы они рассердились и разошлись злые... Зрелищ! “Хлеба и зрелищ!”». Люди и в самом деле таковы в аспекте «массовой психологии», то есть когда они соединены на уровне низших душевных качеств и когда взаимная индукция примитивных страстей заглушает внутренний голос каждого. Но глубинная природа личности этим не исчерпывается, и великий инквизитор втайне знает о неуничтожимости «внутреннего человека». Его пресловутая мудрость — это искусство демагога, которому для успешного овладения людскими множествами сподручно игнорировать все личное, высшее и сокровенное. Что у записного романтика — «мещане», то у демагога — несмышленные «рабы». Оба, разрывая узы братства (один — из гордости, другой — из властолюбия), подходят к человеку с идеологическими шаблонами.

Эти опасные шаблоны (они же — идеи-«трихины» из символического сновидения Раскольников, несущие с собой безумие и раздор) образуют в художественной реальности До-

стоевского как бы идейный антимир, противоположный «семенам из миров иных», приобщающим к высшему смыслу существования. То, что возникает в фантазии героя «Преступления и наказания», то, что движет катастрофический сюжет «Бесов», самым неожиданным образом дает о себе знать в развязке «Братьев Карамазовых», в связи с «судебной ошибкой».

Принято считать, что Достоевский неприязненно относился к пореформенному суду и изобразил его в отрицательных, едва ли не сатирических тонах, — то ли отвергая либеральное судопроизводство в силу своей позиции реакционера, то ли изобличая лживость судебной бюрократии как критический реалист. Однако из текста романа очевидно, что присяжные, в чьих руках — незадавшаяся Митина судьба, обрисованы с большим уважением, даже сочувствием: это в большинстве своем простые люди, со здравым смыслом, чувством правды и семейными устоями; им бы, по Достоевскому, как раз судить да рядить. И вовсе не они — источник роковой «судебной ошибки». С другой стороны, юридически полномочные лица, ведущие Митин процесс, — не равнодушные чиновники-службисты, а скорее идейно воодушевленные представители новой интеллигенции. Они-то со своими отвлеченными задачами, посторонними предмету судебного разбирательства — конкретной человеческой участи, и встают между Митей и народной совестью, дезориентируя присяжных заседателей. И чахоточный прокурор, жаждущий оставить свое завещание обществу, и адвокат — «прелюбодей мысли», привыкший обольщать аудиторию, используют трибуну суда для идеологического завоевания публики. Прокурор рисует мрачную, почти гротескную картину российской карамазовщины, где так кстати ампула неистового отцеубийцы, под которое удобнее всего подвести Митю. Адвокат блестяще воссоздает подлинные обстоятельства преступления и, кажется, уже склоняет присяжных к мнению о фактической невиновности подсудимого, но тут-то ради торжества импонирующей ему ложной идеи, пренебрегая долгом защитника, выдвигает вместо близкой к истине версии — новую: Митя — отцеубийца, вынужденный к преступлению обстоятельствами и воспитанием, а потому заслуживающий всяческого снисхождения. По сути, происходит подмена юридического состязания идеологическим турниром, адвокату важно, чтоб его идея переиграла идею прокурора, и наоборот. В результате «мужички»-

присяжные, подавленные развернутой перед ними картиной безобразия и возмущенные модными веяниями, отменяющими абсолютный смысл заповеди о почитании родителей, «порешили» Митю, который — представляя собой «Россию непосредственную» — был бы ими лучше понят, если б не стал фишкой в игре идей.

Примечательно, что, несмотря на свою неизменную вовлеченность в злободневную полемику, Достоевский не дает в романе повода отождествить убеждения прокурора и адвоката ни с одной из реально существовавших тогда идейных позиций. Прокурор — западник, обличающий социальные язвы России и ее дикость («У тех Гамлеты, а у нас еще пока Карамазовы!»); в нем проступают даже отдельные черты сходства с Белинским — автором письма к Гоголю (страстная преданность своему кредо, значительность предсмертного выступления — «лебединой песни», использование гоголевских образов в целях общественной критики), но вместе с тем в его лице перед нами консерватор, ведущий свою атаку во имя традиционных основ общежития. Адвокат, при наличии еще более определенных жизненных прототипов, — тоже в некотором роде фантастическая фигура: он сочетает новейшие позитивистские идеи «среды» и эмансипации нравов с профанированными ссылками на Евангелие и с восхвалением, должно быть не совсем искренним, «русской правды» и русского будущего. Такая необычная конфигурация идей заставляет предположить, что в решающем эпизоде «судебной ошибки» Достоевский имел в виду не вредоносность тех или иных воззрений, с которыми ему доводилось вести публицистическую войну, а губительность идеологической предвзятости как таковой.

Здесь вопрос уже ставится не только о судьбе Дмитрия Карамазова, а о судьбе России. Образ знаменитой гоголевской тройки, «пожирающей пространство», — образ России, устремленной навстречу будущему, — привлекается, как не раз отмечалось в литературе о «Братьях Карамазовых», и обоими состязавшимися на суде юристами, и (в главе «Сам еду») автором-повествователем. Но в изображении двух названных персонажей «тройка» эта движется так, как диктует каждому его схема: у одного она, «беспардонно» распугивая всех, несется куда глаза глядят; у другого, словно величавая колесница, въезжает в безоблачное будущее. Сам же автор дает понять,

насколько эти измышленные в полемическом запале «тройки» не похожи на ту, которая летела в Мокрое с живым, безудержным, влюбленным, грешным, кающимся Митей, воплощением «русской души». Путь Митиной тройки проблематичен и чреват опасностями: подгоняемая его нетерпением, она в бешеной скачке рискует сорваться в овраг, или Митя во внезапном порыве отчаяния способен остановить ее на поддороге и пустить себе пулю в лоб. Но Достоевский усматривает для этой «тройки» путь надежды: Митя все-таки прибывает к месту, где наконец совершается просветление его страстей и начинается путь очищения страданием.

Автор «Братьев Карамазовых», задумываясь над положением России, уповал на двуединый нравственный процесс, изображенный в жизненном пути Мити и Алеши. Во-первых, это добровольное претерпевание заслуженных и незаслуженных испытаний, с тем чтобы изжить в себе «беспорядок», ту самую моральную аморфность, какую имеет в виду Митя, говоря: «Высшего порядка во мне нет». Во-вторых, это деятельный и общественно-значимый выход к другому. Создавая своего рода мемориальный кружок вокруг жертвенной личности покойного Илюшечки, Алеша следует примеру своего наставника, который «любовью... воздвиг кругом себя целый мир любящих». Илюшечкина община оказывается новым, нетрадиционным побегом на древе духовной традиции. Так Алешей сеется зерно не программно-отвлеченного, а непосредственно братского единения, а Митина очистившаяся душа — почва, в которой такое зерно, по Достоевскому, должно прорасти, принеся в конце концов изобильный урожай вселенского братства.

Это грандиозное этическое задание и есть последнее слово Достоевского, общее для финала «Братьев Карамазовых» и создававшейся одновременно Пушкинской речи. С восторгом откликаясь на нее, тогдашний вождь славянофильства И. С. Аксаков даже изобретает торжественный неологизм «всебратство», чтобы выразить свое полное единодушие с идеалами и чаяниями писателя (из письма И. С. Аксакова от 20 августа 1880 года⁹). Но, размышляя о «чувстве всебратства» у русского народа, Аксаков, в отличие от Достоевского,

⁹ Публикацию писем Ивана Аксакова Достоевскому см.: Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. 1972. Т. 31. Вып. 4. С. 353.

невольно делает упор на настоящее, в котором народный характер рисуется ему уже положительно завершённым, а не на будущее, когда этой способности к «всебратству» предстоит явить себя в творчестве новых общественных форм.

Достоевский же был озабочен будущим... Поэтому свои идеи нравственного служения он адресовал молодежи. Образом Алеши он надеялся популяризовать путь «деятельной любви» и вместе с тем уловить реальные черты нового деятеля на этом поприще. Действительно, среди его младших современников находились замечательные представители Алешиного духа. Каким энтузиазмом, какой готовностью к конкретному делу веет, например, от одного частного документа той поры: «Я совершенно уверен, что скоро будет большое дело, которое объединит очень многих — и нас с Вами очень близко. Я смотрю на Вас и на себя (как на всех порядочных людей нашего поколения) — как на будущих служителей одного неведомого бога. Правда, Вы лучше меня готовитесь к этому служению — живя для других и делая добро окружающему Вас миру (...) я говорю о неведомом — откроется ли оно? Одно несомненно, что без этого жить нельзя». Это строки из письма Владимира Соловьёва его слушательнице на женских курсах и близкой приятельнице Елизавете Поливановой¹⁰; обоим было тогда, в 1877 году, по двадцать с лишним лет. Елизавета Михайловна Поливанова принадлежала к особо выделенному Достоевским типу русской девушки, о котором он говорит в июньском выпуске «Дневника писателя» за 1876 год: «Тут потребность жертвы, дела, будто бы от нее именно ожидаемого, и убеждение, что нужно и должно начать самой, первой и безо всяких отговорок все то хорошее, чего ждешь и чего требуешь от других людей, — убеждение в высшей степени верное и нравственное...»¹¹. Когда во время русско-турецкой войны Лизе Поливановой не удалось уехать на сербский фронт, где уже воевали ее братья, она стала сестрой милосердия в подмосковном госпитале. Этот поступок и имеет в виду Соловьёв, говоря о ее служении окружающим. А упоминая в письме о «неведомом боге» грядущего, он подразумевает «софийную» гармонизацию земного бытия — идеал, формулируе-

¹⁰ РГБ, ф. 700, к. 2, ед. 7.

¹¹ *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 23. Л., 1981. С 53.

мый им в семидесятых годах и созвучный близко общавшемуся с философом Достоевскому.

В самом поведении Соловьева было нечто сближающее его с Алешей Карамазовым¹². Например, он совершил шаг, необычный для его среды и научной карьеры: после университета стал вольнослушателем Московской духовной академии, в связи с чем пошли слухи о его намерении принять монашество. У Достоевского Алеша столь же непредвиденно отправляется в монастырь — и тоже не для того, чтобы навсегда остаться в его стенах. Оба в поисках всецелой правды курсируют между «дольним» и «горним», непроизвольно нарушая ранжир и кастовые условности. И в своем устремлении к жизненному воплощению идеала оба — реальный персонаж и литературный — являют собой тип еще «невыяснившегося» деятеля, на которого как на создателя и единящий фермент русской жизни возлагал надежду автор «Братьев Карамазовых».

«Невыяснившийся» в текущем дне образ Алеши, мы знаем, дан в романе эскизно, и теперь уже невозможно решить, состоялось ли бы продолжение «Братьев Карамазовых» и получил ли бы в нем Алеша более пластичное художественное воплощение. Но, быть может, сегодняшнему читателю важнее другое: Алеша и задуман автором так, что самой исторической действительности предстоит наполнить реальным содержанием беглые контуры его облика.

Алеша, этот претендент на место главного героя, играет между тем в романе роль едва ли не служебного персонажа, лишённого собственной сюжетной линии и движущей личной страсти. Как лицо без определенных занятий он ушел с головой в посредничество между окружающими, которое, за исключением обращенного в будущее детского братства, не приносит осязаемых плодов: Иван повержен своим бесом; Лиза Хохлакова, исцеленная физически, захвачена эстетикой зла; Катерина Ивановна не вразумилась; Митя, упущенный Алешей в роковую ночь убийства, осужден. И тем не менее Алеша незримо входит в жизнь каждого из этих неустroенных людей, оказываясь критерием их совести. Его делание,

¹² Не касаемся здесь вопроса о том, в какой мере Владимир Соловьев послужил психологическим прототипом для Алеши, хотя настойчивые попытки отвергнуть это их сходство представляются не вполне убедительными.

его сердечный труд пополняют фонд добра, которое, по Достоевскому, из тайного непременно становится явным и изменяет в лучшую сторону баланс мировых сил.

Но для самого деятеля это отнюдь не путь торжества, и продвижение здесь измеряется не внешним успехом, а возрастающим чувством приобщения к правде. Алешина установка на собирание и накопление положительной энергии духа — именно в нынешнем расточительном мире, где никто не хочет ждать и требует немедленной отдачи, не должна ли быть осознана в ее нравственной плодотворности? Завещание, оставленное Достоевским, обращено теперь к нам...

Общественный идеал Достоевского ¹

Думаю, слушатели собираются в эту аудиторию не ради обогащения информацией, не ради заполнения пробелов в образовании (хотя последнее тоже не лишне после длительного вето, налагавшегося на русских мыслителей), а затем, чтобы узнать нечто о *пути жизни*.

Достоевский был великим учителем жизни, но если мои слушатели вообразят, что, очерчивая его общественный идеал, я сообщу что-нибудь такое, о чем они вовсе не догадывались прежде, — то ошибутся. Дело в том, что этот идеал у всех людей один, и такой древний, что мифологии относят его в глубокое, незапамятное прошлое, именуя «золотым веком», а двухтысячелетняя эсхатология переносит в искони чаемое грядущее: это Царство Божие на новой земле под обновленными небесами. Всякий, кого ни спроси, знает, в чем такой идеал: это жизнь между людьми в мире и согласии на изобильной цветущей земле, притом жизнь, проникнутая смыслом, любовью, ощущением своей нужности, своей причастности чему-то высшему и неуничтожимому.

Люди испокон веков спорят не об этом идеале человеческого общежития, а о том, достижим ли он и, если да, то какими средствами. Большинство сходится на том, что общественный идеал — это своего рода математический предел: в границах человеческой истории он недостижим, но это не значит, что стремление к нему бесполезно, это не значит, что человечеству суждено фатально двигаться в сторону, прямо противоположную. Так думал и Достоевский. «Счастье не в счастье, а лишь в достижении», то есть в стремлении, считал он, и тем не менее образ «счастья», как он нарисован, например, в видении «смешного человека», дает этому стремлению вектор, направление, вдохновляющий импульс. И тут-то встает вопрос о *средствах* достижения.

¹ Публичная лекция.

Надо сказать, что в такой сфере, как совершенствование человеческого общества, средства некоторым образом тождественны целям, они суть цели. Человечество — единая цепь поколений, и всякий социальный акт, адресованный будущему, вместе с тем направлен и на настоящее, на тех людей, которые живут сегодня. Если он не улучшает устройство этих, сегодняшних людей, значит, он бьет и мимо той отдаленной цели, какую себе поставил.

Все, что высказано Достоевским как общественным мыслителем, опирается в вопрос о средствах приближения к идеалу общей жизни. Таких средствах, которые не противоречили бы человеческой природе, то есть не были бы, с одной стороны — утопическими, а с другой — разрушительными; таких, которые не обращались бы в виде сюрприза в свою противоположность из-за неучтенной малости — метафизической сути человека (вспомним Шигалева в «Бесах», исходившего из абсолютной свободы и получившего в «ответе» своего логического построения абсолютное насилие).

Самым простым и общим было бы заявление, что Достоевский отвергал пути внешнего, тем более насильственного преобразования общества (пройдя на каторге через известное «перерождение убеждение») и делал ставку на внутреннее нравственное начало в человеке, просвещенное светом христианства. В такой, общей форме это утверждение верно. Но оно неточно. И, понимаемый столь неточным образом, просто как христианский моралист, как ординарнейший из христианских моралистов, Достоевский подвергался нападкам со стороны публицистов либерального и социалистического направления. Одному из них, А. Д. Градовскому, Достоевский отвечал так:

«Да тем-то и сильна великая нравственная мысль, тем-то и единит она людей в крепчайший союз, что измеряется она не немедленной пользой, а стремится их в будущее, к целям вековечным, к радости абсолютной. Чем соедините вы людей для достижения ваших гражданских целей, если нет у вас основы в первоначальной великой идее нравственной... Попробуйте-ка соединить людей в гражданское общество с одной только целью “спасти животишки”? ... Узнайте, ученый профессор, что общественных гражданских идеалов, как таких, как не связанных органически с идеалами нравственными, а существующих сами по себе, в виде отдельной половинки, от-

кромсанных от целого вашим ученым ножом; как таких, наконец, которые могут быть взяты извне и пересажены на какое угодно новое место, в виде отдельного “учреждения”, таких идеалов, говорю я, — нет вовсе, не существовало никогда, да и не может существовать! ... Исходила же эта нравственная идея всегда из идей мистических, из убеждений, что человек вечен, что он не простое земное животное, а связан с другими мирами и с вечностью».

Сходным образом разворачивался и спор с Н. М. Михайловским, где защиту точки зрения Достоевского уже после смерти писателя взял на себя Владимир Соловьев. Не буду останавливаться подробно на его оставшейся в черновике заметке «Несколько слов по поводу “жестокости”»; напомним только, что Михайловский общественным идеалом, какого не доставало, по его мнению, Достоевскому, полагал идею насильственного политического переустройства общества, в ходе чего злые человеческие страсти должны быть сконцентрированы и переплавлены в «необузданную, дикую к угнетателям вражду». Соловьев же отвечает ему:

«... Рядом с (...) изнанкой человеческой души, которую Достоевский воспроизводил и показывал нам как психологическую действительность, у него был в самом деле нравственный и общественный идеал, не допускавший сделок с злыми силами, требовавший не того или другого внешнего приложения злых склонностей, а их внутреннего нравственного перерождения, — идеал, не выдуманный Достоевским, а завещанный всему человечеству Евангелием. Этот идеал не позволял Достоевскому узаконять и возводить в должное “необузданную и дикую вражду”; такая вражда всецело принадлежит дурной действительности, в достижении общественного идеала ей нет никакого места, ибо этот идеал именно и состоит в упразднении (сначала в себе, потом в других) дикой и необузданной вражды».

Итак, суммируя эти ответы, можно сказать, что Достоевский вовсе не отрицал необходимости гражданского общества со всеми его установлениями, уложениями и политическими механизмами, с собственностью, судами, изоляцией преступников и пр. (как известно, на первое же обнаружение толстовского учения он откликнулся восклицанием: «не то, не то!»); он неустанно отрицал лишь ту мысль, что людей можно согласить между собой в правильное, не взаимоистребительное

общезитие исключительно на основе их прагматических интересов, «спасения животишек», что гражданские институты могут успешно работать без точек морального согласия, консенсуса, органически присущего данному обществу. (Замечу в скобках, что эта мысль спустя век получила большое будущее. Для современной политологии становится все яснее, что нет и не может быть такой правовой нормы, которая не опиралась бы, в неявном подчас виде, на норму моральную, и что внешнеюридический, формально-регулятивный характер западного — как принято считать — общества и государства — не более чем иллюзия; там основные правовые нормы фиксируют, не всегда осознанно, этический капитал, нажитый в христианскую эру, еще со времен Юстинианова кодекса.) Это — во-первых. Во-вторых, Достоевский так настаивал на пути внутреннего, личного совершенствования отчасти потому, что верил в продуктивность, неисчерпанность существовавшего в России политического устройства. Таково было настроение русского либерального консерватизма — вслед за Пушкиным, считавшим русское правительство едва ли не самым надежным носителем просвещения, и вслед за Гоголем, надеявшимся, что вся система начнет исправно работать при добросовестности, христианской совестливости каждого ее сотрудника на каждом выпавшем ему месте.

Достоевский принадлежал эре реформ Александра II. Он был свидетелем значительнейшей после Петра I «революции сверху», которая, по его мнению, могла явиться «началом конца» петербургского периода русской истории, послужить переходом от административного управления Россией к земскому самоуправлению, поднять достоинство земледельческого сословия, соединить народ с интеллигенцией. Самодержавие представлялось ему силой, все это инициировавшей — без кровопролития, без пауперизации крестьянства, освобожденного все-таки с землей (крестьянскую реформу 1861 года впоследствии не раз критиковали за неполноту и непоследовательность, забывая тот ее вариант, что виделся Достоевскому и его современникам как реальная, хотя и негативная возможность, — а именно: освобождение крестьян без земли). Иными словами, Достоевский ждал от самодержавия свободы, дальнейших освободительных актов — и земских, и гражданских (для печати, например); заботой же его было, чтобы свобода эта не стала источником расшатывания страны, полу-

чила бы положительное нравственное наполнение, чтобы она не завела куда-нибудь вкривь, на бездорожье. Мы не имеем права утверждать, что Достоевский кругом ошибался в своих политических упованиях. Ведь террористы-первомартовцы, в сущности, думали точно так же, иначе они, руководствуясь экстремистской максимой «чем хуже, тем лучше», не постарались бы сорвать акт, расширяющий гражданскую свободу в России, накануне его принятия. В развитии общества всегда существует некий подвижный баланс между внешними преобразованиями и внутренним накоплением положительной духовной энергии. Мы склонны акцентировать второе, когда оно грозит отстать от первого. Так было и с Достоевским.

В чем же неординарность, особенное глубокомыслие того лично-нравственного подхода к общественному деланию, который проповедовал Достоевский? А вот в чем. Ни у кого ни прежде, ни после не было с такой художественной и философской убедительностью показано, что *любой другой* отправной пункт способен привести к попранию свободы и достоинства личности, к покушению на человеческую природу. «Великое дело любви и настоящего просвещения. Вот моя утопия», — писал Достоевский в ответ на обвинения в мечтательности, утопичности его социально-этических соображений. И все, что он знал о человеке, выстраивалось у него в своего рода отрицательную апологию этого девиза, подтверждаемого методом исключения всех остальных решений. Достоевский — величайший антрополог и величайший философ свободы, и это свое проникновенное знание о началах и концах человеческой личности он обратил в оборонительное ограждение против политических утопий, уже в его эпоху принявшихся всерьез сотрясать основы общежития. (Ведь, как напоминает один из биографов Достоевского, идейная жизнь писателя началась с участия в политическом заговоре, а оборвалась за месяц до первомартовского царевубийства.)

Итак, что поведал нам Достоевский *о человеке*?

Это колоссальная тема, которую я не берусь здесь даже наметить; коснусь только ее непосредственных проекций на общественную жизнь. Для начала приведу слова Г. Чулкова, русского литератора Серебряного века, написавшего в 20-х годах несколько отличных историко-литературных статей: «Достоевскому до конца дней не хотелось расставаться с надеждою, что рано или поздно, но человечество разрешит социаль-

ную проблему в духе справедливости, без утраты той свободы, которая для личности так же необходима и желанна, как хлеб насыщенный».

В Мертвом доме Достоевский открыл для себя то, к чему подходил еще до каторги — и в «Бедных людях», и в «Двойнике», и в «Хозяйке»: что и высочайшие взлеты, и самые глубокие падения человека происходят из одного корня — из чувства абсолютной личной ценности или, что одно и то же, из чувства свободы, которое бурлит в человеке наподобие вулканической стихии и, стиснутое или извращенное обстоятельствами, способно разрушить мир. Истребить это чувство в душе человеческой невозможно, не истребив ее самое (мечты «великого инквизитора» о превращении человечества в питомник существ, променявших риск свободы, экзистенциальную необеспеченность на беспечную сладость стабильности, мечты эти несбыточны, хотя и опасны). Но можно это чувство свободы зарядить положительно, «образить» (народное словечко, подслушанное Достоевским у каторжников), ввести в русло любви и добровольной жертвы. И это путь личного примера, обаяния жгущей сердце нравственной, духовной красоты, путь участливого и бережного уважения к падшему, путь подражания Христу, каким идут избранные на служение «положительно прекрасные» герои Достоевского: князь Мышкин, Алеша Карамазов, «русский инок» Зосима; подобно Тому, Кому они подражают, они ничего не меняют во внешнем устройстве мира, но вносят в него новую закваску, которая, при видимости первоначального поражения, в конечном счете переменит мир изподволь.

Но, повторю, особая сила Достоевского — не столько в этой положительной, сколько в отрицательной апологетике: безусловная ценность свободы — ее вырождение в тираническую самость — мобилизация этой самостью энергии социального недовольства для подавления чужой свободы, — вот диалектический ход, прочерченный Достоевским, вот чему противопоставляется «великое дело любви», возвращающее свободе ее собственную сущность.

Всякий раз эта трагедия самоотрицания свободы совершается не в пустоте, а в социальной среде, по определению несовершенной и более или менее порочной, так что грех личной воли подпитывается грехами социального окружения. «Потребность заявить себя, отличиться, выйти из ряда

вон есть закон природы для всякой личности; это право ее, ее сущность, закон ее существования, который в грубом, неустроенном состоянии общества проявляется грубо и даже дико, а в обществе уже развившемся — нравственно-гуманным, сознательным и совершенно свободным подчинением каждого лица выгодам всего общества и, обратно, беспрерывной заботой самого общества о наименьшем стеснении прав всякой личности».

Эти слова написаны Достоевским в 1861 году, и советую всякому, кто хочет углубиться в мысль писателя о природе личности, обратить особое внимание на его произведения 50-х — первой половины 60-х годов — от «Дядюшкина сна» и «Села Степанчиково» до «Записок из подполья». (Одновременно Достоевский развивал программу почвенничества на страницах издаваемых им совместно с братом журналов «Время» и «Эпоха»; между художественными произведениями и публицистикой этой поры есть важные соответствия, к чему я еще вернусь.)

Одному из глубоких исследователей писателя Б. Энгельгардту принадлежит применительно к основным созданиям Достоевского определение: «идеологический роман». М. М. Бахтин не отверг эту дефиницию, а принял ее с той поправкой, что Достоевский выступает не пропагандистом, а портретистом идей, идеологий. Примем это определение как рабочий термин и мы. Так вот, можно сказать, что большим «идеологическим» романам Достоевского предшествуют его малые «антропологические» (человековедческие) романы и повести. В центре их — амбициозная личность с искривленным, извращенным чувством своего достоинства. Это «поэты» бытового авантюризма — как госпожа Москалева в «Дядюшкином сне», и «поэты» тиранства — как Фома Опискин, мировой тип, созданный Достоевским. *Поэт* здесь очень важное слово — иначе говоря, тот, кто пытается перекроить мир не заради частной выгоды, а по мерке своего хотения, во имя выгоды «бескорыстной» — воли к власти. От Опискина идет прямая дорожка к героям «Бесов»; вспомним, что Петруша Верховенский — «энтузиаст» в том самом смысле, в каком Фома — «поэт»: ведь тот же Фома на своем усадебном островке, в своей Икарии предвосхищает шигалевский эксперимент, рассчитанный в масштабе континентов, вводя все в таких случаях положенное, вплоть до раздачи новых именований и ре-

формы календаря. Антропологическая тайна Фомы раскрывается в словах, сказанных о нем одним из персонажей «Степанчикова»: «Такого самолюбия человек, что уж сам в себе поместиться не может».

Затем, вслед за поэтами тиранства, это категория лиц безудержных, «выскочивших из мерки», внезапно извергающих из себя сдавленную обстоятельствами энергию своеволия. «На время человек вдруг выскакивает из мерки», — говорится у Достоевского об иных узниках Мертвого дома, которых в состоянии такого экзистенциального бунта не могут остановить уже ни угрозы, ни увещания, ни истязания. Неуправляемость этого рода присуща, по наблюдениям Достоевского, чаще простолюдину («Да простого-то человека я и боюсь!» — говорится у него в «Селе Степанчикове»), но она схватывает и тонко играющего мыслью, блистательно рефлектирующего героя «Игрока»: «Просто с дороги соскочил и безобразничая, пока не свяжут», — с полным основанием говорит о себе этот интеллектуальный представитель «русского безобразия», столь богатого возможностями, но столь опасного в своей безбрежности.

Это — еще одна категория — и самовлюбленный прожектор-теоретик, герой «Скверного анекдота», администратор с либеральными фантазиями, которые при столкновении с неподатливой жизнью он немедленно отбрасывает и, согласно многократно описанной Достоевским диалектике перехода умозрительного либерализма в деспотизм, обращается к рецепту: «Строгость, строгость и строгость». Это, наконец, подпольный рефлектер-парадоксалист, который восклицает о себе: «Я не могу... мне не дают быть добрым!», — потому что его уязвленная самость непрерывно болит и безуспешно алчет утоления через поправление другого человеческого «я».

Все эти герои, включая человека из подполья, играющего идеями, но не придавленного ни одной из них, — все они существа еще не идеологизированные. Они только бесосновные существа. «Где у меня первоначальные причины, на которые упрюсь, где основания? Откуда я их возьму?» — недоумевает и жалуется подпольный. Их своеволие, не получая никакого внутреннего оформления и обуздания, не ведая ничего о радости самоограничения и самосовладания, беспорядочно вырывается наружу и выбирает случайных жертв своего деспотизма.

В «Записках из Мертвого дома» Достоевским сказаны страшные слова, страшные именно в качестве общественно-прогноза. «Свойства палача в зародыше находятся почти в каждом современном человеке». Меня всегда, как только я наткнулась на эту фразу, поражало в ней слово «современный». Разве — если уж доверять преданию о грехопадении, которому, без сомнения, следует Достоевский, — эти свойства не находятся в «зародыше» в человеке любых времен, начиная с Каина, из зависти погубившего брата своего Авеля? Но теперь, как мне кажется, я понимаю, что хотел сказать Достоевский этим тревожным словом. «Современный человек» — значит, человек, покинувший вселенную христианства, отданный на съедение своей обособившейся самости, понизивший свое личное достоинство от подражания абсолютной личности Христа до голого самоутверждения и похоти властвования. Такой «современный человек», не имеющий внутреннего упора и точки соединения с другими людьми, — он, впрочем, «палач» лишь в зародыше, в потенции, в возможности. Но возможность становится действительностью, как только в его внутреннюю пустоту вселяется «скверная трихина» идеологической агрессии и замещает отсутствующие онтологические основания. Те палаческие свойства, которые доселе бессознательно дремали «в зародыше», отобилизовываются и преобразуются в законопреступное деяние...

До сих пор в нашей и мировой науке о Достоевском идут споры: что толкнуло Раскольникова на путь палача — самоутверждение, презрение к обыденной морали (под которое тоже можно подвести идеологическую — штирнеровскую либо наполеоновскую — базу, но которое, в сущности, в такой базе не нуждается, ибо Достоевский оставил портреты подобных «сверхчеловеков» из простонародья тоже) — или же чисто идеологическое убеждение, что во имя социальной справедливости можно пренебречь жизнью вредной и никчемной старушонки. Но в том-то и секрет, раскрытый Достоевским, что здесь нет никакого «или — или», что самоутверждение Раскольникова («Я для себя одного убил!») и идея, позволяющая ему «кровь по совести», взаимно индуцируют и подкрепляют друг друга, что вместе с внедрением такой идеи-трихины падает последняя, совестная преграда между экспансионистским «я» и миром как объектом его притязаний.

Достоевский жил уже в век идеологий (по мнению некоторых историков идей, мы отпраздновали двухсотлетие этого «эона» вместе с юбилеем Великой французской революции). И он понял, что защита человеческой личности от тирании чье-го бы то ни было взбесившегося «я» есть одновременно защита ее от идеологической атаки. Задатки палача переходят, согласно его антропологии, в задатки диктатора и совпадают с задатками доктринера.

Достоевский предупреждает, что на лицо человеческое могут наступить две идеологии, всходы которых он наблюдал вокруг себя. Это идеология перекройки человечества «по новому штату» — и идеология «золотого мешка», «идея Ротшильда», как она названа в «Подростке». Замечу сразу, что последняя для Достоевского — не просто практическая власть денег, не просто явление социальной жизни или черта нарождающейся в России экономической структуры, а именно идейный *принцип*, на свой лад обосновывающий волю к власти. Деньги как мистический фетиш, как символ господства над жизнью и честью человеческой (а вовсе не как источник благ, роскоши, наслаждений или деловых инициатив) фигурируют в четырех из пяти больших романов Достоевского и не играют сколько-нибудь заметной роли только в «Бесах», как бы уступая натиску другой мощной идеологической заразы.

Скажу тут же, чтобы больше к этому специально не возвращаться: страх Достоевского перед тем, что принято называть развитием товарно-денежных отношений (помните апокалиптического всадника, о котором толкуется в романе «Идиот»: в руке у него весы, все меряется и оценивается, идет на обмен, на продажу, и это значит, что конец близок), — не кажется ли этот страх сейчас преувеличенным? Это была роковая мания русской мысли — от Победоносцева до народников, от петрашевцев до Блока: «отойди от меня, буржуа, отойди от меня, сатана», «век буржуазного богатства, растущего незримо зла» и пр., лучше, дескать, что угодно, чем *это*. В записных тетрадях Достоевского можно обнаружить даже такое: «купец есть лишь развратный мужик» — явная несправедливость к русскому купечеству в его экономической и культурной перспективе. Впрочем, мысль Достоевского, в поисках противоядия Ротшильдовой идее, никогда не соскальзывала к утопическому отрицанию собственности. От этого предостерег его опыт Мертвого дома, где лишение свободы («А чего не

отдашь за свободу?» — восклицает повествователь («Записок из Мертвого дома») и лишение собственности стояли рука об руку как две стороны одной и той же пытки. «Без труда (имеется в виду свободный, не принудительный труд. — *И. Р.*) — и без законной, нормальной собственности человек не может жить, развращается, обращается в зверя» — слова из тех же «Записок...». Острый практический толк Достоевского (а его «идеализм», как он сам понимал, бывал реальнее «реализма» его оппонентов) вкупе с его метафизическим чутьем подсказывали ему корректирующий противовес развитию промышленности и банка, буржуазному Хрустальному дворцу, виденному на всемирной промышленной выставке в Лондоне и оставившему гнетущее впечатление. Выход этот — *земля*.

Достоевский настаивал, что в основе могущества и процветания любого общества лежит правильное землевладение и землепользование. В подкладке этой идеи — мистическая интуиция Матери-Земли как олицетворения мировой красоты, мира в его райском состоянии, интуиция, которую последующая русская философия назовет «софийной». Но сейчас нас интересует общественная сторона высказанного Достоевским воззрения. Будущее удостоверило его справедливость, — недаром экономисты всего мира называют аграрный сектор «сектором А», то есть началом начал. Но этого мало. До сих пор по достоинству не оценена мысль Достоевского, высказанная им в июньском выпуске «Дневника писателя» за 1876 год, — о поголовном семейном землевладении. Эту мысль Достоевский решил вложить лишь в уста вспомогательного персонажа-собеседника из «Дневника» — некоего Парадоксалиста, до того была она непривычна. Для нравственной устойчивости и физического здоровья грядущих поколений, для обезвреживания эксцессов индустрии и урбанизма, утверждает Парадоксалист, дети, все дети, всегда «должны родиться на земле» («я землю от детей не розню»); своя земля, место, где воспитываются дети, где можно восстановить силы души, должна быть у каждого. Промышленность, торговля, город — все обретает свои рамки, если вписывается в эти уголья, скорее рекреационные, нежели сплошь производящие продукцию (ведь при интенсивной агротехнике произойдет высвобождение земель — добавлю от себя, чтобы продемонстрировать, что мысль Достоевского не утопична и не ретроградна). Это не толстовская идея опрощения и хож-

дения за сохой, это, на мой взгляд, идея будущего. От феодального замка — через Хрустальный дворец индустриального города-Вавилона — к будущему Саду, — такую триаду начертал Парадоксалист Достоевского. Нужно ли напоминать, что именно мы, а не страны Запада, сделали все, чтобы отдалиться от этой перспективы? Здесь я не буду говорить о том, что Достоевский представлял себе производительное крестьянское землевладение именно как общинное, и был ли он прав, защищая сельский «мир» как устой против капитализации. Думаю, что он тем не менее принял бы столыпинскую реформу, если б дожил до нее. Но дело здесь в принципе — в конкретном всеобщем праве на землю, на любовь к ней и сбережение ее в доставшемся каждому уголке.

Вернемся, однако, к другой массивной идеологии, от которой Достоевский хотел уберечь личность, общество, целостность народа. Я уже указала на нее самой общей из принадлежащих Достоевскому формул: «переделка человечества по новому штату», — намеренно не конкретизируя, что речь идет о политическом радикализме, или (что то же), как определял сам писатель, — о «политическом социализме». Дело в том, что означенная идеология шире ее экстремистских, кровопролитных проявлений. Это идеология тотально-административная. (Собственно, и монолог великого инквизитора можно истолковать как манифест тотального администрирования, исходящий из ложного или намеренно клеветнического представления о рабской природе человека.)

Конечно, «кровь по совести», кровь неповинных жертв, проливаемая ради будущего блага, рецепт коего доподлинно известен тому, кто санкционирует кровопролитие, — это, не знаю — самая ли страшная, но *очень* страшная составная часть идеологии перекройки жизни. В связи с известным диалогом между Иваном Карамазовым и его братом Алешей у исследовательницы Достоевского В. Ветловской есть специальная работа о присутствующей здесь мифологеме «строительной жертвы» — невинного существа, закланного под фундаментом нового здания (вспоминается, конечно, и «Котлован» Андрея Платонова). Исследовательница приходит к выводу, что Иван Карамазов, заведший об этом речь, был масоном, и притом высокой степени посвящения. Не думаю, однако, чтобы здесь непременно роль играл намек на некие обряды масонства, ибо Достоевского нравственная дилемма без-

винной жертвы волновала изначально, а не как характерный поворот мысли романного персонажа. Вот запись, относящаяся к середине 70-х годов — о Людовике XVII, сыне казненной королевской четы, которого, замечу, те революционеры все-таки не убили, а отдали на воспитание какому-то ремесленнику, чтобы тот сделал из него «хорошего гражданина». Уже после Термидора он оказался в тюрьме и умер десятилетним. «В идеале, — пишет Достоевский, подчеркивая слово «идеал», — общественная совесть должна сказать: пусть погибнем мы все, если наше спасение зависит лишь от замученного ребенка, — и не принять этого спасенья. Этого нельзя, но высшая справедливость должна быть та. Логика событий действительных, текущих, злоба дня не та, что высшей идеально-отвлеченной справедливости, хотя эта идеальная справедливость и есть всегда и везде единственное начало жизни, дух жизни, жизнь жизни». Другими словами: порой течет кровь невинных — вопреки голосу общественной совести, из соображений «общей пользы», ибо общество человеческое греховно и несовершенно, оно идет на сделки с совестью, но разрешить *по совести* литься этой крови — значит утратить «дух жизни», «начало жизни». Вот вывод Достоевского, вот его предупреждение живым, чтобы те не стали духовными мертвецами.

Именно с этим выводом, считая его «реакционным», откровенно и без оговорок спорили в 20-х годах, когда куражу было больше, а лицемерия меньше, чем десятилетия спустя. Видный марксистский критик Г. Горбачев тогда писал: «Достоевский в беседе Ивана с Алешей допускает одну софистическую подмену аргументации: Иван спрашивает Алешу, может ли последний замучить маленького ребенка, если это нужно для всеобщего счастья. Получается естественный ответ: нет. Нет, — так категорично потому, что нервы не выдержат, конечно. Но реально вопрос так не стоит. Мы знаем, что капитализм проституирует, морит голодом, замучивает в диких погромах и убивает бомбардировкой городов миллионы детей. Потому, если революционные снаряды случайно ранят и обрекут на мучительную смерть тысячи детей или революционные декреты дадут повод для провокации лишнего погрома, то революция на это идет, и она права». Больше всего пугает в этом людоедском пассаже слово «тысячи». Не «единичному» ребенку, для примера, для доказательства мысли, пре-

доставлено погибнуть, и не о неопределенном, риторическом, так сказать, «множестве» детей идет речь, а расчетливо скалькулированы именно «тысячи», противопоставленные умозрительным «миллионам» как выгодный, утешительный баланс. Можно было наперед сказать — а впереди был год великого перелома, ибо писалось это в 1925-м, — что тысячами тут не обойдется, ибо «дух жизни» покинул так говорящих и рассуждающих и они станут сеять смерть в масштабе, не ограниченном первоначальными выкладками.

Однако, быть может, еще страшней, чем кровавая цена, которую готовы уплатить идеологи тотального распорядительства за свое право командовать, — еще страшнее их всемерная опека над человеческой волей. Порабощение совести ужаснее крови по совести, как о том свидетельствует Поэма «Великий инквизитор». Достоевский умел сводить в один пучок разноречивые заблуждения и превратные идеи своей эпохи. У него была неосознанная догадка, что все, по видимости противоположные, разновидности идейного зла должны иметь общий корень в отрицании высшего, божественного, абсолютного значения человеческой личности. Так, в уста князя Валковского из «Униженных и оскорбленных», этого первого цинического идеолога безбожной вседозволенности, Достоевский вложил доводы и парадоксы, восходящие и к разумному эгоизму Дидро, и к утилитаризму Бентама, и к волюнтаристическому эгоцентризму Штирнера, и к пессимизму Шопенгауэра. То же самое можно сказать и о его критике *административного синдрома*. (Достоевский-мыслитель вообще занят выявлением *синдромов*, в которых сплетается многое несоединимое с точки зрения отвлеченного схематизма.)

У Достоевского, мастера слова-эмблемы, вбирающего в себя целый круг ассоциативных значений, есть словечки «казенщина» и «острог». И вот, эти слова связываются у него и с централизованным административным аппаратом из четырнадцати классов, созданным Петром I и вытеснившим ростки «земщины», самостоятельного местного управления («Государственная центральная идея у нас пересолила, через норму перешла (...) завела дружину для самосохранения, то есть чиновников, прежде же оно свободно относилось к народу и земского собора не боялось». — Из наброска 60-х годов). Те же словечки прилагает он и к «либеральным деспотам», желающим, чтобы народ просвещался точно по их указке, соответ-

ственно их сиюминутным представлениям о том, что есть «наука», а что — отживший предрассудок. Говорит он и о «красненькой казенщине» тех радикальных публицистов, которые точно знают, какой хирургической операцией они осчастливят народ, не спросив у него на это, разумеется, согласия. Все это — острог, острог! — символ предельной несвободы, жизненно выстраданный Достоевским в реальном остроге.

Достоевский часто повторял в ответ на упреки в ретроградности, что он куда либеральнее записных либералов. И, надо сказать, был прав. Памятником подлинно либеральной политической философии остается его публицистика почвеннического периода, в сравнении с «Дневником писателя» еще недостаточно оцененная: такие великолепные, будто сегодня написанные статьи, как «Г-н -бов и вопрос об искусстве», «Книжность и грамотность», «Два стана теоретиков». Идея почвенничества, как известно, заключалась в том, чтобы у интеллигенции, у образованного слоя, прошедшего европейскую выучку, но не удовлетворенного ею, и у народа, сохранившего сокровище христианской веры, но, по бедности и забитости своей, носящего «звериный образ», — чтобы у них нашлась точка схождения. Чтобы интеллигенция без высокомерия и предубеждения отнеслась у духовной копилке народа, а народ без опаски стал приобщаться к тем сторонам новейшего просвещения, которые органически для него приемлемы. Прекрасно, но в чем же тут либерализм, почитание свободы? В том, что Достоевский всеми силами пытался предупредить идейную диктатуру немногочисленного образованного слоя над огромной народной массой. Он хотел, чтобы просвещение, образование не превращалось в руках тех, кто держит от него ключи, в орудие — говоря современным социологическим языком — *индоктринации*, то есть в натаскивание, целевое программирование сознания масс. (Заметим, что такова задача всякой государственной школы, начиная с бисмарковской эпохи «культуркампа»; в особенности же — нашего ликбеза и всеобща 30-х и далее годов.)

Особенно наглядна, особенно бескорыстна эта забота Достоевского о духовной свободе народа, когда он спорит не с радикальным «Современником» (в этом случае можно еще подумать, что он отстаивает не только свободу как таковую, но по преимуществу свои политические взгляды), а когда разбирает, например, невиннейшую книжку для народа, некий

«Читальник», изданный благонамеренным литератором Щербиной. Тут-то, в блистательной статье «Книжность и грамотность», Достоевский показывает, как, исходя из лучших побуждений, мнимолиберальный составитель учреждает опеку над сознанием читателя из народа, регламентирует его любознательность, унизительно подчеркивает его предполагаемую инфантильность, дает ему грубо адаптированные и предвзято сгруппированные обрывки сведений и вдобавок предлагает распространять в народе эту — как он сам догадывается — скучную и нежеланную книжку административным путем, говоря по-нашему — «в нагрузку». «Свобода! Свобода на первом месте! Зачем же навязывать?» — восклицает Достоевский. И рядом стоит фраза, исполненная глубокого философского смысла: «Не любит народ таких учителей, прямо становящихся перед ним его воспитателями и владельцами-просветителями». Двумя последними, им же подчеркнутыми, словами Достоевский предвосхитил своеобразное открытие XX века: что системы теоретизирующей мысли могут становиться системами идеологического господства («открытие» это принадлежит французским «новым философам», прошедшим через опыт майских событий 1968 года, и выражение «владельцы-просветители» может показаться цитатой из какого-нибудь их сочинения).

Что хочет сказать Достоевский, различая «книжность» читальника Щербины и «грамотность», которую он сам желал бы нести народу? Ну, во-первых и в-главных, то, что грамотность — это своего рода технология образованности, а не содержание ее. В народном сознании присутствует собственное ценное духовное содержание; грамотность позволит его выявить, и оно принесет свой плод в русской культуре; книжность же может его подавить. «Спросим у народа», — до конца дней любил повторять Достоевский. Но пока народ темен, безграмотен — он и безгласен, он, в частности, не в состоянии сформулировать свой политический ответ на запрос к нему правительству ли, интеллигенции ли. Дать ему грамотность значит дать ему язык для участия в общественном и политическом процессе. Дать ему книжность значит подменить его ответ своим собственным. Вышеупомянутый рапповский критик называл такое почвенничество «реакционным демократизмом»; простим слово «реакционный», произнесенное в

виде хладнокровной дефиниции, и согласимся: это, действительно, демократизм.

И еще — из того же критика: «Протестующее против барского “европеизма” сороковых годов народничество Достоевского было окрашено в цвета подчеркнутого благоговения не только перед интересами, но и перед мнениями народа». Опять-таки все верно, но еще важней добавить: этот подчеркнутый пиетет относился не только к существованию народных мнений, но, быть может, в наибольшей степени — к самому *праву их иметь*. Как раз не потому ли демократизм Достоевского кажется весьма недемократичному критику таким реакционным?

Затем, различая книжность и грамотность, Достоевский высказывает серьезную педагогическую мысль, которая у нас только недавно стала пробивать себе дорогу как противодействие повсеместной выработке — через школу — управляемых конформистов. Человека надо учить, помимо суммы сведений, навыкам самостоятельного приобретения знаний в дальнейшей жизни — человека надо учить учиться, это и есть грамотность. И, наконец, последнее: «По-нашему, уж если человек образован, то он получил нравственное развитие, по возможности правильное понятие о зле и добре. Следственно, он, так сказать, нравственно вооружен против зла своим образованием (...) владеет для отражения зла средствами несравненно сильнейшими...» Достоевский волнуется об истинном просвещении народа, чтобы злу трудней было воспользоваться его легковерием.

Как видим, мысль Достоевского была занята поисками того, чего и посейчас ищет мысль любого ответственного российского деятеля, а именно — «царского пути» между устройством общества на основе политического рынка интересов и устройством общества на основе принудительного единодушия. Так сказать — между идеей взаимной уживчивости из голого чувства самосохранения и идеей ребяческой послушливости великому инквизитору. Владимир Соловьев свидетельствует, ссылаясь на беседы с Достоевским во время их совместного путешествия в Оптину пустынь, что общественным идеалом Достоевского была Церковь. Иными словами — соборное согласие в любви, при котором не нужны ни государство, ни казни, ни состязание прав, ни ограждение имущества.

Едва ли не у всякого тут готово сорваться с языка восклицание: «очередная утопия!» Но не торопитесь с приговором: Достоевский — не утопист хотя бы потому, что, в его понимании, этот идеал и бесконечно близок и бесконечно далек. В сущности, его «золотой век в кармане» (так, напомним, называется одна небольшая главка из «Дневника писателя») — шуточный парафраз евангельского изречения «Царство Божие внутри нас». Это так просто и так внятно сердцу, что каждый должен чувствовать вину за то, что этого до сих пор не исполнил и, значит, напрямую ответствен за общее неблагополучие мира («все за всех виноваты»). Но вместе с тем такой идеал совместного бытия бесконечно далек — невместим в границы исторического времени, потому что «психически повернуться» к любви — дело, как говорит старец Зосима, «жестокое и устрашающее» и его исполняют до конца только немногие, одолевшие свою samость и обретшие подлинную свободу в добровольной жертве собственным «я». Так что «золотой век» и в кармане, и в дальней дали; это не утопия, которая всегда есть проект и организационная инструкция к нему, а путеводная нить, не требующая никаких специальных «мер» и даже несовместимая с такими мерами: «идеал гуманности (...) без всяких предварительных проектов и утопий», выражаясь словами самого Достоевского.

Чего же, в свете этих убеждений, хотел и ждал Достоевский от своей родины, от России? Прежде всего, относительно всякой национальной общности он полагал, что такая общность складывается обязательно вокруг самобытной идеи, скрепляется духовным импульсом, а не только, скажем, кровно-биологически или территориально-географически. (Эту мысль на свой лад развил Л. Н. Гумилев в его теории о пассионарном периоде формирования этносов.) На вопрос же о том, какова «русская идея», Достоевский с убежденностью отвечал: «В судьбах православного христианства вся цель народа русского». От этих «судеб» не отделял он, как мы уже видели, и мечту об общественной гармонии. Чаемую социальную проекцию православия он даже именовал иногда «русским социализмом» — антиутопическим и свободным. Русский народ с его, как считал Достоевский, свойствами всечеловечности и всеотзывчивости (мыслитель нигде, по-моему, не уточняет, являются ли эти качества плодом многовекового православно-го воспитания народа или, наоборот, родовыми особенностями

ми его психического склада, предрасположившими его к усвоению христианства; думаю, Достоевский сказал бы, если б его спросили, что и то, и другое сразу), — так вот, русский народ с его всечеловечностью и всеотзывчивостью призван нести эту идею миру. Она как незамутненная весть о братстве придет на смену идеям католической и протестантской. Россия не перечеркнет, но довершит, «окончит», по слову Достоевского, дело старой христианской Европы, где свет христианства, как ему казалось, меркнет из-за властолюбивых уклонов католичества и порожденного этими уклонами посева вражды в виде протестантизма и западного социализма.

Тут, понятное дело, не все обстоит гладко. Не предлагал ли Достоевский как путь к торжеству заветной «русской идеи» геополитическую утопию славянской «православной империи», державной силою несущей миру свой социальный замысел? Не твердил ли он, что ради этого во что бы то ни стало «Константинополь должен быть наш», не заявлял ли — в смысле территориальном: «что православное, то русское?» Все так, и если был у Достоевского срыв в утопическое прожектерство, в утопическое нетерпение с сопутствующим ему допущением деспотизма и несправедливости, то это случалось именно тогда, когда он соблазнялся геополитикой как средством, служащим целям духовным. Но все же не тут пролегал магистральный путь общественной мысли Достоевского, который завершился событием Пушкинской речи и заветами «Братьев Карамазовых».

Если кратко подытожить суть общественной проповеди Достоевского, то можно сказать, что это проповедь самоотверженного индивидуального почина, преобразующего социальную среду, так сказать, из глубин совести. Или еще короче: это проповедь «первого шага». Подчеркну снова, что Достоевский не зовет прочь от общественной жизни, в приватное душевспасительное дело, которое его оппонент справа Константин Леонтьев не без вызова называл христианским «трансцендентным эгоизмом». Равным образом не совпадает он с асоциальностью толстовства, ограничивающегося отстранением от зла, этикой неучастия. Он говорит об *общественном* действии, об *общественном* служении. Но таком, которое начинается с преображения собственного сердца и затем исподволь привлекает другие сердца — подобно тому, как Алеша Карамазов в финале последнего романа Достоевского привлек сердца

мальчиков и объединил их в Илюшечкину общину. Это путь органический, путь той самой евангельской закваски, от которой должно со временем вскиснуть и взойти все общественное тесто. Он противопоставлен у Достоевского и административной утопии, и кровавому срыву истории, о котором Достоевский пророчествовал: «злой дух близко...»

Насколько писатель был уверен в *единственной правомерности* такого пути, можно судить по тому, что свою идею неприметного «первого шага» он повторял неустанно. В 60-е годы он пишет: «А ведь в способности и умении сделать первый шаг и заключается, по-моему, настоящая пракτικότητα и деловитость всякого полезного деятеля». И еще тогда же: «Первый шаг есть всегда самое первое и самое главное дело». В 70-е годы, описывая в «Дневнике писателя» воспитателя детской колонии, он замечает: «Я ужасно люблю этот комический тип маленьких человечков, серьезно воображающих, что они своим микроскопическим действием и упорством в состоянии помочь общему делу, не дожидаясь общего подъема и почина» («комический тип» — конечно, в том же смысле, в каком комичен князь Мышкин, прославившийся «идиотом»). Или — с другого конца: «... иная святая идея, как бы ни казалась вначале слабою, непрактичною, идеальною и смешною, но всегда найдется такой член ареопага или “женщина именем Фамарь”, которые еще изначала поверят проповеднику и примкнут к светлом делу... И вот маленькая несовременная и непрактичная “смешная идейка” растет и множится и под конец побеждает мир, а мудрецы ареопага умолкают». «И выходит, — привожу знаменитые, часто цитируемые слова, тоже из «Дневника писателя», — что торжествуют не миллионы людей и не материальные силы, по-видимому столь страшные и незыблемые, не деньги, не меч, не могущество, а незаметная вначале мысль и часто какого-нибудь, по-видимому, ничтожнейшего из людей».

А в чем «тайна первого шага»? Достоевский отвечает: «В нынешнем образе мира полагают свободу в разнузданности, тогда как настоящая свобода — лишь в одолении себя и воли своей, так чтоб под конец достигнуть такого нравственного состояния, чтоб всегда во всякий момент быть самому себе настоящим хозяином... Но чистые сердцем подымаются и в нашей среде — и вот что самое важное! (...) А чистым сердцем один совет: самообладание и самоодоление прежде вся-

кого первого шага. исполни сам на себе прежде, чем других заставлять, — вот в чем вся тайна первого шага». Главка из «Дневника писателя за февраль 1877 года, откуда взяты эти слова, называется «Русское решение вопроса».

Проповедь «первого шага» — это проповедь движения неспешного, терпеливого, иногда как бы не в ногу с угрозой гибели, которая ждать не станет. Ведь вот Достоевский советовал все это, когда, по его же словам, «приготовлялись сроки чему-то вековечному, тысячелетнему» и вся Россия стояла «на какой-то окончательной точке, колеблясь над бездной». И впрямь, скоротечные, взрывные процессы встряхнули и сбили опару, не дали закваске взбродить, обогнали и заглушили его проповедь, хотя она и имела влияние на молодое поколение. Тем не менее это не должно смущать. Первый шаг — то, что зависит от человека, от его доброй воли. Остальное не в его власти. Нужно делать то, что зависит от нас. Чрезвычайные меры — всегда проективные, а «первый шаг» — творческий. В обоих случаях, правда, человек одинаково не знает, к чему его действие приведет. Но первое сулит ему неожиданность разочарования, ибо реализованная задачка обыкновенно не сходится с запланированным ответом. А второе — неожиданность роста, развития; в семени заключено целое дерево, но оно не похоже на семя, из которого вырастает, и в этом — Нечаянная Радость.

«Белая лилия» как образец мистерии-буфф
К вопросу о жанре и типе юмора пьесы Владимира Соловьева

Памяти Александра Носова

О смехе Владимира Соловьева столько наговорено, что хватило бы на целую антологию с физиологическим, психологическим и метафизическим разделами. А. Ф. Лосев в своем прощальном труде о Соловьеве выделяет этот смех как самостоятельную проблему и дает ему поистине апофатическое определение: не-, не-, не-. «Смех Вл. Соловьева очень глубок по своему содержанию... Это не смешок Сократа, стремившегося разоблачить самовлюбленных и развязных претендентов на знание истины. Это не смех Аристофана или Гоголя, у которых под видом смеха крылись самые серьезные идеи общественного или морального значения. И это не романтическая ирония, когда у Жана Поля (Рихтера) над животными смеется человек, над человеком — ангелы, над ангелами — архангелы, а над всем бытием хохочет абсолют, который своим хохотом и создает бытие и его познает. Ничего сатанинского не было в смехе Вл. Соловьева, который по своему мировоззрению — все-таки проповедник христианского вероучения. И это уже, конечно, не комизм оперетты или смешного водевиля. Но тогда что же это за смех?»¹

Однако, если перейти от «апофатики» к «катафатике», радикальное «не» раскрывает себя на деле в целом ряде положительных «и», «и», «и», не совмещаясь полностью ни с одним из определений

«... Детский, иногда неудержимый смех с неожиданными, презабавными икающими высокими нотами — смех человека с чистой совестью, не пресыщенного суетными радостями, всю жизнь посвятившего труду и молитве и потому с особен-

¹ Лосев А. Владимир Соловьев и его время. М., 1990. С. 649—650.

ной свежестью чувства умеющего отдаваться минутам невинного веселья» (биограф Соловьева В. Л. Величко).

«... Ехидный смех, в котором слышались иногда недобрые нотки, точно второй человек смеется над первым» (он же).

«... Этот его смех, странный, дикий, но такой заразительный и искривленный, как бы было то, что соединяло его с людьми, с толпой, с землей» (К. М. Лопатина, в замужестве Ельцова).

«... Звонкий, несколько демонический смех, так не гармонизировавший с его загадочным взором, таинственно полуприкрытым веками и лишь иногда открывавшим свой неземной блеск» (В. А. Пыпина-Ляцкая).

«Воистину пугал этот хохот; если в аду смеются, то не иначе» (С. К. Маковский, известный впоследствии как редактор «Аполлона») ².

«... Здоровый олимпийский хохот неистового младенца, или мефистофельский смешок хе-хе, или то и другое вместе» (племянник и авторитетный биограф Владимира Сергеевича С. М. Соловьев) ³.

Сам Соловьев, как хорошо известно из лекции, прочитанной им в январе 1875 года на женских курсах Герье и переданной в записи Е. М. Поливановой, определял человека как «животное смеющееся». «Человек рассматривает факт, и если этот факт не соответствует его идеальным представлениям, он смеется. В этой же характеристической особенности лежит корень поэзии и метафизики». И несколько ниже — совсем уж драстическое заявление: «Поэзия вовсе не есть воспроизведение действительности, — она есть насмешка над действительностью» ⁴.

Из этого пассажа, несомненно принципиального, можно сделать два вывода. Видимо, черты, подмеченные в Соловьеве как бы порознь его младшим другом Е. Н. Трубецким: «необычайно интенсивное восприятие мировых противоположностей» (в чем автор очерка о личности Соловьева видит «его силу») и «удвоенная против других чувствительность к

² «Книга о Владимире Соловьеве». М., 1991. С. 39, 57, 122, 210, 229 соотв.

³ Цит. по: Лосев А. Владимир Соловьев и его время. С. 646.

⁴ Приведено в кн.: Лукьянов С. М. О Владимире Соловьеве в его молодые годы: Материалы к биографии. Кн. 3. Вып. 1. Пг., 1918. С. 45. Репринт: М., 1990.

смешному»⁵ — в сущности, есть одна и та же черта. Так что вышеприведенные характеристики смеха Соловьева — от невинно-детского до жутко-демонического, от «неистового» до светски-игривого — не противоречат друг другу, а суть разные градации острого рефлекса на эти самые «мировые противоположности».

И второе, что следует из приведенного выше эпизода лекции. Для Соловьева в качестве насмешки над действительностью выступает поэзия *как таковая*, а не только специально юмористическая, ироническая, сатирическая (в соответствии с привычно-плоским взглядом). Поэтическое вдохновение, приносящее весть о горнем, есть уже насмешка над дольным, хотя и чуждая намеренной ухмылки. Поэтому, на вкус Соловьева, грань между патетическим и смешным в поэзии нечувствительна и переходы от одного к другому не кажутся ему такими разительными диссонансами, как многим его читателям и критикам. «Из смеха звонкого и из глухих рыданий / Созвучие вселенной создано», — пишет он в «Посвящении к неизданной комедии» (то есть к «Белой Лилии») ⁶. То и другое образует для него не диссонанс, а аккорд («созвучие»), хотя антитетичны не только элементы этого «созвучия» (смех/слезы), но и эпитеты к ним.

С. Н. Булгаков в связи с поздней поэмой «Три свидания» говорит о «манере Соловьева зашучивать серьезное»⁷. Эту «манеру», однако, нельзя сводить к некоторой метафизической застенчивости автора: в серьезном у Соловьева содержится очень часто сакральная крупица смеха — поэзии — свободы. «Смеялась, верно, ты... — обращается он к неименоваемой Подруге Вечной, — богам и людям сродно / Смеяться бедам, коль они прошли». Одно только предположение, что София (а кто же еще, что бы ни понимать под этим именем?) может смеяться вместе со своим избранником, придает шутливости Соловьева совершенно парадоксальный характер, не сводимый ни к насмешкам над пошлостью «здоровой обыденщины», ни к автоиронии. Вспоминаются слова все того же Евгения Трубец-

⁵ Трубецкой Е. Н. Миросозерцание В. С. Соловьева. Т. 1. М., 1995. С. 26, 16 соотв.

⁶ Стихи Владимира Соловьева и текст «Белой Лилии», а также черновой редакции пьесы цитируются по изданию: *Соловьев Владимир*. Стихотворения и шуточные пьесы. Л., 1974.

⁷ Булгаков С. Н. Тихие думы. М., 1996. С. 64.

кого: «В наш скептический век он являл собою как бы олицетворенный парадокс»⁸.

«Белая Лилия» — быть может, самый парадоксальный из текстов Соловьева, как философских, так и поэтических. В этом отношении с нею может поспорить разве что «Краткая повесть об антихристе», при первом знакомстве вызвавшая большое смятение в умах современников. Но если пророческая цель «Краткой повести...» ясна или, во всяком случае, проясняется самим ходом времен, то *цель* «Белой Лилии» неудобовима. Последователей соловьевских идей, соловьевской софиологии комедия болезненно задела. Для Величко сочинение «мало понятное», «странное», дисгармоничное, жанр которого он затрудняется определить: «комедия (?)» — с вопросительным знаком⁹. Для Соловьева-племянника «это странная пьеса», «шутки самые грубые, развязные и иногда циничные, крайняя нелепость и чепуха переплетаются в ней с (...) мистикой Софии»¹⁰. С. Н. Булгаков (правда, в период «Тихих дум» — времени наибольшего его отхода от «соловьевства» под влиянием о. Павла Флоренского) характеризует пьесу как «стихотворный фарс о Софии», «граничащий с мистической порнографией и, вместе с тем, включающий в вполне серьезные и вдохновенные софийные стихотворения»; это «бравирующее выражение (...) астрального флирта», одно из самых двусмысленных и неприятных произведений Соловьева»¹¹.

Как всегда, реакция современников и ближайших наследников бывает кое в чем диагностически ценнее, чем последующие исследовательские медитации. То, что заставляет их недоумевать и раздражаться, нередко и оказывается самым главным. Неприязненным взорам открылся в «мистерии-шутке» некий *сбой целеполагания*. В альбоме Т. А. Сухотиной Соловьев на вопрос о цели его жизни ответил: «Не скажу»¹². Ранее, в юности, он писал одной столь же юной корреспондентке, что цели его безумны и имеют мало общего с обычными человеческими планами. Это были цели мессианско-преобра-

⁸ Трубецкой Е. Н. Миросозерцание В. С. Соловьева. Т. 1. С. 35.

⁹ «Книга о Владимире Соловьеве». С. 61.

¹⁰ Соловьев С. М. Владимир Соловьев: Жизнь и творческая эволюция. М., 1997. С. 156.

¹¹ Булгаков С. Н. Тихие думы. С. 81.

¹² Соловьев В. С. Философия искусства и литературная критика. М., 1991. С. 642.

зовательные, со временем потесняемые целями просвистительско-миссионерскими и общественно-пророческими. Как носитель духовной миссии, каковым он не мог не ощущать себя, Соловьев никогда не был вполне свободен и самоопределён по отношению к «самому значительному в жизни» (так называет он в примечании к «Трем свиданиям» свои визионерские встречи с Царицей — откровение небесного эроса). Свобода тут наступала только в утопически-малообязывающей атмосфере полуверы-полушутки, которая своей двусмысленностью расколдовывала любые обеты и снимала любые заклатья, оставляя между тем для них лазейку исполниться и сбыться.

И эта внутренняя утайка источника вдохновения как нельзя больше отвечала среде и культурному контексту, в которых мистериальное просто обязано было оборачиваться смешным. Визионер, отправившийся за откровением в пустыню, в Фиваиду, в цилиндре, крылатке и тонких ботиночках, — эта фигура, этот автопортрет смешит самого прототипа. Но разве менее смешон в «Белой Лилии» кавалер де Мортемир, который, собравшись на поиски мистической «Лилей», бросает своей прежней возлюбленной: «Скажи, что навещать сестру я / Уехал в Крым» — и озабоченно озирается перед волшебным странствием: «Но где моя дорожная фуражка? / Здесь! И перчатки к ней»? Дело, как видите, не в неподходящем костюме Соловьева (в чем был, в том и пошел, не имея ни гроша в кармане). Приличная экипировка де Мортемира вполне соответствующая веку прочно буржуазному, так же комически диссонирует с целью его путешествия: запредельность — и фуражка с перчатками!

В связи со сказанным — некоторое уточнение жанра «Белой Лилии». Предлагая (конечно, без педантической настойчивости) переопределить ее жанр из «мистерии-шутки»¹³ в

¹³ Сам Соловьев, безусловно, считал эту шуточную пьесу вместе с тем и мистерией. Когда создатели Козьмы Пруtkова называют вверенную его имени пьеску «Сродство мировых сил» «мистерией», они придают этому определению ощутимо пародийный смысл (кстати, вопреки мнению С. М. Соловьева, сходство между этой прутковской шуткой и «Белой Лилией» минимально). В ранней редакции «Белой Лилии», включавшей неоконченный, к сожалению, мистериальный пролог «в четвертом измерении», юмористически ориентированный на пролог к драматической поэме А. К. Толстого «Дон Жуан» (скорее, чем на пролог к «Фаусту» Гёте), но философски очень значительный, — так вот, в ранней редакции стояло лишь одно

«мистерию-буфф» (не знаю, первым ли Маяковский изобрел это удачное сочетание понятий), я имею в виду следующее.

«Белая Лилия», во всяком случае ее первая редакция, создавалась в самом конце 1870-х годов. Из привычного нам курса истории российские 70-е предстают как время революционного народничества, террористической охоты за царем, время романов «Бесы» и «Новь»... Но мир жил иной повседневной жизнью. Дружескому кругу Владимира Соловьева, в том числе театральному кружку «шекспиристов», с которым он был близок, это время запомнилось как время удивительной беззаботности. В полудомашнем театре процветал, замечает Соловьев-младший, «модный жанр нелепых комедий»¹⁴. «Шекспиристы» сочинили «Альсима» с роковой бородатой красавицей в центре действия (очень смешной акт вписан в эту пьесу как раз Соловьевым) и «Тезея» на якобы античный сюжет. Не просто шутовство, а именно «нелепость» этих опытов шла, разумеется, от горячо любимого Козьмы Пруtkова с его «превратной “мистикой” пошлости» (определение младшего современника А. А. Салтыкова¹⁵). Но в то же время это была молодая здоровая реакция на буржуазный колорит века. В шуточной — опять же — мистерии Ф. Соллогуба «Соловьев в Фиваиде» (давшей приятельский импульс к созданию «Белой Лилии») типический, с точки зрения автора, «человек 70-х годов» рвется «пойти послушать оперетки» и при виде каскадной певички (успешно соперничающей с царицей Савской) восклицает: «Как хороша, и смотрит так игриво! /Я приглашу ее на полбутылку пива»¹⁶. Тогдашний Египет — не

жанровое обозначение: «мистерия» — и оно, как кажется, лишено было шутовых обертонов. Но и в печатном варианте — определив свое сочинение двояко, как мистерию-шутку, Соловьев тем самым подчеркнул непародийный смысл первого слова и фактически предварил свое примечание к «Трем свиданиям» (сравним: ... в шутовых стихах самое значительное...).

¹⁴ Соловьев С. М. Владимир Соловьев... С. 152.

¹⁵ «Книга о Владимире Соловьеве». С. 301.

¹⁶ Лукьянов С. М. О Владимире Соловьеве... Кн. 3. Вып. 1. С. 300, 301. Вообще говоря, «оперетка» как модный жанр то и дело маячит в соловьевском кругу. Вот эпизод воспоминаний современника (из архива К. М. Азадовского): «Сидя на балконе, он сочинял фантастические и нелепые стихотворения (...) Здесь же он сочинил и оперетку, которую мы собирались поставить на одном из “Берштамовских вторников”, постоянным посетителем которых бывал Владимир

только Изиды и Фиваиды, но и декорации к «Аиде», упомянутые у того же Соллогуба; уже давно как открылся пикантный театр Ж. Оффенбаха «Паризьен-буфф» и прошла по всей, можно сказать, Европе «Прекрасная Елена», «каскадным» образом травестирующая Гомера. «Буффонность» и «нелепость» — это как бы доведение *plus ultra*, возведение в степень щекотливой буржуазной «каскадности». И вместе с тем — тропинка к некоторому юродству, за неблагообразием, как и положено юродству, успешно приоткрывающему мистериальный план.

Композиция многих сцен «Белой Лилии» действительно напоминает оперу-буфф и того более — оперетту. Первое действие открывается дивертисментом комических философских фигур, в дальнейшем не участвующих в фабуле; второе действие, исчерпав свою действенность, продлевается статичным концертом солирующих персонажей («вампука», как сказали бы много позднее¹⁷); немало дуэтов, вроде «двух Аяксов» из «Прекрасной Елены», трио, комических хоров, твердящих чепуху, и пр. Пьеса то и дело посылает сигналы о принадлежности своему времени, его расхожей стилистике, тогдашнему «масскульту» — позволю себе этот анахронизм, напомнив мнение современницы о «смехе, соединявшем с толпой»¹⁸.

Соловьев. Оперетка должна была называться «Парацельс», которым в то время занимался Соловьев (...). Дальше второго действия оперетка не пошла, смущал автора один легендарный эпизод из жизни Парацельса, не совсем цензурный. Владимир Сергеевич решил изложить его латинскими стихами, дабы дамы понять не могли (...). Иногда на этих вторниках он был необыкновенно весел и хохотал громким смехом невинного младенца».

¹⁷ Когда этот текст был уже написан, специалист по творчеству Владимира Соловьева А. А. Носов показал мне заметку за подписью «А. И.» (скорее всего, А. Измайлов) в вечернем выпуске «Биржевых ведомостей», № 12205 (4 марта) 1911 г., озаглавленную «Владимир Соловьев — юморист» и начинающуюся так: «Кто первый в России додумался до идеи “Вампуки”? Как это неожиданно, оказывается, что не только облюбывал эту идею, но даже и блистательно развил ее... Владимир Соловьев». Далее в заметке следовал поверхностный разбор «Белой Лилии», перепечатанной (после 1-го издания, см. след. примеч.) в 3-м томе писем Соловьева под ред. Э. Л. Радлова: «Он заботится только об одном, чтобы это было весело-сумбурно и смешно». «Куплеты хоть в любую оперетку». Любопытно предположение рецензента, что автор «Вампуки» (М. Н. Волконский) «черпал из Соловьева горстями».

¹⁸ Оно еще видней, если взглянуть на текстовое окружение, в котором появилась первая публикация «Белой Лилии»: художест-

«Белая Лилия» — произведение, никем реально не откомментированное¹⁹. Комментарий З. Минц в Большой серии «Библиотеки поэта» не отвечает ожидаемому назначению (видимо — по вине обстоятельств того времени). Задача эта остается на долю коллектива, занятого сейчас изданием полного собрания сочинений В. С. Соловьева. Я же решусь сказать о некоторых остающихся загадочными (по крайней мере для меня) моментах, выяснение которых кое-что проявило бы в ускользающей тональности пьесы.

Когда, собственно, была она написана? В 1878—1880 годах, — отвечает сам автор, поставивший эту дату под первой и единственной прижизненной публикацией «Белой Лилии». В последующих трех перепечатках и в трудах о Соловьеве дата эта ни разу не ставилась под сомнение. И она правдива. Но только отчасти. А вот в какой части и мере — это неясно...

Нам известна ранняя редакция пьесы с «остро гностичным», по определению С. М. Соловьева²⁰, прологом и рядом деталей сильно меняющих дело в сравнении с окончательной версией. Честь извлечения из архива и опубликования

венно-литературный сборник «На память» (М., 1893). Альманах изданный в рекламно-коммерческих целях на превосходной бумаге, с литографиями и гравюрами с картин Семирадского и Перова, с французскими книжными иллюстрациями; листая его, понимаешь, какой переворот в скором времени произведут «Аполлон» и «Золотое руно» и чему будут наследовать картинки из «Нивы». Невыносимо длинная поэма Цертелева (старого друга Соловьева). Проза П. Гнедича, Красковского, Ясинского («Бедная красавица Катря томилась, заключенная в той самой башне...»). Статья в будущем печально известного В. Грингмута «о неминуемом падении искусства до полного его извращения и отрицания» (виновники — импрессионисты). Тут же «аппетитнейшая вдовушка» из переводного француза и, наконец, отдел рекламы («объявления — это рычаг, который в настоящее время приводит в движение типографский станок») — единственный с признаками хорошего вкуса (в сравнении с рекламой нынешней). И посреди всего этого — пьеса Соловьева, вряд ли приметная как некий стилистический диссонанс и взрывающая «здоровую обыденщину» во выступающим из-под завесы мистерийным пафосом, а разве что вопиющей нелепостью. Нелепость, повторю, — здесь литературный коррелят юродства.

¹⁹ Если не считать пересказа и характеристики в уже цитированной биографической книге С. М. Соловьева, а также наивно-дидактического (но отнюдь не превратного) разбора пьесы в книжечке И. А. Аполлонской «Христианский театр» (1914).

²⁰ *Соловьев С. М. Владимир Соловьев... С. 156.*

этого варианта (в отрывках) принадлежит З. Минц. Переделал ли свое сочинение Соловьев *сразу* вслед за этим ранним текстом — скажем, ко времени, когда было написано грустно-примирительное «Посвящение к неизданной комедии» («Звучи же смех свободною волною. / Негодования не стоят наши дни... / И злую жизнь насмешкою незлою / Хотя на миг один угомони»), — так что печатный текст, который принято считать дефинитивным, относится все к тому же, условно говоря, 1880 году? А в канун 1893 года Соловьев, вовлеченный в альманашное предприятие редактора Ф. А. Духовецкого и издателя Г. И. Гагена, всего лишь заменил несколько прежних вставных лирических номеров на менее подходящие по тону, но посылающие прощальный — не без уязвленности — привет последней его любви, Софье Михайловне Мартыновой? ²¹ Или, напротив, именно в начале 90-х годов Соловьев стал радикально переделывать долго лежавшую без движения комедию, создавая ее окончательную редакцию едва ли не одновременно с предположительно автобиографическим рассказом «На заре туманной юности» и с первыми подходами к важнейшему своему сочинению «Смысл любви» (1892—1894)? Или же, наконец, за годы, минувшие с 1880 по 1893-й, автор время от времени пьесой занимался? Ответы на эти вопросы то ли существуют где-то под спудом и их еще предстоит найти, то ли они так и не будут найдены за недостатком точных сведений.

Я, во всяком случае, предполагаю, что печатный вариант пьесы в каких-то существенных чертах — *поздний*; что в нем Соловьев, так сказать, обобщил свой эротический опыт, относящийся к двум Софьям — Хитрово и Мартыновой, и попытался согласовать его с влечением к небесной Софии, прибегнув к той свободно-смешливой форме, которая маскировала от него самого все острые углы. Подозреваю также, что Соловьев, подгоняемый сроками издания сборника «На память», так и не завершил переделку в ее отдельных логических связях: к примеру, то, что, согласно всем изданиям, за *первым* явлением следует сразу *третье*, — не простая опечатка, а лакуна, которая должна была быть заполнена изображением любовной симпатии, вспыхнувшей между кавалером де Мортеле-

²¹ Одно из этих стихотворений написано в декабре 1992 г., то есть буквально на пороге опубликования комедии.

миром и огромным Медведем, скрывающим под своей мохнатой шкурой — «под грубою корою вещества» — Белую Лилию. Программа этой нежной встречи намечена в черновой редакция, но исполнение, со многих точек зрения затруднительное (пища для фанатичных фрейдистов, которых тогда, к счастью, еще не было!), видимо, Соловьеву не удалось, и он махнул рукой, забыв при этом исправить нумерацию сценических явлений.

Впрочем, это не более чем догадка. Существенней то, что происходило с автором пьесы в конце 70-х и в начале 90-х годов.

В 1875—1876 годах молодой философ, по убедительному определению С. Соловьева, «был охвачен каким-то мистическим вихрем»²². Пламенный отрыв от позитивистской картины мира в направлении к христианству совершался в экстатически непрозрачной атмосфере гностицизма, оккультизма, спиритизма, медиумизма и личного визионерства, которое было ли «прелестью», знает один Бог. Эта атмосфера не рассеялась и к началу 1878 года — времени знаменитых «Чтений о Богочеловечестве». В грядущем 1878 году новейший избранник Софии прозревал начало новой эры, новой вселенской религии человечества.

... Однако эта тайная жизнь шла своим чередом, а юношеские увлечения молодыми приятельницами, как правило не кончавшиеся взаимностью, — своим. Слушательница «Чтений...», мать Сергея Михайловича-младшего, юная тогда девица, была поражена контрастом между Владимиром Соловьевым на кафедре — «странным пророком Софии, о котором говорили, что он слышит пифагорейскую гармонию сфер», — и Соловьевым в гостиной, «обыкновенным молодым человеком», который «много шутил и не говорил ничего особенно»²³. А между тем 1878 год недаром предносился блестящему двадцатипятилетнему дебютанту как знаменательный. Дело было не в шумном успехе «Чтений о Богочеловечестве», не мистической геополитике, которою он тогда же увлекался, или в чем-то подобном. Это год его глубокой влюбленности в Софью Петровну Хитрово, племянницу супру-

²² Соловьев С. М. Владимир Соловьев... С. 131.

²³ Там же. С. 152.

ги А. К. Толстого (знакомство с ней, впрочем, завязалось несколько ранее).

«Медиумическая переписка с Софией, — сообщает Соловьев-биограф, — переходит в переписку с Софьей Петровной. Понемногу и медиумизм идет на убыль, и мы слышим простой голос любящего человеческого сердца»²⁴. Об этой любви известно не так много: что она была, как принято говорить, «настоящая», что надежды на взаимность или даже знаки взаимности у Соловьева были, что он называл Софью Петровну невестой и в самом деле надеялся на брак с ней, несмотря на то, что она была замужем, что чувство это запечатлелось в лирических стихах, *отличных* от мистических стихотворений так называемого софийного цикла, что оно доставило ему немало страданий и что, видимо, он распростился с ним в 1892 году, когда новое увлечение — Мартыновой — срифмовалось с прощальными воспоминаниями и когда, по нашему предположению, поэт-философ заодно дал вторую жизнь лежавшей втуне «Белой Лилии». «Новое что-то вдали начинается / Вместо погибшей весны»; «Срок миновал, и царевною спящую / Витязь не мог овладеть» (стихотворение «Память», 29 февраля 1892 года; две последние из приведенных строк, более откровенные, взяты из чернового варианта).

Этой любви мы и обязаны появлением на свет «Белой Лилии», а прощанию с ней — предположительно — ее окончательным завершением.

Литературные и философские истоки пьесы очевидны, и мы коснемся их вкратце. Сам символ «белой лилии» отчасти заимствован из Песни Песней: «лилия долин» (2, 1); это и традиционный цветок Мадонны, Богоневесты, эмблема абсолютной чистоты; отчасти это плод гностического визионерства (ср. со словами из «Песни офитов», включенной впоследствии в «мистерию-шутку», а также — из записанной Соловьевым «Молитвы об откровении великой тайны»: «... да соединятся розы с лилиями в долине Саронской»²⁵, наконец, с медиумической записью: «В марте расцветет белая лилия»²⁶, — относящейся, как и предыдущие тексты, ко времени загранично-

²⁴ Там же. С. 191.

²⁵ Там же. С. 97.

²⁶ Там же. С. 128.

го путешествия Соловьева в 1875—1876 годах). Наверное, Софья Петровна, приславшая к бракосочетанию сестры Соловьева «огромный картон с прорезанными на длинных стеблях белыми лилиями»²⁷, знала о своей прикосновенности к этому символу в воображении влюбленного в нее.

Вторая половина заглавия пьесы: «...или Сон в ночь на Покрова» — отсылает (хоть и через посредство «нелепой комедии» «Альсим», отрекомендованной как «Сон студента после 12 января», то есть после Татьянина дня и соответствующей попойки) к шекспировскому «Сну в летнюю ночь», тоже своего рода мистерии-шутке. И отсылает даже несколько полемически. Сон в Купальскую ночь (или, как считают некоторые комментаторы комедии Шекспира, в Вальпургиеву — на 1 мая) — это игра духов с людьми, бесцеремонное марево, хотя, рассеявшись, оно и приводит к благому упорядочению влюбленных пар. Царица фей Титания, поневоле влюбленная в осла-Основу, — пример любви химерической, обманной чары, между тем как Мортемир, беззаветно полюбивший Медведя, — образец любви истинной, всепобеждающей; сон в ночь на Покрова, по поверью, не живая греза, а вещее уверенье.

Еще раз отметим присутствие в пьесе тени А. К. Толстого (а не только его, с сотоварищами, детища — Козьмы Пруткова). О влиянии его пролога к «Дон Жуану» на шутейно-гностический пролог к первой редакции «Белой Лилии» уже говорилось. Но и сам кавалер де Мортемир, в лице которого С. М. Соловьев подозревает долю автобиографизма, по своей литературной генеалогии не кто иной, как Дон Жуан из той же «драматической поэмы», без усталости ищущий в земных женщинах небесный прообраз. В черновой редакции Мортемир восклицает: «Молчите вы, невинные щенята! / Я триста, 49 000 женщин / Любил зараз, и в этой страшной массе / Не мог найти, чего душа искала», — прямая пародия на героя толстовской драмы²⁸. Этим, конечно, не отменяется духовный «авто-

²⁷ «Книга о Владимире Соловьеве». С. 108.

²⁸ Себе же Соловьев готов был, кажется, отвести роль юного глупца Сорвала, безутешного фетишиста, пожирающего ботинок дамы сердца. В комической сценке «Я говорил, что он не умеет есть» (Соловьев Владимир. Шуточные пьесы. М., 1922), то ли отпочковавшейся от близкого по смыслу эпизода «Белой Лилии», то ли предварившей ее, двойник Сорвала Журавлев (то бишь Соловьев) испус-

биографизм» Мортемира — избранника Белой Лилии, исполнителя вселенской задачи.

Преемственную, а отчасти и полемическую связь с «Дон Жуаном» можно заметить и в экспозиции второго действия «Белой Лилии», где природные силы, начиная с самого Солнца (которое «задерживает лицо тучами и плачет мелким дождем»), томятся и тоскуют по еще не явленной миру «новой царице». В прологе к «Дон Жуану» развернута такая же (но с полной серьезностью) натуральная мистерия, в ней обретают голос облака, цветы, журавли, озера, реки и проч. Они, однако, не томятся, а славят наступающую весну как прообраз весны вечной, — и только соловей произносит слова, отмеченные (простите невольный каламбур) «соловьевским» томленьем: «... Все мне звучит как обещанье / Другой, далекой красоты». Ясно, что А. К. Толстого и Соловьева объединяло христианокоплатоническое «удвоение» мира, но Соловьев острее чувствовал тоскливую несвободу всего земного...²⁹

кает дух, подавившись ботинком, владелицу которого зовут Софья Павловна Дурново — легко угадываемая Софья Петровна Хитрово. Мемуаристами также засвидетельствовано, что Соловьев носил на груди как реликвию крошечный башмачок ребенка Софьи Петровны.

²⁹ Кстати, в этой же «лесной» сцене «Белой Лилии» можно найти намек на хронологическую привязку работы над пьесой, но намек, опять-таки не дающий уверенной отгадки. Речь идет об одной из реалий общественной биографии Соловьева. В ранней редакции пьесы совам-обскурантам, тем, кто заодно с кротами-позитивистами страшится светлого явления «новой царицы», была отведена весьма скромная словесная партия. В печатной редакции хор сов превращен в пространный песенный номер, по строфике и духу напоминающий «Германию. Зимнюю сказку» Генриха Гейне, и в этой арии со есть такой куплет: «Мы верим в блаженство, но — только для нас, / Для прочих же — адские муки! / Тогда насладимся вполне, а пока / Мы служим молебны от скуки». Во время двенадцатого «Чтения о Богочеловечестве» Соловьев с кафедры назвал учение о вечности адских мук «гнусным догматом», чем вызвал бурное неодобрение К. П. Победоносцева и журнала «Гражданин». По свежим ли следам этого скандала (см. о нем подробно: *Носов А. А. Реконструкция 12-го «Чтения по философии религии» В. С. Соловьева // Символ. Париж, 1992. № 28*) переделал Соловьев партию сов? Или же вернулся к ней в начале 1890-х годов, когда обостряется его противостояние с Победоносцевым, когда он пишет эпиграммы на обер-прокурора и посвящает ему грозное «библейское» предупреждение «Кумир Небукаднецара»? Второе предположение, указывающее на новый, сквозь десятилетие

Помимо ближайших источников, в «Белой Лилии» обнаруживают себя мировые бродячие сюжеты, будь то «Метаморфозы» Апулея, тоже своего рода мистерия-буфф, где Луций-осел, сбросив шкуру, удостоивается возвышеннейшего эзотерического посвящения, или сюжет о «красавице и чудовище», вошедший в русский обиход вместе с «Аленьким цветочком» С. Т. Аксакова. По свидетельству Величко, «идея арлекинады и всяких вообще превращений преследовала его [Соловьева], как кошмар»³⁰, и он как бы отделяется от досаждавшего ему в снах арлекина, доводя до абсурда фабулу метаморфозы (красавица может влюбиться в чудовище, но герой мужского пола, влюбленный в чудовищного медведя как в красавицу, — это уже вызов даже сказочному здравомыслию).

Однако любые литературные «интертекстуальности» не объясняют особой, глумливо-задушевной тональности этой комедии — тональности, к которой мы пытаемся подойти с разных концов. Есть некое самое общее пояснение. Соловьев, писавший свои трактаты, что называется, «гладко» — логически безупречным, риторически рельефным, внятно-расчлененным слогом — «интеллигентским» языком, так раздражавшим и Розанова, и Блока, на деле в эту стилистику не вмещался: и не в силу пресловутой «раздвоенности», а потому, что она, казалось, не отвечала мировому состоянию человечества, зреющему им как надвигающееся неблагообразие. Величко рассказывает, как, однажды пригласив Соловьева посетить сельскую церковь, услышал от него отказ; «Мне было бы даже странно видеть беспрепятственный, торжественный чин богослужения... Разве ты не видишь, кто надвигается? Я вижу, давно вижу!»³¹ Нарушение «торжественного чина», *юмор юродства*, вторгающийся в речи о вещах дорогих и заветных, даже священных для говорящего, — это черта и «Белой Лилии», и многих «реприз» г-на Z в «Трех разговорах», это напоминание о том, что мир расшатан и его надежды висят на волоске, что отовсюду угрожают превращения и любой лик может обернуться личиной, а личина приоткрыть лик.

с лишним, приступ автора к своей комедии, достаточно вероятно. Не зря З. Минц отмечает сходство между эпизодом с совами и сатирическими стихами Соловьева начала 1890-х гг.

³⁰ «Книга о Владимире Соловьеве». С. 57.

³¹ Там же. С. 53.

Но нельзя обойти и более интимного, так сказать философски-интимного, объяснения все той же мистерийной буффонности — объяснения, не сводящегося ни к давлению тупо-позитивистской «обыденщины», ни к «бесчинию» апокалиптической тревоги.

На наших глазах в пьесе проступает раздвоение Подруги Вечной на Божественную Софию, спасительницу земной твари, и падшую Душу мира, саму нуждающуюся в спасении. Не хотелось бы безапелляционно утверждать, что этот камень преткновения, эта родовая травма всей русской софиологии возникла от того, что Владимир Соловьев, мнивший себя ставленником «Девы радужных ворот», гностической Софии, полюбил обыкновенную женщину и толком не знал, как теперь быть на путях гнозиса. У истока софиологических нестыковок, разумеется, стоят достопочтенные предшественники в лице Бёме, Шеллинга, Пордеджа и других. И тем не менее ломкое разностилье комедии выражает и состояние души автора. На юмор юродства, представляющий род тайнописи, накладывается *профанирующий юмор*, который ставит эту тайнопись под сомнение.

В самом деле. С одной стороны, в заклинании, отысканном водевильным мудрецом Неплюй-на-стол «в развалинах Пальмиры» и отчасти пародирующем тайную молитву об откровении Софии, записанную Соловьевым в заветном «альбоме № 1», предрекается: «... Лилеи белой благодать / Везде прольет свою тинктуру / И род людской, забыв страдать, / Обнимет разом всю натуру; / Повсюду станут лад и мир, / Исчезнут злоба и мученье». То есть наступит та новая эра, начало которой было приурочено небесной корреспонденткой Соловьева, мы помним, к 1878 году: «Я рожусь в апреле 1878. София»³². В первой редакции пьесы радикальность этого обещания тем большая, что из пролога мы узнаем: земная жизнь окончательно испоганилась, род людской испакостился донельзя, близится Судный день, и только обретение Белой Лилии может предотвратить катастрофу. В ней, в ней источник или по крайней мере канал благодати. Но с другой стороны: сама Белая Лилия как бы заколдована (неведомо кем и за что) и проявить себя сможет, только если ее рыцарь опознает ее в грубой эмпирике бытия. Она объект не только восходящей,

³² Соловьев С. М. Владимир Соловьев... С. 125.

как того взыскует Подруга Вечная, но и нисходящей любви. «Лазоревый пигмент» из текста «пальмирского» пергамента — это и лазурный огонь Царицы, озарившей Соловьева в Фиваидской пустыне, и «вечно-женский элемент», проступающий сквозь наносную пелену в любимой женщине: «О, как в тебе лазури чистой много / И черных, черных туч!..» В этом последнем качестве Белая Лилия — не только пленница, заключенная в медвежью шкуру, но и существо страдательное, страдающее («Бедный друг, истомил тебя путь...» — сказано будет позднее). А кавалер де Мортемир — сразу и искатель Грааля, сосуда благодати в вечно-женственной его версии, и Пигмалион, любовно созидаящий из неотесанного Медведя свою Галатею (творческая процедура, обещанная почти что накануне опубликования комедии Софье Михайловне Мартыновой, но отвергнутая потенциальной Галатеей, за что она и заслужила от Соловьева-Пигмалиона довольно грубые укоры).

Эта мерцающая двойственность объекта эротического вдохновения, так умело смикшированная, так красочно задрапированная в трактате «Смысл любви» рассуждениями о «третьем пути» эроса, — в драматургическом изъяснении, не терпящем интеллектуальных уверток, выступает наружу как утопия, не вполне убедительная для самого сочинителя. И эстетический такт подсказывает ему единственный путь, предохраняющей от фальши, — путь легкокрылой «профанации», полудоверия к собственным чаяниям. Оккультные мотивы, еще недавно столь значимые для Соловьева, охваченного «мистическим вихрем» и сидевшего в Британском музее над страницами Каббалы, Парацельса, Бёме и Поредджа, в его мистерии-буфф вышучены безо всякой почтительности, как если бы ими распорядился не визионер, а задорный скептик Федор Соллогуб. «Лазоревый пигмент», «тинктура», «симпатические бумажки с заговорами» (из первой редакции), голос из «четвертого измерения», наставляющий Мортемира в стихках с забавными слоговыми рифмами (редкий экспонат для стиховедов!) и ободряющий его английским «all right» (то ли в память о том же Британском музее, распахнувшем ларцы мистицизма, то ли в виде камешка в теософский огород Анни Безант), комический маршрут из Тибета через Калугу (кстати, Соловьев хотел-таки отправиться в Индию за еще одним «свиданием» после египетского) — все это распространяет атмосферу *невсамделишного* откровения. Между тем как сильные ли-

рические фрагменты, чуждые всякой иронии, понуждают не отказываться от мысли о его, этого откровения, подлинности.

«Белая Лилия», по словам племянника-биографа, «многое нам проясняет в отношении Соловьева к любви»³³. Это так: она памятник двух его эротических вспышек и одновременно памятник той любовной утопии, которую он пытался заковать «злую жизнь». Утопия, коль скоро она конкретизируется не в дидактических иллюстрациях, а в живой игре воображения, не может не принимать некие черты «глупотворчества» и «стихопрозы» (оба слова принадлежат лексикону Соловьева), что не отменяет ее патетичности. Козлогласная «Песня офитов» — вот что такое «Белая Лилия»³⁴.

«Белая Лилия» не была усвоена ближним кругом Соловьева, да и его младшими почитателями. *Неленость* как коррелят утопической полуверы, как художественная категория, соотносимая с неустойчивостью философского построения, — это нелегко было оценить молодым символистам, жадно впитывавшим пророчества о Вечной Женственности, — Сергею Соловьеву, Андрею Белому, Александру Блоку³⁵. Осмелюсь, с долей неуверенности, предположить, что «Белая Лилия» не прошла бесследно для Чехова — создателя «Чайки». Чехов знал о Соловьеве; по воспоминанию Петра Гнедича, даже полушутя защищал соловьевское «слово увещательное к морским чертям» (стихотворение «Das Ewig-Weibliche») от недомненных нападок мемуариста³⁶. В пьесе Тrepлева из первого акта «Чайки» слышны отголоски монолога Мортимера: «Де-

³³ Там же. С. 160.

³⁴ Шутливость «Трех свиданий», где небесное озарение контрастирует с обыденностью и только она и смешна, — шутливость совсем иного рода; поэма знаменует *конец* любовной утопии философа, и по-своему был прав С. Н. Булгаков, возмущавшийся «астральным флиртом» в «Белой Лилии», но склонявшийся перед «Тремя свиданиями» как перед таинственным свидетельством.

³⁵ Хотя Блок открыл для себя «пошлость таинственную» и пытался ввести в свои лирические драмы элементы буффонады и кукольности, но его лирический герой — Пьеро или Поэт — заботливо отгорожен от того уровня бытия, на который направлена романтическая ирония: котлеты отдельно, а мухи отдельно. Блок не умел шутить, и для него между «заветными святынями» и их попранием не существовало никакой промежуточной области серьезно-смешного.

³⁶ *Гнедич П. П.* Книга жизни. Воспоминания 1855—1918. [Л.], 1929. С. 240. Соловьев послал Чехову книгу своих стихотворений.

ревя, звери, солнце и цветы... Кругом нее львы, барсы, носороги» — «Люди, львы, орлы и куропатки, рогатые олени...»; и эта пьеса искателя «новых форм» воспринимается окружающими как (опять-таки!) нелепость. Общее любовное возбуждение, разлитое в «Чайке» и разрешающееся выстрелом Треплева, заставляет помыслить о крахе эротической утопии, которая в «Белой Лилии» увенчана достаточно сомнительным хеппи-эндом: «Теперь блаженства нам / На всю достанет вечность. / Недаром же он сам / Сосал свою конечность». (То есть блаженная, вечность уподоблена замкнутому кругу, а оккультный змей, кусающий собственный хвост, — знак этой вечности, — спародирован медведем, сосущим свою лапу³⁷.)

Единственное — приведенное к гениальности! — воспроизведение эстетической ситуации «Белой Лилии» я готова обнаружить в поэмах Николая Заболоцкого начала 1930-х годов и в его так называемых «Смешанных столбцах». Это предмет отдельного разговора. Замечу только, что утопическое философствование, забиравшееся очень высоко (не забудем, что обэриуты по совместительству были и любомудрами-«чинарями» и что среди последних был такой оригинальный свободомыслящий теолог, как Яков Друскин), зажатое, с одной стороны, предельно пошлой советчиной, а с другой — неизобразимостью, удобопревратностью собственных преобразовательно-вселенских замыслов, дало поразительно свежую поэтику, которую сам Заболоцкий (правда, в применении к Хлебникову) назвал «прекрасно-глупой». Как С. Н. Булгаков принял намеренную разбалансированность «Белой Лилии» за «мистическую порнографию», так и читатели Заболоцкого из числа и лютых недругов, и друзей склонны были принять за насмешку особый род амбивалентной эстетики, оспаривающей самое себя, но избегающей негативизма.

Читая и перечитывая «Белую Лилию», я вспоминала не Блока и не революционный лубок Маяковского, которому не откажешь ни в пламенности, ни в остроумии, а более всего — «Безумного волка» Заболоцкого.

... Я увидел в нем
Последний якорь жизненного судна.

³⁷ Наблюдение А. П. Козырева, исследователя Соловьева, высказанное мне устно.

Он говорил на языке своем.
Хотя без слов, но понимать не трудно
Его мне было любящей душой.
И он любил. Мохнатый и большой,
Он ласков был, как маленькие дети.
Как он вертел прекрасной головой!..

.....
Теперь еще один остался подвиг...
Схвачусь за воздух страшными руками,
Вздыху себя, потом опять скакну,
Опять схвачусь, а тело выше, выше,
И я лечу! Как пташечка, лечу!

Этим центоном я и закончу.

Трагическая муза Блока

Не называйте поэтов пророками, потому что этим
Вы обесцените великое слово.
Достаточно называть тем, что они есть — поэтами.
Из письма А. Блок к О. А. Кауфман, 1916 г.

Такие поэты, как Блок, рождаются накануне великих перемен — когда их родина вступает на новую дорогу, тесно связанную с судьбами остального человечества. Они приходят с тем, чтобы вобрать в себя исторические усилия многих деятелей, возвести их, наложив отпечаток своего личного дара, «в перл создания», сохранить от распыления и утраты и ввести в будущее. Сразу и завершители и зачинатели, они соединяют времена, рано или поздно сами становятся символами и увенчиваются народной благодарностью.

Пришла пора сказать, что Блок для нас равен Пушкину по жребию культурного рождения и национального призвания. Это понимали уже те его современники, которым в начале 20-х годов выпало на долю первым оценить масштаб явления Блока. В одной замечательной статье, написанной спустя год после смерти поэта, вот как определялся его жизненный подвиг: «Открыть для поэтического слова Россию XX века так, как Россия конца XVIII и начала XIX уже была однажды открыта в прошлом»¹.

«Пушкинское» положение Блока удостоверяется простыми средствами глазомера. С середины прошлого века по наши дни Блок стоит как бы в центре поэтического притяжения, стяжения. В нем воскресли и подали друг другу руку поэты гениальные — Некрасов и Фет. В нем нашли свое совершеннейшее художественное оправдание дивные «малые» поэты — Полонский, Апухтин, Ап. Григорьев, В. Соловьев, по словам

¹ *Энгельгардт Б. М.* В пути погибший // Об Александре Блоке. Пг., 1921.

Блока, один из его учителей. Великолепный Серебряный век русской поэзии из нынешней исторической дали уже рисуется нам как блоковская пляска, ибо и риторика Брюсова, и томная плавность Бальмонта, и певучая боль Ф. Сологуба, и мифологическая тайнодейственность Вяч. Иванова, и анархические диссонансы Андрея Белого — все это отозвалось и зазвучало в Блоке и само меняло строй и очертания близ его пламенника.

Если (как показал современный автор ²) в Пушкине были явлены начатки пришедших после него поэтов, — потому что был он неким Единым, хранящим в себе всю дальнейшую множественность путей и достижений, — то такое же чудо «предсуществования» без натуги расслышим и в Блоке. До боли волнует в нем неожиданный голос Есенина — предсмертный, вольно-тоскливый:

Много нас — свободных, юных, статных, —
Умирает не любя...

Или: поразительна — на фоне символистско-акмеистской программной вражды — уверенная, вовсе не с ветру подхваченная ахматовская конкретность Блока:

Ты хладно жмешь к моим губам
Свои серебряные кольца,
И я — который раз подряд —
Целую кольца, а не руки...

И в том же стихотворении — совсем уж ахматовское запевающее причитанье, которому еще предстояло прозвучать в ее собственных стихах:

Прощай. Возьми еще колечко,
Оденешь рученьку свою
И смуглое свое сердечко
В серебряную чешую...

² Я имею в виду статью В. Непомнящего «Предназначение» (см. в его кн.: Поэзия и судьба. 2-е изд., доп. М., 1987, а также: *Непомнящий В.* Избранные работы 1960-х — 1990-х гг. М., 2001. Т. 1).

Идя навстречу новому художественному мирочувствию, Блок высвободил русскую поэтическую речь из чересчур жестких пут логики (в такой поэзии «все высказывается вслух», — замечал он с отталкиванием). Он нарушил границу между «я» и «не-я» и утвердил с миром связь не «партнерскую», а какую-то более слитную, экстатическую, когда «перья страуса склоненные в моем качаются мозгу», а «очи синие бездонные цветут на дальнем берегу», и это все в одном круге, в одном кольце бытия-переживания. Причинно-следственную соподчиненность Блок (имея предшественником Фета) стал заменять стремительными выдохами перечислений, обымающими на долгом, «как у Патти» (Ф. Сологуб), дыхании мир и чувство в едином потоке:

Кругом — снега, трамваи, зданья,
А впереди — огни и мрак.

И этот мир тебе — лишь красный облак дыма,
Где что-то жжет, поет, тревожит и горит!

Тем самым Блок создал новые интонационные очертания поэтического образа — то, что у Мандельштама истончилось в ассоциативные всплески, в ныряния и выныривания ласточек-слов («Россия, Лета, Лорелея» или: «Я так боюсь рыданья аонид, / Тумана, звона и зиянья!»), а у Пастернака уплотнилось в предметную толчею и пестрядь мира: «Со мною люди без имен, деревья, дети, домоседы».

Блок «Двенадцати» дал норму, звук и строй русскому поэтическому экспрессионизму, поэтике уличной многоголосицы, припевок, команд и выкриков, поэтике монтажа и, как сказали бы сейчас, поп-арта. Устраивающей силой своего дара ввел ее в область «большого стиля». Бросающее в дрожь хлебниковское «Мы писатели ножом» (поэма «Настоящее») родилось уже после «ножичка» из «Двенадцати». И недаром фигура Блока возникает в поэме Маяковского «Хорошо!» своего рода персонифицированным эпиграфом или тайным посвящением.

Блок нашел и передал русской поэзии XX века средства оформления словом новой мировой динамики и открыл для нашей поэтической эпохи дорогу классической общезначимости. Русское стиховое слово звали на *свой* путь Вяч. Иванов

с его теоретизирующим талантом, В. Хлебников с его гениальным филологическим безумием; звали на путь священноглаголия, таинственного корнесловия, словесной магии, звали отделиться и стать «языком богов» — или богемы. Но русская поэзия не покинула путь Блока — в целом пошла за светочем классического (в широком смысле) искусства.

Да, Блок пришел в наш век с пушкинской миссией. Но, несмотря на свой мирообъемлющий дар, не до конца отдал ей силы, ибо всю жизнь был томим чувством иного посланничества. И лишь «уходя в ночную тьму», объединил он пушкинское и свое призвание в речи о назначении поэта и заговорил о союзе, в веках связующем «сыновой гармонии»...

В бурном письме Андрею Белому от 15—17 августа 1907 года Блок прибегает к вызывающе откровенным самохарактеристикам. В частности, он пишет: «Драма моего мирозерцания (до трагедии я не дорос) состоит в том, что я — лирик. Быть лириком — жутко и весело. За жутью и весельем таится бездна, куда можно полететь — и ничего не остается. Веселье и жуть — сонное покрывало. *Если бы я не носил на глазах этого сонного покрывала, не был руководим Неведомо Страшным, от которого меня бережет только моя душа, — я не написал бы ни одного стихотворения из тех, которым Вы придавали значение*». Многое в этом признании расшифровывается в контексте статьи Блока «О лирике» (тот же 1907 год) и тогдашней его причастности к «мистическому анархизму»: веселая жуть провала-полета, демон-лирик с покрывалом на очах, который возвышает и губит людей тоской по невозможному. Через четыре года Блок напишет Андрею Белому: «... отныне *Я не лирик*», имея в виду готовность жить под ясной звездой ответственности и долга. Но с лирическим полетом «над бездной» он, впрочем, так и не расстанется. И, главное, вновь поведет речи о «неведомом и страшном» Направителе и Вожатом этого, казалось бы, «бесцельного» полета. Его свидетельства о такой персонифицированной силе — из числа самых выразительных — стихи «К музе» и «Ты — буйный зов рогов призывных...» (декабрь 1912 и декабрь 1913 годов). Второе стихотворение, менее популярное, цитирую полностью.

Ты — буйный зов рогов призывных,
Влекущий на неверный след,

Ты — серый ветер рек разливных,
Обманчивый болотный свет.

Люблю тебя, как посох — странник,
Как воин — милую в бою.
Тебя провижу, как изгнанник
Провидит родину свою.

Но лик твой мне незрим, неведом.
Твоя непостижима власть:
Ведя меня, как вождь, к победам,
Испепеляешь ты, как страсть.

Эти стихи жили с Блоком около пяти лет (первоначальный набросок относится к июню 1908 года и совпадает с работой над циклом «На поле Куликовом»); в черновике было название «Кому-то», в первой публикации — «Неотступное».

Лирику Блока драматизирует множество полуперсонажей, «призраков бледноликих», неопределенных «кто-то», много «неотвязных», «белых», покрывающих зеркала «необъятною рукою». К третьей книге они сгущаются в более опознаваемых персон традиционной демонологии: «вражью силу», «соблазнителя», даже «чертей» и прочее. Но ни с одним из этих искусительных духов нельзя отождествить Того (или Ту), кого поэт в ряде последовательных образов сближает с зовом, ветром, болотным огнем, посохом, милой, родиной, вождем, страстью. Взаимоисключающие сравнения создают вокруг этого символического лица непроницаемую ограду непостижимости, но каждое из них — нить, ведущая к целым лирическим созвездиям, смысловым сгусткам в мире Блока, и прежде всего к его стихам о России,

Пройдемся по строфам. В первой подытожен образ «болотной», «задебренной» Руси с «ржавым» потаенным «зачалом рек», Руси равнинной, стылой и колдовской «необычайной», но и страшной, Руси «заговоров и заклинаний», смуты и чары, где «под заревом горящих сел» «ведьмы тешатся с чертями / В дорожных снеговых столбах» и вещей конь остерегает сбившегося путника; «В тумане да в бурьяне, / Гляди, — продашь Христа / За жадные герани, / За алые уста». Вторая строфа глядится в еще один, просиявший в поэзии Блока лик Руси, России: воинский и страннический подвиг, высота нерушимых обетов, жертвенной славы. Прямые переключки со стихотво-

рением «Я вырезал посох из дуба», посвященным Прекрасной Даме в ее сказочно-русском обличе «Царевны», и со второй и третьей главками куликовского цикла: «Помяни ж за ранней обедней / Мила друга, светлая жена!» и «Был в щите твой лик нерукотворный / Светел навсегда». В третьей строфе поэт, пораженный несомненным для него совмещением первого и второго видений, отдается во власть неведомому лику с бранной решимостью («... ведя меня, как вождь, к победам») и вакхическим безволием («... испепеляешь ты, как страсть»).

Но Ты, к кому все это обращено, не сама Русь (привижу, как родину). Это Ты — тот «демон» или «гений», в котором поэты издавна олицетворяли свою чуткость к дыханию, токам, поветриям жизни, свое вдохновение, некое начало на грани объективного и субъективного, связывающее поэта с окрестным миром. Иначе говоря, стихотворение, как можно догадаться, адресовано музе Блока. Это она, неотлучный его вожатый, эстетически преломила в себе русскую судьбу, но преломила ее с «испепеляющей» двойственностью. Поэт покоряется велениям этой музыки как голосу свыше — и как голосу из бездны.

После этих напряженных ямбов обратимся на год вспять, к податливо льющимся анапестам. Стихотворение «К музе» привыкли относить на счет «демонических» творений поэта («проклятье заветов священных», «поругание счастья», «... смеешься над верой»). И та, кто «ангелов... низводила, соблазняя своей красотой», вероятно, заслуживает ранга демоницы. Однако о чем вот эти строки?

Я не знаю, зачем на рассвете,
В час, когда уже не было сил,
Не погиб я, но лик твой заметил
И твоих утешений просил?

Я хотел, чтоб мы были врагами,
Так за что ж подарила мне ты
Луг с цветами и твердь со звездами —
Все проклятье своей красоты?

Все движение Блока от первой книги составленного им лирического трехтомника ко второй — это в границах его же символики, движение с заката в ночь, «из света в сумрак пе-

реход». Его Дева, Заря, Купина, его Зоревая ясность, героиня первого тома, — заря *вечерняя*, и, если не случится чуда и не откроется «беззакатная глубь и высь», ее должен затопить сине-лиловый ночной сумрак. В таких световых фигурах Блок, оглядываясь назад, изображает свой путь в докладе о кризисе символизма (1910), точно так же живописал он этот путь в стихах. И, как в лад настроенный инструмент, вторил своему другу родной, доверенный человек Евг. Иванов, по чьим словам, Блок времени «Распутий» «бодро, решительно двинулся в ночь». Соответственно, в третьем томе (и в стихотворении «К музе», его открывающем) «рассвет», «железный» день — это жестокое отрезвление после ночного пиршества в обществе сине-лиловой Незнакомки; он освещает «унижение» (одноименное стихотворение тоже начинается с рассвета), создает мизансцену раскаяния, возмездия («Шаги командора» — опять рассвет!) и указывает неумолимым перстом на «нищий путь возвратный» как на единственно спасительный исход. Тут-то герой блоковской лирической трилогии, герой-поэт, *рассвета не выдерживает*, от «резкого, неподкупного света дня» содрогается; и он просит утешения. У кого же в этой поистине фаустовской ситуации? У демона, конечно. Но это особый демон — демон искусства, а точнее, демон артистизма.

«Я хотел, чтоб мы были врагами», — это правда; демонизм искусства мучил Блока всю жизнь (само сочетание этих понятий принадлежит ему). Муза артистизма дарит мир, но дарит обманчиво: мир становится зрелищем, театральным маревом, которое можно рассеять одним ироническим словом, чтобы перейти к новой панораме. Оттого-то так ударяет строчка: «Луг с цветами и твердь со звездами»; с несвойственным для Блока упором в твердое и недвижимое она очерчивает гармонический состав мироздания лишь затем, чтобы тут же эта красота, попавшая в артистический плен, была названа проклятой! Страсть к артистическому переживанию мира — это «горькая страсть, как полынь»; беспокойная, хмельная, краткая, требующая все новой и новой пищи. Стихотворение «Художник» (тот же декабрь 1913-го) описывает ее этапы с «орлиной трезвостью» (Б. Пастернак о позднем Блоке).

В нем момент творческого зачатия означен в образах мгновенного набега, налета, стихийного эроса посреди житейского тленья — «в дни ваших свадеб, торжеств, похорон». Сначала (как сказано о вейнии любви в другой лирической

пьесе Блока) «приближается звук» — «легкий, доселе не слышанный звон». Он расширяется в сверкающий музыкальный вихрь, и знаменательно сходство между этими ласками музыки и приветствием «темноликого ангела» в явно демоническом (с чертами переведенной в патетику «Гавриилиады») стихотворении «Благовещение».

Вихрь ли с многоцветными крылами
Или ангел, распростертый ниц...
Он поет и шепчет — ближе, ближе,
Уж над ней — шумящих крыл шатер...
Но чернеют пламенные дали,
Не уйти, не встать и не вздохнуть...
«Благовещение»

С моря ли вихрь? или сирины райские
В листьях поют...
... Ширятся звуки, движенье и свет.
Прошлое страстно глядится в грядущее.
Нет настоящего. Жалкого — нет.
«Художник»

«Художник» занимает в творчестве Блока то же место, что «Поэт» («Пока не требует поэта...») в пушкинском. Здесь обшая кардинальная тема и даже лирический сюжет тот же (сначала «душа вкушает хладный сон», потом приходит вдохновение — душа трепещет, предаваясь ему). Но художник Блока и в быте жизненном все художник: с иронией говорит он о свадьбах и похоронах «детей ничтожных мира» и с горьким задором замечает про них, отведавших его лирической крови, — «песни вам нравятся». Вместе с тем его занятие лишено священной санкции: он не уверен в своих правах и — страстный раб беззаконной музыки, ее услад — в просветах меж ними смущаем своей человеческой совестью.

Зато по притязанию и вдохновенному размаху муза эта не чета тому «фантому женоподобному», каким представил ранний Брюсов изысканную эстетскую мечту: «Томился взор тревогой сладострастной, / Дрожала грудь под черным домино» и прочее. Нет, мы имели возможность узнать, что это муза, «мировое несущая» (в «Художнике»: «... длятся часы, мировое несущие»), муза русской, а *значит*, и мировой судьбы (Блок ве-

рил в это «значит» и писал Андрею Белому: «... мы на флагманском корабле»). Муза исторических ритмов, но взятых в их артистическом преломлении и переживании, которое выше «жалкого»... и, быть может, жалости. Разве не артистическим восторгом продиктован обращенный к России удивительный стих «Тебя жалеть я не умею»?

В предосенние дни 1917 года Блок почует близость великих событий и скажет об этом чуть ли не дословно то же, что о наитии эстетической стихии: «... вихрь зацветал».

Нащупывая узел художественной судьбы Блока, думаю, не зря мы блуждаем вокруг стихов 1912-го и особенно 1913 года. Как раз в это время Блок «дорос до трагедии» и с последней остротой переживал неотъемлемую от трагического задачу духовного самоопределения. «Совість как мучит! Господи, дай силы, помоги мне», — заносит он в дневник 23 декабря 1913 года. В том же декабре написаны (притом несколько стихотворений в один день — 30 декабря) шедевры его совестной, самоотчетной лирики.

Что именно из «житейского» подвело тогда душу Блока к тоске и самообвинениям, мы, верно, никогда не узнаем (тем более что он уничтожил дневники за последующие три года). Но одно несомненно: он переживал пушкински высокую точку сознания, «момент истины», подобный тому, когда у Пушкина написалось его «Воспоминание». В Блоке открылась пушкинская судящая глубина. Примечательно, как Блок сначала пытается отделаться от мучительных мотивов самопознания «гейнеобразной» иронией («Он нашел весьма банальной / Смерть души своей печальной»), как это ему не удастся и как он все больше сосредоточивается на нарастающей тревоге. Тут уж не Гейне звучит в нем, а Пушкин: «Как растет тревога к ночи! / Тихо, холодно, темно. / Совість мучит, жизнь хлопчет. / На луну взглянуть нет мочи / Сквозь морозное окно... Кто-то хочет / Появиться, кто-то бродит. / Иль — раздумал, может быть? / Гость бессонный, пол скрипучий...» Ведь это, по существу, мотив пушкинских «Стихов, сочиненных ночью во время бессонницы»: «Парки бабье лепетанье, / Спящей ночи трепетанье, / Жизни мышья беготня... / Что тревожишь ты меня?.. / От меня чего ты хочешь? / Ты зовешь или пророчишь?..» Правда, Пушкин кончает морально активным, собранным: «Я понять тебя хочу, / Смысла я в тебе ищу», а

Блок — обратным образом: «Ах, не все ли мне равно! / Вновь сдружусь с кабацкой скрипкой... / Вновь я буду пить вино!» Решающего поворота в нем так и не происходит... Дней за десять до этих стихов Блоком была написана суровая исповедь о пройденном пути «Как свершилось, как случилось?..». Конечно, это исповедь, лишенная всякой интимности, в ней расставлены не фактические, а символические вехи жизни. Но она на свой лад прямодушна. В начале пути, говорится в ней,

Был я болен, слаб и мал,
Но Величий неких тайна
Мне до времени открылась.
Я Высокое познал.

Здесь, как и во многих других случаях, поэт исповедует неизменную веру в свою «тайну», в свою «Мировую Несказанность» (письмо Евг. Иванову 25 июня 1905 года). Весомы его признания не эпохи ранних «зорь», а последующих трудных лет. «Всю жизнь у меня была и есть единственная “неколебимая истина” мистического порядка» (Андрею Белому 24 апреля 1908 года). «Все ту же глубокую тайну, *мне* одному ведомую, я ношу в себе — *один*. Никто в мире о ней не знает» (письмо жене 18 июля того же года). Он пишет ей и об ужасе перед разрушением «первоначальной и единственной гармонии, смысла жизни, найденного когда-то» (12 ноября 1912 года). Эта тайна, истина в глазах Блока совершенно внедогматична и внефилософична, и он ревниво оберегал ее несказанность, невыговариваемость от экспансии религиозного философствования и «петербургской мистики». Эта тайна — его любовь к «розовой девушке», поднятая врожденной огромностью поэтического переживания до чувства космического, в котором, как в едином живом корне, переплелись *миф, родина, дом*. Это тайна, ведомая всем великим поэтам; тайна внушенная любовью *мироприятия*. Память о ней позволила Блоку вопреки всему, что произошло со времени его «посвящения», написать в 1911 году:

Сотри случайные черты —
И ты увидишь: мир прекрасен.

Запись в дневнике 7 ноября 1912 года — в десятилетнюю годовщину решающего объяснения с Любовью Дмитриевной: «В ней — моя связь с миром, утверждение несказанности мира. Если есть несказанное, — я согласен на многое, на все. Если нет, прервется, обманет, забудется, — нет, я “не согласен”, “почтительнейше возвращаю билет”...»

Любовь — собирательница, в ней великая стягивающая, центростремительная сила. Любимое лицо она ставит в центр мироздания и отождествляет с некой божественной основой мира. В 1918 году Блок вспоминает те минуты: «... в поле за Старой Деревней, где произошло то, что я определял как Видения (закаты)». Он увидел свою любовь в небесах, небесной зарей. Она же цвела в вечерних далях за зубчатым, похожим на средневековый замок лесом на шахматовском небосклоне. Она распорядилась природными стихиями и сама являлась как бы стихией стихий: текла вместе со светилами и уносила с собой переменчивый источник света. Она была и сама Русь — не только «душа мира», образ нетронутой, неоскверненной земли, но и душа Руси — русская Невеста, Царевна, в озаренном терему рассыпающая небесные жемчуга (этой тихой нотой «мистической этнографии» зачинаются «Стихи о Прекрасной Даме» — и та же нота зазвучит потом в финале «Двенадцати»). И еще была она тогда милым домашним духом сельской усадьбы, духом уютных комнат, розового клевера и шелестящих овсов.

... Все это навеки таинственно, но вместе с тем и понятно даже без чтения стихов Владимира Соловьева о Подруге вечной и без знакомства с Платоновым учением об эросе (тем и другим юный Блок подкреплял уверенность в своем «откровении»). Понятно, потому что всечеловечно, и, пройдя через этот опыт, поэт получает всечеловеческую отзывчивость, получает через одно — все: «... в одном луче, туман разбившем, в одной надежде золотой...»

Что произошло потом, можно уяснить, только вставив личную судьбу Блока в раму эпохи. Блок *не понял* смысла этой посвященности, какую знали и верно понимали и Гёте, и Пушкин. Он символ принял за факт, призванность к поэтическому служению, смиренно совершающемуся в области слова, в области культурных смыслов, — за обещание «сверхслов» и «сверхобъятий» (взволнованная запись в его тогдашней тетрадке).

Это «сверх», эта идея таинственного преобразования коренных условий жизни средствами теургии, «сверхискусства» тревожила умы младших символистов и возбуждала в них почти сектантскую экзальтацию³. И Блок знал, что говорил, когда в декабре 1918 года обращался к Маяковскому: «Разрушая, мы все те же еще рабы старого мира... Над нами — большее проклятье (чем памятники старой культуры. — *И. Р.*), мы не можем не спать, мы не можем не есть». Когда-то, в 1901—1902 годах, юноша, опьяненный естественным откровением любви, связал свой пафос влюбленности с жаждой перемен, охватившей его культурную среду, освятил эту связь изречениями из стихов Соловьева и из Апокалипсиса и вообразил в себе начаток той силы, которая снимет (с избранных ли? со всех?) «большее проклятье» и откроет двери в царство «сверхъеды», «сверхбрака», «сверхобщества», в царство некой сверхжизни, по ту сторону времени, истории, культуры, быта. Известны сокрушенные слова Блока, сказанные им в 1910 году в докладе о состоянии русского символизма: «... были “пророками”, пожелали стать “поэтами”». Вернее бы сказать обратное: был призван как поэт, согласился стать «пророком», сектантско-символистским «теургом». Упомянутый доклад Блок закончит такими словами: «Художник должен быть трепетным в самой дерзости, зная, чего стоит смешение искусства с жизнью, и оставаясь в жизни простым человеком». Но прежде чем Блок дорос до этих умудренных слов, он пережил срыв; «смешение искусства с жизнью» обошлось ему дорого.

Блок, вспоминая знавшие его, не любил тех своих читателей, кто выше прочего ценил поэзию «второго тома». Из нашего символического путеводителя — стихотворения «Как свершилось...» — узнаём, что это была полоса, когда он чувствовал себя окруженным «сонмами чудовищ» и «покинувшим стражу» ради пиршества во вражеском стане — ради того самозабвенного кружения и распыления, в какое ввергается душа, настроившаяся было на вечный, сверхвременный праздник, но столкнувшаяся с упорным течением будней.

Как затем удалось Блоку салонные все же образы «снежно-го вина», черного шлейфа и «тяжелозмейных волос» так мгно-

³ Последующий интерес Блока к русскому сектантству — отчасти отсюда: интерес не только к русским историческим силам, но и к духовным слагаемым собственной биографии.

венно, в пределах одного увлечения, одного жизненного и творческого цикла, переключить в несоизмеримо иной ряд — рябина, обрыв, река, Фаина, узорный рукав, раскольниковый скит, удалая песня? Метаморфоза была обеспечена глубоким отзвуком первой русской революции: поэт слил, отождествил с любовным опьянением «восторг мятежа», с эротической пыткой — «раскольничье» страстотерпчество, со свободой страсти — удадь народной стихии. И тут, в этом стихийном русле, вновь притекла, вернулась к Блоку русская тема — как светлая, первоначальная, связанная не с «пиром», а с «домом», с «единственной на свете», тема, и раньше уже проступавшая в «Стихах о Прекрасной Даме» сквозь все тона рыцарского миннезанга.

Здесь не избежать одного отступления: о блоковской схеме собственного пути, которую он неоднократно пересозидал в порывах самопроверки и самооправдания⁴. Известно, что Блок свои стихи в совокупности рассматривал как дневник. Еще до 1914 года он разделил корпус своей лирики на три тома — на три этапа «вочеловечения» своего поэтического духа — и уточнял наполнение каждого тома, организацию отделов внутри томов до конца дней. Притом, имея потребность оглядываться на свою дорогу, внушать себе с каждым ее поворотом, что «так надо», что «стою на твердом пути», Блок, как мне кажется, злоупотребил этой вторичной творческой волей, волей к самоинтерпретации постфактум. Ведь прожитое время не в нашей власти, и новая композиция, созданная из перетасовки листков лирического «дневника», вовсе не дневник уже: в ней художественное задание преобладает над произвольным человеческим самораскрытием. Своим лирическим фондом Блок опять-таки распорядился как артист. И самым, на мой взгляд, радикальным было смещение написанного в 1908 году цикла «На поле Куликовом» к концу третьего тома.

Объединяя в разделе «Родина» стихи 1907—1916 годов, из коих первое еще несет на себе юношеский отсвет «несказанного» и шахматовских закатов, а последнее, «Коршун», резюмирует блоковские «Ямбы» с их «зрелостью гнева» и «обеща-

⁴ См. капитальную работу: Максимов Д. Е. Идея пути в поэтическом сознании Блока // Максимов Д. Е. Поэзия и проза Ал. Блока. Л., 1975.

нием мятежа», ставя этот раздел в непосредственное преддверие поэм «Возмездие» и «Двенадцать», Блок показывал, что конечный плод его пути, его работы над собственным человеческим материалом — это трагический человек, разомкнутый навстречу судьбе и всецело отданный историческим путям своей отчизны на их высотах («И горит звезда Вифлеема / Так светло, как любовь моя») и низинах («Грешить бесстыдно, непробудно...»), в смиренной прелести («Осенний день», перекликающийся с тютчевским «Эти бедные селенья») и в надсадном негодовании («Доколе матери тужить?!»). В таком виде раздел «Родина» и подготавливает финал трехчастной лирической симфонии Блока.

Но внутренние, тайные пути духа были закрыты этой компоновкой раздела, точнее — удалением «Куликова поля» из хронологического центра блоковского «дневника». Потому что для понимания реального пути Блока важно знать, что прорезавшаяся тогда, в 1908 году, посреди ветровых «татарских» кликов русская тема «стояния на страже», священной брани, доблести и подвига — она-то и разбудила в душе поэта тоску по прежней «неколебимой истине», способной изгнать всяческую нежить. 1909—1913 годы — предрассветные «ночные часы», борьба за высвобождение совести, за вызволение ядра личности из воронок анархического дионисийства.

Было долгое томленье.
 Думал я: не будет дня,
 Бред безумный, страстный лепет,
 Клятвы, пени, уверенья
 Доносились до меня.
 Но, тоской моей гонима,
 Нежить сгинула...

Знак того, что она сгинула, — пролог к «Возмездию» (весна 1911 года), где Блоку удалось с новой мужественной энергией подытожить не только мотивы «Ямбов» («Дроби, мой гневный ямб, камня!») и «Куликова поля» («... над нашим станом, / Как встарь, повита даль туманом / И пахнет гарью. Там — пожар»), но и «Прекрасной Дамы», и притом не в прежней вечерней, а в *утренней* аранжировке:

Пусть церковь темная пуста,
Пусть пастырь спит;
Я до обедни
Пройду росистую между,
Ключ ржавый поверну в затворе
И в алом от зари притворе
Свою обедню отслужу.

... А потом происходит то, о чем мы уже читали в обращении «К музе», — Блок цепенеет под дневным небом в совестной трезвости рассвета:

День жестокий, день железный
Вкруг меня неумолимо
Очертил замкнутый круг.
Нет конца и нет начала,
Нет исхода — сталь и сталь.
И пустыней бесполезной
Душу бедную обстала
Прежде милая мне даль.

В стихах этого времени многократно совершается одно и то же душевное движение: рывок навстречу дневному осознанию себя — ужас перед обетом, видно уже неисполнимым (как он дан в докладе 1910 года: сосредоточенность, ученичество, «простое» существование), потом мучительная заминка («... с трезвой, лживою улыбкой») — и податливая готовность души ввергнуться в новое завихренье. Маятник этот раскачивается все с большей амплитудой, пока не достигает к концу 1913 года того страшного предела, когда еще одно повторение цикла становится невозможным.

Не таюсь я перед вами,
Посмотрите на меня:
Я стою среди пожарищ,
Обожженный языками
Преисподнего огня.

Не правда ли, в этой предпоследней строфе исповеди «Как свершилось...» слышится покаянная интонация Раскольникова, целующего при стечении народа землю: «не таюсь...»,

«посмотрите...». Но в самом конце крутой перелом, отбрасывающий вспять:

Где же ты? Не медли боле,
Ты, как я, не ждешь звезды.
Приходи ко мне, товарищ...

Как знаком по «Двенадцати» этот тон братания с такими же отверженными! «Один бродяга сутулится, да свищет ветер... Эй, бедняга! Подходи — поцелуемся...»

Итак, на пути совестном Блоку как бы не хватает последнего усилия, чтобы добела раскалить этическое пламенем поэзии, — и он окончательно избирает

... безумный, неизвестный
И за сердце хватающий полет...
Вдохнул, глядишь — опасность миновала...
Но в этот самый миг — опять толчок!
Запущенный куда-то, как попало,
Летит, жужжит, торопится волчок!
Как страшно все! Как дико! — Дай мне руку,
Товарищ, друг! Забудемся опять.

Это написано в 1912-м, но именно после 1913 года звучала в оркестре блоковских тем мысль о запоздалом раскаянии, об опаматовании, которое уже бесполезно. В стихах 1915 года у него «говорят черти»: «Ты, в испугленном покаяньи, проклясть замыслишь бедных, нас?» — так нет же, «станешь падать» — тебя толпой подхватим... И разве не та же самая необратимость прожитого определила в 1915 году развязку «Соловьинного сада»? Возвращение на кремнистый, страданный, нищий, правый путь в этой поэме оказывается напрасным, жертва за душу хватающим полетом — ненужной; жизнь уже не приняла твоего возвращения, отвергла и вытеснила блудного сына.

... Если снова обратимся к признаниям Блока, обнаружится, что бок о бок с «неколебимой истиной» в душе Блока жило еще одно начало, которое он на своем символическом языке именовал то гибелью, то бездной, то полетом.

В письме 22 октября 1910 года Андрею Белому: «Я всегда был последователен в основном... *Я люблю гибель*, любил ее искони и остался при этой любви... я последователен в своей

любви к “*гибели*” (незнание о будущем, окруженность неизвестным, вера в судьбу и т. д.)). О том, что «выход в бездне», существует и ранняя дневниковая запись. Вспомним также юношеские строки:

Пусть одинок, но радостен мой век,
В уничтожение влюбленный.
Да, я, как ни один великий человек,
Свидетель гибели вселенной.

Столько же, сколько «идея пути» (а значит, долга, страды, искуса, мужества, «долг — это единственная музыка», — пишет он жене), владела духом Блока идея «сверхпути»; паренья, полета — или падения. Только как некий абсолютный сверхпуть, простор на все четыре стороны, можно, должно быть, истолковать загадочный образ сияющего небесного *бездорожья* в ранних стихах: «Мы помчимся к бездорожью / В несказанный свет», «Предо мной — к бездорожью / Золотая межа», «Сердце переносится / В дали бездорожья». И таким же — но не солнечным, золотым, а синим, астральным — бездорожьем замыкается в 1914 году предвоенная лирика Блока, его последний, «слепо-стихийный» любовный цикл: «Сама себе закон — летишь, летишь ты мимо, / К созвездиям иным, не ведая орбит... Все — музыка и свет; нет счастья нет измен... / Мелодией одной звучит печаль и радость... / Но я люблю тебя: я сам такой, Кармен».

Если бы я дерзнула дать имена трем томам поэзии Блока, первую книгу я назвала бы «**Дом**»: шахматовский дом, мир как дом, даже небеса, как красноверхий терем (недаром именно теремной заставкой открываются «Стихи о Прекрасной Даме»); да и Петербург как здание, как ряд соборов с гулками ступенями или помещений, где хлопают дверьми и шатаются в окошках свет, — а не тот город болотистых окраин, снежной пелены и ветров, дующих с залива, каким увидим его после. Во втором томе герой бражничает на жизненном «**Пире**», ярком, праздничном, но и гибельном, «буйном». В третьем выясняется, что с пира дороги домой уже нет: «Старый дом мой пронизан метелью...». От «дома» остается только острая грусть воспоминаний («Там неба осветленный край...», «Приближается звук...», обращенный к жене изумительный цикл 1915 года, который Блок укрыв от взоров — разнес по разным отде-

лам третьего тома) и острый луч первоначального напутствия («Но в страстной буре, в долгой скуке / Я не утратил прежний свет»). Герой третьего тома обращен к «**Миру**». Но тут дает о себе знать тайный кризис, пережитый в начале десятых годов: мучительная высота этического напряжения — и невозможность связать его с поэзией, с музыкой «мирового оркестра», а потому и «неудача» этого напряжения. При исходе героя в «мир» образы совестливого самоотречения (отказ от «уютя») и сокрушения сплетаются с образами эстетизированного рока, с мелодией сладкой гибели в «красном облаке дыма». Финальные главы творчества Блока развертывались под этим двойным знаком.

Свою душу, человечески прямую и правдивую, причастную «добру и свету», сам Блок *противопоставлял* эстетике роковых стихий, влекущих его по катастрофическим путям. Вспомним еще раз слова из его письма: «... руководим Неведомо Страшным, от которого меня бережет только моя душа». И далее там же: «Душа моя — часовой несменяемый». Но и высокая его душа таила изменчивое, подвижное, неуследимое начало — и потому не могла долго стоять на часах...

Это была душа русского интеллигента, выпестованная как бы нарочно и показательно всеми десятилетиями становления и надлома интеллигентской психологии. Слишком много идейных вер наслоилось в ней, чтобы быть ей часовым «единственным». И это была душа поэта, а поэт — эхо, и он не может не жить в мире многообразно рассеянных отзвуков. Но недаром обрывок пушкинской строки из «Эха» («... свой отклик в воздухе пустом») невольно пришел Блоку на ум, когда перед ним возникло видение рушащегося вниз авиатора:

Ищи отцветшими глазами
Опоры в воздухе... пустом!

В Пушкине воздушность, летучесть вездесущего «эха» дополнялась человеческой социально-культурной «осадчивостью», оседлостью: «любовь к родному пепелищу, любовь к отеческим гробам» — основа «самостоянья», *стоянья* человека. Та же любовь-привязанность приняла в душе Блока формы мучительные, трагические и подпала отрицанию как недолжная, внедуховная любовь к собственному достоянию, лю-

бовь «к своему». Тут человек в нем сорвался с привязи и прыгнул вслед за поэтом.

В 1911 году Блок записывает в дневник: «Знаю все, что надо делать: отдать деньги, покаяться, раздарить смокинги, даже книги. Но не могу, не хочу». А в январе 1918 года он обращается к интеллигенции с тем же, по существу, призывом, с каким к себе семь лет назад: «У буржуа — почва под ногами определенная, как у свиньи — навоз: семья, капитал, служебное положение, орден, чин, бог на иконе, царь на троне. Вытащи это — и все полетит вверх тормашками. У интеллигента, как он всегда хвалился, такой почвы никогда не было. Его ценности невещественны. Его царя можно отнять только с головой вместе. Уменье, знание, методы, навыки, таланты — имущество кочевое и крылатое. Мы бездомны, бессемейны, бесчинны, нищи — что же нам терять?» Так в Блоке, не только великом поэте России, но и величайшем поэте русской интеллигенции, пушкинский певец-Эхо подает руку «мыслящему пролетарию» Д. И. Писарева. Оба жительствоуют в воздухе.

Воздух — человеческая и поэтическая стихия Блока, равно как в указанном отношении социальная и культурная его стихия. Он живет атмосферически — в веяниях, навеваньях. Для него идеи, духовные монады носятся в воздухе, как осенние листья или снежные хлопья; культурно-историческая и природная атмосферы сливаются в смешанную воздушную среду, чреватую влияниями и предзнаменованиями, — по алости зорь он призывает догадаться о причинах участвовавших самоубийств. Да и все световые явления «Стихов о Прекрасной Даме» хочется назвать небесной пиротехникой, преломленной сквозь воздушную толщу. Поэтика Блока — поэтика дрожания мира в воздушной струе.

Ю. Тынянов заметил, что Блок дает совершенно новые образы — не предметные и не беспредметные — *слитные*. И действительно, воздушный слой расположен как бы на полдороге между идеей и материализацией, трепещущий воздушный поток смешивает раздельное. Нет средостения между восприятиями световыми, звуковыми или еще иными (синестезия, слитность пяти чувств: «Как будто вдруг — светло и звучно / Дышала песнь — и умерла»); нет грани между вещественным и невещественным («И в вечном свете, в вечном звоне / Церквей смешались купола»), между далеким и близким («Темный морок цыганских песен, / Торопливый полет

комет»), между внутренним и внешним («И донеслось уже до слуха: / Цветет, блаженствует, растет»). Эта черта приводит метафору Блока на опасный край изысканности: «Своей улыбкою невинной / В тяжелозмейных волосах». «Сиротливо приникший к ранам / Легкоперстный запах цветов», — но он, обтекаемый родной ему *развоплощающей* стихией, не мог видеть и чувствовать иначе.

Я уже говорила о перечислительных рядах блоковского синтаксиса. Стиль его, поэтический его жест выражают в наибольшей степени, кажется, те из них, которые интонационно знаменуют невидимое нарастание, приближение (или удаление) чего-то в воздухе как в проводящей среде: «Высоко первая звезда / Зажглась, затеплилась, зардела»; «... вдали, вдали / Звенело, гасло, уходило / И отделялось от земли». В мире Блока немало темного, душного, дурманного, но нет ничего грубого. Ведь грубое — значит, плотное, не просквоженное воздухом.

В каком-то смысле этот мир иллюзорен для чувств и для ума. В нем и помина нет строгой, «объективной», почти ученой символической двупланности, какой ждал Вяч. Иванов от своей школы. Планы спутаны, образы-знаки лишены твердых очертаний и меняются на глазах, как облака на ветреном небе. Поэтика воздуха — это поэтика не идейных контрастов, а плавных соскальзываний и замещений. Еще наивный Евгений Иванов, к своему ужасу, замечал, что зори 1900—1903 годов (те зори, от которых душа Блока, по собственным его словам, «ведет свою родословную») в стихах его друга незаметно переходят в зловещее городское зарево, а потом, добавим от себя, «в широкий и тихий пожар» над всей Русью. Алая лента зари — деталь убора «Владычицы вселенной», ее путеводительный вымпел — превращается в красный взвившийся рукав раскольницы Фаины, в узорный плат до бровей ее родной сестры в стихотворении «Россия».

Мне кажется, известная театральность поэзии Блока тоже связана с атмосферической внушаемостью его души и, главное, с потребностью жить и чувствовать в мире светозвуковых феноменов, в мире окутанных дымкой мизансцен, а не полных воплощений. Если несказанного нет, «почтительнейше возвращаю билет». И когда несказанное запаздывало, Блок умел извлекать его для себя из волшебного театрального тигля.

Муза Блока вширь объемлет весь мир, но располагает его как бы меж кулис. Любимых женщин (они и были актрисы) Блок воспринимал сквозь их роли: Офелия, Кармен, сочиненная им самим для Н. Н. Волоховой Фаина (в «Песне судьбы»). Женские образы Блока «костюмированы», спрятаны в воздушный ворох наряда. Как часто Блок обозначает женственное начало легкой деталью «ее» убора: лента, платок, рукав, коса — вплоть до ботинки, перьев и каблука, хладных мехов, соболей, духов, шлейфа и колец. И эти туманные подробности сублимируют страсть в артистический восторг и любование — особая, бередящая душу и ускользящая музыка женственности, хорошо знакомая клану театральных поклонников. В таких образах-ролях природное и непосредственное проведено через культурное и символическое, они значимы не сами по себе, а тем, на что они намекают — где-то «там» или в душе героя.

О «масках» и «ролях» самого Блока много писали и спорили. Собственно, знаменитый вопрос Тынянова в его отклике на смерть Блока: кого оплакивают — человека или поэта (но человека ведь не знал почти никто)? — можно переиначить: кого любили, кому верили — человеку или его ролям? Ясность приходит именно из сферы театральных аналогий. Подобно тому как в ермоловской Иоанне д'Арк любили Ермолову, ее личность, ее душу, ее мирочувствие, как в Норе, исполняемой Комиссаржевской, любили саму Комиссаржевскую — Веру, «обетованную весну», — так и в ролях Блока правильно находили и любили его человеческое лицо.

Личность Блока выражена в его ролях, но она же им отдана, раздарена. Собственное «я» было главным материалом его лирики, но ему как раз недоставало стального лермонтовского эгоцентризма, исключаящего щедрую отдачу своих личных данных в аренду роли. Воплощаться в роли его заставляли воздушные, ветровые, центробежные силы окружающей атмосферы. И это был его способ расширения границ «я». Когда молодой Ф. Сологуб пишет: «Скучные тетрадки / Надо поправлять, / На судьбу оглядки / Надо забывать», то он как частный человек грустит о своей тусклой учительской доле, и тетрадки здесь настоящие. Когда же сообщает Блок: «Да и меня без всяких поводов / Загнали на чердак. / Никто моих не слушал доводов, / И вышел мой табак», — можно не сомневаться, что табак у него не вышел и что он просто зажил внутри но-

вой роли, в «предлагаемых обстоятельствах», а подходящий факт собственной жизни (отселение вместе с женой из материнского дома) использовал как манок, наводящий на нужное чувство. Но зато частный этот факт расширился и стал мостком к другому «я», вообще к людям.

Все поэтические роли Блока (их контрастность всегда так любят подчеркивать: рыцарь и шут, пророк и литератор модный, солнечный витязь и пьяный бродяга, обитатель чердака и ресторанный донжуан, мастеровой с гармоникой и светский «мертвец», Христос и Гамлет) суть встречи его души с тем или иным веянием эпохи, культуры, духа. И трагедийное достоинство, в какое облакаются в его стихах эпоха и среда, город и простор, безвременье и мятеж, та окрыленность и вознесенность, с которой сквозь призму его лирической трилогии переживаются «страшные годы России», во многом обеспечены неподдельной значительностью и феноменальной правдивостью его человеческой личности. Он был любимцем своего поколения, и его легендарная слава кое в чем напоминала славу артистическую. Однако не суетную, не эстрадную, а тот восторг признательности, когда актер дает возможность современникам увидеть собственное их отражение, поднятое благодаря его личному вкладу на огромную человеческую высоту.

Опять-таки не забудем, что миражность и театральность блоковского мира — оборотная сторона его идеенности и духоносности, его вознесенности над бытом и укладом («... его ценности невещественны»). Блок мечтал очертить для себя, для своей души независимое пространство, где, «сердцем вечно строгим меря», можно было бы стоять твердо, думать и чувствовать просто, жить неколебимо. В письме С. А. Богомолу он пишет: «Переносить... тяжесть помогает только обладание своей атмосферой, хранение своего круга... Завоевать хотя бы небольшое пространство воздуха, которым дышишь по своей воле, независимо от того, что ветер все время наносит на нас тоску или веселье, легко переходящее в ту же тоску, — это и есть действие мужественной воли, творческой воли» (1 мая 1913 года; последняя фраза в тот же день вписана в дневник). Время от времени он наводил порядок в своем душевном доме, восстанавливая в нем «собственную атмосферу» — атмосферу безукоризненной порядочности, ответственной строгости, чистоплотной требовательности, граничащей с толстовским морализмом. Трогательны некоторые пометы Блока на раньше написанных стихах,

намеренно разрушающие демоническую сложность противочувствий во имя простых правил жизни. «Отвратительный анархизм несчастного пьяницы» — это по поводу романтически громкого, антимещанского стихотворения:

Пуškai я умру под забором, как пес,
Пусть жизнь меня в землю втоптала, —
Я верю: то Бог меня снегом занес,
То вьюга меня целовала!

Ироническое «Вот так лирика!» — на стихах тоже «анархических»: «Я шлю лавину тем ущельям, / Где я любил и целовал!» Для тех, кто дорожит Блоком *по-человечески*, пометы стоят самих стихов.

Чем-то похожа на такие пометы и запись в дневнике от 4 января 1921 года: «Изозлился я так, что согрешил: маленького мальчишку, который по обыкновению катил навстречу по скользкой панели (а с Моховой путь не близкий, мороз и ветер большой), толкнул так, что тот свалился. Мне стыдно, прости мне, Господи».

Такого Блока можно назвать Блоком-Бертраном, чье «печальное человеческое лицо» проступает сквозь загадочно светящийся лик Блока-Гаэтана (герои драмы «Роза и крест» — неудачник с любящим сердцем и надмирно-высокий певец). Под всеми дионисийскими и демоническими масками люди распознавали именно *это* лицо, обращались к нему как к нравственному авторитету, доверительно исповедовались в письмах, просили научить, как жить. Да и сами стихи не были бы живы и бессмертны без угадываемой в них гарантии человеческой надежности. Но, с другой стороны, как раз интеллигентско-артистическая «беспочвенность» и «неустойчивость» делали внутреннюю жизнь Блока «местом, где сходятся все духовные нити, куда доходят все звуки» (из его дневника), и в сочетании с огромным и вширь и вглубь даром — площадкой для развертывания мировой культурной драмы.

«Крушение гуманизма» — самое глубокое, думается, произведение в пореволюционной публицистике Блока. Мысли о перерождении культуры в цивилизацию и о столкновении последней со встречным юным культурным потоком сложились у Блока до обнаружения предсказаний Шпенглера (ста-

тья-доклад Блока и «Закат Европы» появились в одном и том же 1919 году). А характеристика нового культурного движения как антиэлитарного порыва масс дана Блоком за несколько лет до выхода в свет «Дегуманизации искусства» Х. Ортеги-и-Гасета — эссе, в котором знаменитый испанский социолог, обнаруживая те же два культурных полюса, становится на противоположную избранной Блоком сторону и ходит с козырей, которые в глазах Блока давно уже биты. В «Крушении гуманизма» Блок высказал то, что копилось в нем всю жизнь как в русском и как в европейце, то, что сделало его поэтом революции задолго до того, как он стал таковым де-факто.

На творчество Блока пора взглянуть с точки более отлетней, нежели та, что позволяет обозреть только два десятилетия — пред- и послереволюционное. Например, в поле обзора должны попасть сразу итальянские стихи Гёте и итальянские стихи Блока, а между ними — «Сцена из Фауста» Пушкина. Ибо Блок совершает свое паломничество в средиземноморские кущи искусства, ведомый тем же, что у Гёте, отточенным возрожденческой гуманистической культурой чутьем прекрасного; но странное дело! — на устах у него брезгливая реплика пушкинского Фауста: «Все утопить».

Гнусавой мессы стон протяжный
И трупный запах роз в церквах —
Весь груз тоски многоэтажный —
Сгинь в очистительных веках!

(Да Блок, можно сказать, и дословно повторяет фаустовскую реплику, записывая в дневнике, как «несказанно обрадовала» его гибель «Титаника». Для него «Титаник» — тот самый «корабль испанский трехмачтовый» с богатым грузом «шоколата» и другими буржуазными разностями, который так не приглянулся Фаусту в пушкинской «Сцене».) Как случилось, что именно русский Фауст требует потопить то, чем ни он, ни родное его окружение еще не могли пресытиться («О, нищая моя страна!»)?

В известном письме В. В. Розанову 17 февраля 1909 года Блок подчеркивал свою вольнодумно-гуманистическую, искони оппозиционную «бекетовскую» родословную («Дед мой — А. Н. Бекетов, ректор СПб. университета...»). Однако родословная Блока шире им намеченной и обнимает множество

проявлений русской интеллигентского идеетворчества и стиля жизни. От 40-х годов: славянофильская уверенность в том, что развитие России не пойдет по европейскому пути и что в народе хранится неповрежденная — на языке Блока «музыкальная» — истина (впрочем, для Блока имеющая мало общего с православием); анархизм Бакунина-революционера из стародворянского семейства (последнее обстоятельство привлекло особое внимание Блока — автора статьи о Бакуanine). От 50-х годов: почвенничество и гамлетизм Аполлона Григорьева. От 60-х: некрасовская смесь самобичующей рефлексии (интонации «Рыцаря на час») и гражданского гнева, неожиданная сопредельность душевному стилю Чернышевского (новый тип рыцарства, замешанный на женской эмансипации и накладном обязательстве ни в чем не стеснять свободу женщины в браке). От последующих десятилетий: народническая и толстовская покаянная психология неплательщика, которому стыдно перед пахарем (недаром «старички» из «Русского богатства» приняли Блока «как родного внука» после его выступления о народе и интеллигенции), притяжение к народовольцам-террористам с нимбом обреченности, соловьевские утопии и эсхатологические предчувствия, общение с русскими нищанцами и неомистиками, взыскующими революции духа. Можно вслед за Блоком, красноречиво описавшим душевную многоголосицу Аполлона Григорьева, подивиться, как в одном человеке уживается такая разношерстная компания. Но ужиться ей было нетрудно. Потому что все далеко расходящиеся ветви блоковской родословной объединены общим началом *антибуржуазного пафоса* и в этом смысле направлены прочь от реальности европейского «железного» XIX века. «Отойди от меня, сатана, отойди от меня, буржуа» — сколько непримиримых между собою врагов могли бы хором воскликнуть так вместе с Блоком!

Да, глашатай «крушения гуманизма» был гуманистом старой складки, университетским гуманитарием и человеком, сочувствующим несчастным и обездоленным, стыдящимся своего относительного благосостояния. Однако перспектива сытого самодовольства, плоского, удешевленного существования была для него едва ли не страшней нищеты и горя. Он хотел видеть Россию прекрасной и счастливой (может быть, «великой демократией», а может быть, чем-то более удивительным, потому что «мало ему конституций!»), а главное, непохожей на

современную ему Европу. Иначе говоря, сутью блоковского гуманизма была не защита человеческой жизни и даже не защита человеческой индивидуальности, а защита человеческого духа от всего, что может его прельстить, полонить, отяжелить, остановить на пути к некоей заветной сверхцели. «Крушение гуманизма» у Блока в том и выражается, что он противопоставляет *духовность* как принцип жизненной динамики не только «буржуазному богатству, растущему незримо злу», но даже и *душевности*, «бытовой» сострадательности и призывает собрата-интеллигента сделать выбор в пользу первой («К чему загораживать душевностью пути к духовности?»).

Во всем этом до сих пор трудно отделить истину от того, что сам Блок с неожиданной в этом случае трезвостью назвал великим соблазном антимещанства. Этот соблазн (включающий упоение разрушительством, противобытовой пафос) должен быть понят во всей его сложности со всеми тонами масштабной исторической правды (без доли правды никакой соблазн не соблазнителен), со всей серьезностью его последствий для художественной культуры вообще и для Серебряного века русского искусства в частности. Он овладел сознанием русских символистов, сознанием, артистическим по преимуществу, но переливающимся за границу собственно артистической деятельности — искусства, взыскующим творчества красоты не в символах только, а в жизни, не уединенно, а «сборно».

На своей рафинированной верхушке художественная культура предьявляет трезвенно-плоскому миру мещанской цивилизации эстетический счет, который этот мир не в состоянии оплатить. Такой счет может быть предьявлен, надо думать, трояко. Во-первых, возможна изоляция художника от неусвояемых его искусством уродств действительности (например, совет Ф. Сологуба: «Времен иных не ожидай, — / Иных времен и я не стою, — / И легкокрылою мечтою / Уродства жизни побеждай»). Этот путь лежит вне русской духовной традиции. Вторым путем представляется попытка найти в действительности, какова бы она ни была, не только темы лирического неприятия, но и своеобразную «отрицательную», «демоническую» красоту, грандиозность, от которой воспламеняется воображение. Это был путь Брюсова, его урбанизма:

Мы славим, Прах, Твое Величество,
Тебе ведем мы хоровод,
Вкруг алтарей из электричества,
Вонзивших копыя в небосвод!

(Сравните с блоковским, неизмеримо более гипнотичным: «В кабаках, в переулках, в извивах, / В электрическом сне наяву...») Наконец, в-третьих, не выдержав своего чисто «словесного» поединка с миром антихудожественного, художник может вознамериться пересоздать его *на деле* в соответствии с высшей нормой красоты. К этой-то теургической утопии толкали символистов и их социально-религиозные искания «соборности», и их оппозиционно-общественный темперамент, характеризовавший определенную часть русской интеллигентной среды. Как и всякая утопия, она вдохновлялась пафосом действенно-практического отрицания данности. Но как собственно эстетическая утопия она отрицала под *своим* углом зрения, исповедуя великую гибель всего, что не выдерживает испытания красотой. Вот почему экстремистский эстетизм разрушения даже вопреки «постепеновской», «кадетской» личной психологии кое-кого из теургов стоял, что называется, у колыбели этой утопии. Вяч. Иванов в стихотворении «Кочевники красоты», обращенном к художникам, восклицал: «Топчи их рай, Аттила!» — топчите рай буржуа. Сами «кочевники красоты» — это в одном обличье и Брюсовские гунны и те «мудрецы и поэты», которые у Брюсова встречают кочевой набег «приветственным гимном». Мятёжное начало определяется как начало собственно художественное. И такова же позиция Блока.

Впоследствии Вяч. Иванов, как бы откликаясь на ироническое напоминание Брюсова, обращенное к заробевшим:

Вам были любви — трагизм и гибель,
Иль ужас нового потопа,—
И вы гадали: в огне ль, на дыбе ль
Погибнет старая Европа? —

размышлял:

Да, сей пожар мы поджигали,
И совесть правду говорит,

Хотя предчувствия не лгали,
Что сердце наше в нем сторит.

О «старой Европе» Брюсов вспомнил в своей революционной инвективе не напрасно. Как раз ее гибель и ожидалась: ведь это ее покинул дух красоты, это ее вены вздулись от «черной, земной крови». Европе противопоставлялась Россия будущего как сосуд красоты, еще не явленной⁵.

В 1900-х годах, накануне и после первой русской революции, символисты очень серьезно и преданно обратились к русской теме. Но Россия бралась прежде всего не как социальная или историческая, не как культурная или религиозная, а, по выражению о ней Блока, как «лирическая величина», как последняя надежда артиста на эпифанию красоты, все равно — «тихой» или «разбойной», как надежда на новую художественную музыку. Казалось, надо только освободиться из плена «петербургского периода русской истории», срывать народным плугом весь верхний пласт устоявшейся жизни, в котором под петербургско-бюрократической эгидой уже проросли семена буржуазности (возьмите хоть стихотворение Блока «Петр»: не кто иной, как Медный Всадник размахивает «зловонным кадиллом», дирижируя вечерней городской оргией), — и тогда эта музыка зазвучит!

Конечно, решающие исторические сдвиги направляются не нервными перстами артистической элиты. Символисты были скорее культурным симптомом революционного времени: в их сердцах уже «отклонилась стрелка сейсмографа». Однако на путях искусства, на путях поэзии они добились поразительной, если оглянуться на золотой пушкинский век, перерождения, которая стала очевидна благодаря тому, что среди них появился великий, эпохальный поэт — Блок. Явление Блока показало, что давно миновало гармоническое пушкинское равновесие между человеком и поэтом, когда сферы человеческого и артистического разумно разделены между собой и косвенно соотнесены в единой высшей правде, питающей целостную личность. Блок раскрыл иную ситуацию: поэт не хо-

⁵ Позднее, в 1919 году, Блок писал: «Мы работаем для России (...), а европейская цивилизация в России никогда не привьется и даже будет встречать такое сопротивление и такую вражду, что всем, кто не может или не должен отказаться от нее, придется рано или поздно или погибнуть, или покинуть Россию».

чет действовать внутри культуры, потому что культура перестала быть поэтической (на языке Блока перестала быть музыкальной). «Поэт» не хочет больше жить только жизнью слова и потому мешает «человеку» жить семьей, домом, бытом и т. д. Или: «поэт» своим легким словом не в состоянии поднять ввысь слишком отяжелевший мир и потому желает ему гибели — пусть даже ценой собственной гибели как «человека», как сына определенных, идущих из прошлого среды и уклада.

Муза Блока — это русская муза, на которой мир (если перефразировать слова Е. Кузьминой-Караваевой, сказанные о поэте) сосредоточил «все свои самые страшные лучи». Ее трагизм должен быть понят в мировой перспективе культурного кризиса: материальная культура, захваченная великим соблазном мещанства, и против нее — художественная культура, захваченная великим соблазном антимещанства. Недаром сам Блок в «Возмездии» соотносит свой путь не только с семейной и отечественной историей, но и с мировой панорамой двух столетий (другие произведения, перекликающиеся с «Возмездием», — «Младенчество» Вяч. Иванова, «Первое свидание» Андрея Белого — не выводят к этой мировой постановке темы).

У Пушкина поэт-Эхо и поэт-Пророк, поэт-Настоящее и поэт-Грядущее совпадают в едином служении, в едином назначении: в поэте отзывается сущий мир — «и гад морских подводный ход, и дольней лозы прозябанье», — и здесь, в его живом корне, поэт пророчески находит начатки грядущей красоты. На что ни откликается муза Блока, все обращается в красоту, гармонию, напев, — но сам поэт отворачивается от красоты настоящего и содрогается при виде «жирных румян» на «лживом» лице жизни. Он становится, таким образом, пророком чистого порыва («Остался один ELAN. Только полет и порыв...» — дневниковая запись 20 февраля н. ст. 1918 года). И этот зов Рыцаря-Грядущего, Фауста-Гаэтана — поистине «роковой и бесцельный», так как, чтобы наполнить смыслом грядущее, нужно и в настоящем любить вечное... Здесь права остаются только за даром, так сказать, сейсмографическим («... как сорвалось что-то в нас, так сорвалось оно и в России»), за вещей обуянностью той тревогой, какую Блок приписывает Владимиру Соловьеву, но носит в себе сам.

Проницательный исследователь блоковского творчества Д. Е. Максимов обронил замечание о преемственной связи в лирической мысли Блока раннего образа Прекрасной Дамы и позднего символа «стихий». Действительно, высшее оформление, олицетворение мировой красоты ввиду упорного блоковского неприятия какой бы то ни было статики, «оседлости» стремится кануть в стихийную дооформленность и расточиться в гениальном всплеске, каковым и была поэма «Двенадцать».

В нее Блок вложил порыв всей жизни, тот «ветер», который нес его сквозь межреволюционное десятилетие. Красногвардейцы «Двенадцати» представляются поэту «сиротливой деревянной церковью», святым островком духа музыки посреди «похабной ярмарки» цивилизации. Они близки автору лично. Поэма поражает редким согласием, слитностью лирического и эпического начал, потому что лирик-повествователь без всякого внутреннего сопротивления вбирает в себя голоса двенадцати, их реплики, точки зрения. (Насмешливо-снихождительное: «Всякий ходок скользит — ах, бедняжка!» — или насмешливо-угрожающее: «Что нынче невеселый, товарищ поп?». Кто это говорит? Повествователь. Но точно так же — любой из двенадцати. Рассказчик мог бы быть тринадцатым среди них!) Между героями и повествователем существует, конечно, дистанция, определяемая состраданием, ответственностью, чувством личной вины за социальное неравенство: Петька для него «бедный убийца», а в решающей сцене с Катькой на иллюстрации Ю. Анненкова Блок хотел бы видеть присутствующего в «левом верхнем углу», за густым снегом Христа как знак сораспятия и с жертвой убийства и с жертвой-убийцей. Недаром также строка: «Холодно, товарищи, холодно!» — это тоскливый отзвук некрасовской песни из «Кому на Руси жить хорошо», песни о нищих и бездомных. Но сильнее этических в поэме лирические и «метафизические» мотивы притяжения революции. Так, Христос в финале «Двенадцати» появляется не просто перед отверженными и «последними» (во освящение социальной справедливости), а перед теми, кто, как хотелось бы самому Блоку, «ко всему готовы» и кому «ничего не жаль», — перед теми, кто возлюбил «порыв» больше мира и того, что в мире.

Поэма и по сей день волнует неразгаданными загадками. Все, что Блок увидел и слышал в те потрясающие дни (а

он даже полагал, что «оглох» из-за того, что подслушал величайшую тайну истории), — все это он вложил в поэму, не ища и не давая объяснений. Он увидел, как двенадцать уходят в даль времен. (В одиннадцатой главе поэмы цепочка дозорных, продирающихся однажды «черным вечером» сквозь пургу, превращается в символическое шествие: «И вьюга пылит им в очи дни и ночи напролет».) Увидел, как плетется позади старый мир — «нищий пес голодный» и стальные винтовочки двенадцати наставлены не на этого пса (ему достаточно пригрозить штыком), а на скрытого впереди, то есть в грядущем «незримого врага». Кто же он? Некоторые толкователи полагают, что это лицо, являющееся в финале. Но такой ответ чреват буквализацией и огрублением символического языка, скрывающего «несказанное» (тем более что финальный образ имеет народные, низовые обертоны, откуда и просторечное — с голоса самих двенадцати — произнесение имени «Исус»). Думается, «незримый враг» для героев поэмы — вообще всякий «покой», всякий гармонизирующий предел стихийной динамики, который тем не менее это движение, эту динамику даже без ее ведома «невидимо» и «надвьюжно» направляет. Убедительна или нет такая именно догадка, но, как бы то ни было, с вдохновляющей надеждой Блок ждал небывалых решений и ответов от своей родины. И загадочный апофеоз в финале поэмы побуждает вспомнить слова Александра Блока о художниках: это те, кто «смотрят сквозь тучи и говорят: там есть весна, там есть заря».

Глубокая борозда

Константин Случевский: через голову Серебряного века

Свистуны перед ним Бальмонт, Белый, Брюсов. Они как росчерк изящной тросточкой на песку. А он — как угрюмая, глубокая борозда, проведенная плугом в черной, комкастой, корявой пашне.

С. Н. Дурылин

Хорошо, что Сергей Николаевич Дурылин, знаток искусств и своеобразный искатель высшей истины, не присовокупил к этим трем «Б» Серебряного века четвертое, самое победительное. С именем Блока его замета прозвучала бы чудовищным преувеличением, кощунством. Но и так она может показаться умственной прихотью одиночки, ищущего на обочине родственное себе явление.

А между тем, если иметь в виду не только ближайшее содержание поэзии Случевского (чья мыслительная углубленность, видимо, увлекала Дурылина — и не его одного) и не только «корявость» передачи этого содержания (о чем писали единодушно, иногда, впрочем, с похвалой), а нечто иное — дерзость разведчика, вгрызающегося в грунт, — то Дурылин окажется более чем прав. И тогда уже не борозда на пашне — сравнение это подсказал нашему ценителю прекрасный лирический цикл Случевского «Черноземная полоса», — а штольня или буровая скважина.

Позднее, постоянно цитируемое стихотворение «Быть ли песне?» — как считается, ответ Случевского на «капитулянтскую» и вместе с тем вызывающую статью его собрата С. Андреевского «Вырождение рифмы». Случевский говорит, что «пушкинской весной вторично внукам, нам, не жить», что наступает время морозов и бурь — «их завыванья, их мученья взломают вглубь красивый стих»; что в «злые годы всех извращений красоты» и стих обезобразится... Декларативно поэт,

рожденный в год смерти Пушкина и воспитывавшийся на идеале классической гармонии, с сожалением встречает новый сезон. Но из-за загородки общих слов выглядывает одно, произвольно, даже вопреки намерению, точное: «... взломают в г л у б ь». Случевский как правило ломает «вглубь», в этом разгадка обаяния его «корявости», его «безобразия», оборачивающегося «своеобразием», чуждым «красивости» (Брюсов).

Итак — штольня. Заброшенная ли?

Приведу еще одно суждение, как бы опровергающее (а на деле — дополняющее) Дурьлина: «Случевский — это уже декадентство. Сплошь поэтические формулы: розы, облака и проч., но совершенно все разболталось, все скрепы — система гниющих лирических штампов... на этом фоне возможно все что угодно». Это слова Лидии Гинзбург в беседе с Ахматовой, которая, как и спутники ее поэтической молодости, Случевского читала и ценила. Исследовательница, кажется, не до конца отдает себе отчет в смысле своего устно высказанного замечания. А ведь сказано ею: «лирические штампы» — всего лишь *фон*. На котором возможно «все что угодно». Случевский — *энциклопедия возможностей*.

Этим обстоятельством объясняется некая бесприютность Константина Случевского в регулярной, так сказать, истории русской поэзии. В каких только «обоймах» не побывало его имя — среди современников, предшественников, потомков. Когда оно начало набирать поздний — после долгой полосы непонимания и насмешек — вес, его стали причислять к поэтам «серебряного века» (так именовали послепушкинскую плеяду, прежде чем название перекочевало по принятому сейчас адресу) — к Тютчеву, Фету, Полонскому, Майкову («юнейший среди нас» — говорил о нем последний). Потом и современники-ровесники, и последующие филологи включили его в круг «восьмидесятников» — поэтов «безвременья»: Голенищев-Кутузов, Апухтин, Фофанов, тот же Андреевский, — чье безвольное следование «лирическим штампам» и вместе с тем тревожная расшатанность «скреп» свидетельствовали о близящемся изломе жизни и поэзии. Но вот пришли «декаденты», старшие символисты, они немедленно признали Случевского родным, впервые ими понятым (на самом деле, недопонятым или, во всяком случае, «недоиспользованным»), и он со своим именем перебирается из прежнего поколения в новое. А дальше — следы внимательнейшего чтения его поэзии в стихах

Блока, Анненского, Гумилева, Ахматовой. Наконец приходит авангард — Хлебников, обэриуты, и Случевский, можно сказать, осваивается в этой среде. Затем — Пастернак, Заболоцкий (о чем ниже).

И тут уже начинаешь спрашивать себя: эстафета ли это? Следы ли это пристального знакомства новейших поэтов со стихами Случевского (знакомства, которое всегда можно теоретически предположить, но не всегда — в нем удостовериться)? Или что-то другое — объективно пролагаемые в поэзии тропы *рядом* с теми, которые когда-то проложил разведчик-первопроходец? А сходство с поэтическими новобранцами, выходит, замечаем мы, а не они сами — и с удивлением констатируем: и *это* у него, оказывается, было?

Однако вернемся в XIX век и поставим Случевского, всего несколько его строк, рядом со строками его гениального старшего современника. Новизна или эпигонство?

Чувства — мглой самозабвенья
 Переполни через край!..
 Дай вкусить уничтоженья,
 С миром дремлющим смешай!
Федор Тютчев. «Тени сизые смешались...»

Счастлив я вблизи природы —
 Устранен в себе самом,
 Вне неволи, без свободы
 И с немыслящим умом.
Константин Случевский. «О как я люблю порою...»

Мысль по видимости одна и та же, тот же и размер. Однако четверостишие Случевского не только не выглядит ослабленным («негармоничным») повторением дивной тютчевской строфы, но буквально кричит о своем «терпком» (эпитет, приложенный к его стихам одним из современников) несходстве с нею.

У Тютчева — полнота мгновения, ощущаемого здесь и сейчас. За переживанием выглядывают, конечно, определенная философия, метафизика, как же без них, но само переживание — совершенно непосредственный лирический выдох, в эту минуту не отягченный рефлексией. «Мгла самозабве-

нья», «вкусить уничтоженья» — достаточно усложненные, «непушкинские» формулы, но не подысканные с усилием, а как бы цельнорожденные. Случевский, подбирая свой катрен, не вкушает самозабвенья, он погружается в такую пучину рефлексии, откуда единым взмахом не выплыть. После первого стиха, отдающего чем-то допушкинским, неустоявшимся и наивным, — трудная цепочка оксюморонов и антитез, каждое звено которой — маленькая философема, потребовавшая от автора словесного напряжения, а от читателя требующая поэтапного размышления. «Устранен в себе самом» — это не просто растворение в природе, а как бы блаженный паралич волевого («вне неволи, без свободы») и познающего («немыслящий ум») ядра личности; чтобы передать такую тончайшую интроспекцию, уловить неуловимое в себе, слова выискиваются на наших глазах, сталкиваются лбами, как те жуки из раннего стихотворения «На кладбище», над которым потешались профаны-прогрессисты, — и высекают смыслы, с чьей сложностью до конца не может справиться, кажется, сам поэт...

Вот так Случевский «ломает вглубь», удаляясь куда-то в XVIII век и прорываясь к веку XX и чуть ли не к XXI.

Здесь можно развернуть внушительный перечень переключек. Повторю, особенно удивительны те из них, которые трудно объяснить прямым влиянием нашего поэта на других и которые свидетельствуют о том, что в поэзии, как и в науке, одни и те же открытия могут совершаться на независимых или почти независимых путях.

Валерий Брюсов, позаимствовавший у своего учителя (каковым он одно время считал Случевского) меньше, чем можно было ожидать, писал в статье-некрологе: «Он был косноязычен, но как Моисей; ему нужен был свой Аарон, чтобы передать другим Божеские глаголы...». «Косноязычие» Случевского — общее место: «косноязычный гений», «Демосфен с вырезанным языком» — как только не называли его даже самые пламенные ценители. Гением он все же не был, а «странности» его поэтического языка — скорее акробатика, иной раз с вывихом суставов, нежели косность. Однако сам запас зародышевых возможностей, таящихся наряду с «гниющими штампами в обилии им написанного, заставляет предугадывать толмачей-Ааронов, переводящих эти возможности в действительность. Те, кто читал Случевского с тщанием и любопыт-

ством вскоре после его смерти, кто не прочь был у него *учиться*, на эту роль не годятся. Да, он обогатил отдельными темами, жизненными и духовными, Анненского и Блока, подкрепил любовь к экзотическим картинам и сюжетам у Брюсова и затем Гумилева, указал этим «новым лирикам» путь к большей свободе выражения, чем предполагалось всем XIX веком, — но им, даже великим, было далеко до той вольности, какую он, вопреки недоуменному неодобрению, позволил самому себе. Рафинированным и певучим символистам было далеко до его во все стороны топорщащегося словаря, приглядчивым акмеистам — до его гротескного физиологизма и натуралистических фантазмагорий.

Чудеса метемпсихоза, переселения частиц, а то и целых анклавов поэтической души Случевского в позднейших поэтов начались после. Сначала натыкаешься как будто на частности — с удивлением обнаруживаешь, что его придуманные к случаю неологизмы совершенно идентичны «маяковским» («иззлословились» «опрокáженные», «оправдоподоблю», «расатаниться» — утратить сатанинскую сущность), а иногда — северянинским: «сладкопечочка». Вдруг слышится геологическая метафора Мандельштама и даже как будто его стиховой голос:

Неподвижны очертанья
Здесьних скал и островов:
Это летопись страданья
Исковерканных пластов.

Дальше — больше. Когда я прочитала одному поэту из предсмертных «Загробных песен»:

По существу, гермафродиты,
Порою мысли с толку сбиты
И глупо чувствуют себя,
Туман руками теребя, —

ответом мне было восклицание: «Да это же чистый Хармс!» Но не один Хармс — вся атмосфера «Загробных песен», где посмертное бытие душ то доказывается с помощью «позитивных» аналогий («своеобразна электропроводность селена»), то описывается через парадоксальное наложение несовмести-

мых чувственных показаний («и души так грузны своею темнотою»), — атмосфера эта предвещает самочинную метафизику «чинарей» с ее сочетанием аналитизма и творческого абсурда.

А больше всего поражает, что Случевский в одном своем лице смог предвосхитить характернейшее у двух далеко разведенных друг от друга великих поэтов XX века, у которых, судя по всему, просто не должно быть персонифицированного общего звена в родословной. Имена обоих уже упоминались

Заболоцкий — главный «Аарон» Случевского. Сходство выходит далеко за пределы инструментария. У них была существенная общность умственного и психического склада: трогательный энтузиазм любомудрия, стремление к натурфилософскому гнозису, распространявшееся и на территорию собственно поэтического, всерьез определявшее ее рельеф. И ничего не значит, что один был законченным «идеалистом», а другой неудавшимся (все-таки...) «материалистом»; тип сознания важнее его остановки на каких-либо конечных выводах. У них и вопрошания общие: «Чем скреплена преемственность сознания?» — спрашивает Случевский, — чем, коль материальный состав человеческого тела (и мозга!) не раз обновляется в течение жизни каждого из нас. Заболоцкий пишет, взволнованный тем же, стихотворение «Метаморфозы» («... лишь именем одним я называюсь...»), избегая очевидного для Случевского вывода о наличии неизменной основы («матрицы», мы бы сейчас сказали) — души, но все-таки решаясь в финале почти невпопад произнести слово «бессмертие». «Была дева — стали щи», — не без горького злорадства усмехается ранний Заболоцкий над фактом тления. У Случевского этих «щей» сколько угодно — он не отворачиваясь описывает разложение, его физиологию (у мертвого воина «грудь не вздох, а тленье поднимает»), не боится частого употребления слова «труп», — не оттого, что «декадент», «смертяшкин», а потому что жаждет высвобождения духа, «ума», чистого сознания из-под власти химических процессов. Заболоцкий — менее осознанно — жаждал того же.

Невозможно не заметить устремленности внимания обоих поэтов в одни и те же точки. «Когда в природе всей смысл каждого движенья — явленье зла, страданье, боль, испуг...» — говорит Случевский. Параллели из Заболоцкого приводить излишне. Но еще разительней более интимная общность —

поэтического дыхания и поэтического узрения — во всем, что касается тем геопланетарных, космической механики и органики. Впечатление такое, что Заболоцкий не просто «продолжает» Случевского (кстати, сын первого в беседе со мной не мог припомнить, чтобы имя старого поэта фигурировало в рассказах и репликах его отца), а буквально водит, из будущего, его рукой. «И встревоженный лес, как великий орган, / На скрипучих корнях заиграл». — «Их корни, как шкворни, сучки, как стропила, / Их ветры ласкают, им светят светила». «Из тяжких недр земли насильственно изъяты...» (о мурманских гранитах) — тут же мысленно продолжаешь «Творцами дорог», переходя с шестистопника на пятистопник: «...Подземный мир блистательных камней, / И все черней становится и краше / Их влажный и неправильный излом...». Иногда кажется, что Случевский соревнуется с Заболоцким, на его поле, в дерзости, нисколько не отставая от поэта XX века, впитавшего и в поздних творениях выучку своей новаторской молодости. «И ломается в воздухе свет / Проплывающих звезд и планет»; «В живых струях бесчисленных колебаний / Поет гигантское, как мир, веретено» (о шуме хвои); «Означаюсь струей в планетарных парах, / Содроганием звезд на старинных осях...» (говорит у Случевского Мефистофель). А иногда Случевский отсылает нас к чему-то очень похожему на стихи «Смешанных столбцов»:

Под травой почти видна
Спит виновная жена;
Легкий мох ее покрыл,
Он с соседних с ней могил.

О терминологизмах и «канцеляризмах» Случевского филологи говорят в один голос; в этом видят его заслугу в части расширения стихового словаря и/или прямое отражение его университетских занятий и чиновничьей службы. Но именно у него эти речения стали ложиться в строку как влитые, как законная и естественная краска поэтической мысли: «И светлый сильф в объятых кислорода / В соединенье новом пропадет»; «Мои мечты, что лес дремучий / Вне климатических преград»; «Я видел много водопадов / Различных сил и вышины»; «По совокупности явлений светозарных...»; «Процесс дыхания ровен был». Заболоцкий доведет подобные обороты

до запредельного совершенства: «Слышу речь органических масс...» Или — всегда заставляющее меня набирать в легкие воздух и напрягать мышцы: «Медленно земля поворотилась / В сторону, несвойственную ей...» (сказано об атомной катастрофе, но звучит басовой виолончельной нотой; как тут не вспомнить из Случевского, из мистерии «Элоа» — «... красота, всегда, везде присущая крушеньям»).

Но эта, «заболоцкая», — одна из возможных ипостасей Случевского — торжественное дыхание, панорамная живопись: «Огонь, огонь! На небесах огонь... По грудь в реке стоит косматый конь, / На ранний ветер уши наостряя» («Рассвет в деревне» — из числа шедевров поэта). Среди других сквозящих обликов — важен пастернаковский. Здесь опять отметим совпадение точек внимания; к примеру, уже писалось о «ботанизировании» обоих, о любви к поименному окликанью цветов и растений: «Коронки всех иван-да-марий, / Вероник, кашек и гвоздик...» (оговорюсь, что Пастернаку обычно важны имена с их, как сказано другим поэтом, «лексической яркой окраской», а Случевскому, отменному цветоводу, — сами растения). Или более существенная переключка: не уподобление (что существовало в поэзии искони), а именно двойничество жизни природы и человеческой, вплоть до полного породнения природного и душевного ландшафтов.

Зажглись ли в небе хороводы,
И блещут звезды в вышине,
Глядишь на них — они двоятся
И ходят также и во мне, —

пишет Случевский. Пастернак прямо с того же начал как с принципа — назвав свой первый сборник стихов: «Близнец в тучах».

Но это далеко не главное. Случевский, преодолевая сопротивление тогдашнего вкуса, ввел в свою практику импровизационный стиль стихотворной речи, импровизационный преткновенный синтаксис, оголяющий сам процесс подбирания слов к забрезжившей мысли. Это гораздо большая свобода, чем бесстрашие перед отдельными элементами лексикона. Еще в юности поэт был жестоко осмеян за совершенно пастернаковскую свободу изъясняться: «Ходит ветер избочась / Вдоль Невы широкой, / Снегом стелет калачи / Бабы кривобо-

кой... Под мостами свищет он / И несет с разбега / Белогрудые холмы / Молодого снега». «Стелить... калачи» — типичный образный перескок торопливой мысли, за которой не поспевают слова, оказывающиеся и не нужны полным набором (целая картина — заносимый поземкой лоток с выпечкой). А «молодой снег» — все та же импровизационная внезапность в соединении слов.

И в поздних стихах легко опознаются «пастернаковские» характерные аграмматизмы с логическими пропусками: «Бывать к судьбам людей причастны, / Как у машины провода». Или, напротив, — правильные периоды, в которых внешний логизм прикрывает взволнованную сбивчивость мысли:

Но из безмолвного общенья
Жильца земли с жильцом могил
Не раз шли первые движенья
Неудержимо мощных сил.

Или — про «людского духа воплощенья»:

Они — причина всех событий,
Они — природы мысль и взгляд.
В них ткань судеб — с основой нитей
Гнилых и ветхих зауряд.

(Если «природы мысль и взгляд» — из философического арсенала Заболоцкого, то «ткань с основой нитей» и это узнаваемое «зауряд» — энергично направляют к Пастернаку; так объединились оба в одной, далекой от их времени строфе.) И сюда же — совершенно подручные, «рукодельные», в спешке подвернувшиеся овеществления сложнейших отвлеченностей: «Ум мой гаснет... но действуют клочья ума». Или такое: «Богамы полон храм, как склад аптечных склянок».

Проницательный эксперт, автор статьи о Случевском под метким названием «Импрессионизм мысли», Владимир Соловьев заметил, что этот поэт пишет «без всяких критических задержек» — предлагает заведомый черновик вместо взыскваемого литературными условиями чистовика. Откуда такая свобода? Помедлив пока с ответом, опять-таки напомним, что Случевскому эта свобода дорого обошлась. Жизнь чиновника,

дослужившегося до действительного тайного советника и гофмейстера императорского двора, жизнь хозяина гостеприимного дома и маститого наставника поэтических собраний являет полную противоположность жизни поэта, отправленного в лагерь ГУЛАГа и вернувшегося оттуда с потерянными здоровьем, утраченным социальным статусом и израненной одиночеством и несправедливостью душой. Но, как сравнение ни чудовищно, в отношении своих стихов Случевскому пришлось пережить тот же травматический опыт, что и гонимому Заболоцкому. Он точно так же собирался с горя оставить поэзию, а когда вернулся в печатный мир, не смел переиздавать осмеянное и заруганное. Или портил, переделывая, выглаживая (чем, как помним, наряду с Заболоцким занимался и поздний Пастернак). В 1860-х годах его неслыханно травила «прогрессивная критика», демонстрируя заодно с требованиями идеологической стерильности редкостную ретроградность эстетического вкуса. Но и сочувственные наставники были немногим лучше — даже его литературный крестный отец Ап. Григорьев, хваливший юного Случевского за близость к Лермонтову и «стальной стих», что не было ни грядущей особенностью его, ни главным достоинством, или Тургенев, находивший в дебютанте «зародыши великого таланта», но отвращенный «чрезвычайной странностью звуков» и вскоре напрочь разуверившийся в его литературной перспективе. Да и Вл. Соловьев, взявшись помочь спустя годы Случевскому в подготовке сочинений, воспитывал «невоспитанный», по его слову, талант своими редакторскими советами.

В таких обстоятельствах нелегко «ни единой долькой не отступаться от лица» (как вполне *косноязычно* рекомендует Пастернак). Правка, производившаяся над своими стихами Случевским, — это, рядом с немногими улучшениями, череда очевидных потерь. Он заменяет конкретное общим, вызывающее — незаметным, осязаемое — расплывчатым и неточным. «Первый я, как в метрике стоит, а другой — то я мечты моей» исправляется в стихотворении «Нас двое» на «Первый я, каким я стал на вид», — мысль размыта. В стихотворении «Молодежи» у мечтаний были «бескостные тела», стали — «покорные». «Планетарная немота» уступила место «великой немоте». А в стихах, написанных на мотив пушкинской «беззаконной кометы», сначала блистал невозможный в старом пушкинском контексте прозаизм: «И, как и всякая комета, / Под

этикеткой новизны, / Ты мчишься мертвым комом света, / Путем, лишенным прямизны»; но «этикетка» не прошла, исправлено на безликое: «Смущая блеском новизны».

Самое обидное, на мой взгляд, исправление — в чудесной пьесе из «Черноземной полосы»:

В поле борозды, как строфы,
А рифмует их межа.
И по ним гуляют дрофы,
Чутко шеи на строжа.

Над этим стяжением (или как там называется в грамматике пропуск гласного?), допущенным уже не юношей, а зрелым поэтом, издевались в журналах все кому не лень, а немногие защитники робко возражали: ну, подпустил мелкий ляпсус, зато остальное недурно. Случевский, конечно, не посмел не переделать: «Чутко слух насторожа», — и разом загубил напряженно вытянутые шеи птиц, их *строфу* вертикальность, сквозящую в *настороженности*. Что бы он сказал, прочитав сегодня у яркого Санжара Янышева: «... в чреве стальной и тесной, как *чреп*, духовки»? Но и не такой радикал, как Янышев, а любой современный поэт, сочтет первоначальные варианты Случевского беловыми, найденными после поисков, а переделанные — черновыми и приблизительными.

И однако свободы у Случевского хватило, как мы видели, на поколения вперед. Кое-что и нынешнему времени может перепасть. «Короткой ночи текст любовный...» — тут уже не Пастернак, не Воденников ли?

Это свобода не гения, но очень талантливого дилетанта, для которого средством полного раскрытия дарования была именно неискушенность в условиях литературной игры, обнаруживавшая себя «тоном своеобразного простодушия» (снова Соловьев). Гений сам создает норму, но потом сам же ей следует и властно побуждает следовать других. «Все должно творить в этой России и в этом русском языке», — азартно пишет молодой Пушкин, но он же будет гордиться тем, что критика не нашла у него почти ни одной ошибки против грамматических и стилистических правил. Дилетанта, простодушного оригинала наплыв идей и впечатлений, который он не в силах обуздать, уносит куда-то в сторону от нормы, в нехоженые

пространства. Гений пролагает новые пути, даровитый дилетант натывается на новые возможности, которые могут быть замечены и использованы другими — или открыты заново, независимо от него.

Однажды в разговоре со мной поэт и критик Владимир Губайловский заметил (за точность слов не ручаюсь), что иной поэт может тонко чувствовать язык, но не ощущать, не признавать ответственности перед языком. Говорили мы как раз об упомянутом выше Санжаре Янышеве. Но в некотором смысле то же можно сказать об «идеолекте» Пастернака, который убедительно экспонировал Максим Шапир в своей статье «... А ты прекрасна без извилин...» («Новый мир», 2004, № 7). В обоих случаях приходит в голову (Шапиру — пришло), что такие вещи как-то связаны с нерусской этничностью, которая подсознательно смягчает языковую дисциплину и открывает возможность вольно-дистанцированного обращения с родным языком. Но вот Случевский, урожденный русский петербуржец и «интеллигентный аристократ» (Н. Котляревский), смещает во все стороны уже устоявшиеся к его времени словесные ударения, а сколько-нибудь сложные мысли не боится выговаривать, что называется, не по-русски. «И вот теперь, на склоне жизни, / Могу порой совет подать, / Как меньше пользоваться счастьем, / Чтоб легче и быстрее страдать». (В «переводе» это означает, что человек, не избалованный счастьем, безболезненнее переносит утраты.) Или вот еще: «О! Нет! Такая мировая / В вас снисходящая душа, / Лишь напрокат себя давая, / Совсем, совсем не хороша!» — надо думать, опровержение представлений (толстовских? буддийских?) о посмертном поглощении индивидуальности надличным целым.

Случевский позволял себе такое, потому что *психологически* оставался дилетантом всю свою жизнь. Но оборотной стороной этих «нелепостей» были пронзительные по неожиданной точности или гротескной прицельности находки, — что в умозрительной области («светящаяся щель сегодняшнего дня» между моментами рождения и смерти; «бессмертье веяло кругом своим *безветренным* крылом»), что в житейской (ребенок с игрушкой в руках «ее *внимательно*» ломает), что в историческом размышлении: Петр Великий, «страну, для опыта, поднявший на ладонь», — какое острое переосмысление формулы из «Медного всадника».

Такая прорывная «безответственность» перед поэтическим языком своего времени провоцируется новым содержательным объемом, которому дилетант не склонен — и даже не умеет — ставить ограничений. Содержательная новизна и отличает живую дерзость дилетанта (равно как и «варвара») от невозмутимости экспериментатора.

Характерно, что любовная лирика Случевского наименее свежа, так сказать, средненормативна. Удивляющую нас по сию пору самобытность и актуальность ему позволяет раскрыть новое содержание — содержание всей его преисполненной впечатлениями, познаниями и самоанализом жизни. Он впускал в поэзию «без критических задержек» («как скажется») не только словесные отражения пережитого в опыте, но не цензуровал и самый опыт, каков бы он ни был. Молодой гвардейский офицер стал проучившимся в европейских университетах доктором философии, стал чиновником, объездившим в командировках пол-России (Малороссию, Кавказ, Север, Урал...), завсегдаем и скептическим наблюдателем светской и литературно-клубной жизни, строителем и обустройвателем (мелиоратором, садоводом) новоприобретенной усадьбы. И *в силу всего этого*, как оказалось, не постороннего его творческим задачам, — стал большим поэтом. Фет творил внутри нормативного отбора впечатлений, его интенсивному лиризму не было тесно в этих рамках, между лирическим «я» Фета и его обликом хозяйствующего агрария высится стена. Случевского же отличает прямо-таки чеховская экстенсивность (недаром в поздние годы он относился к Чехову едва ли не благоговейно); его человеческое любопытство было безгранично, оказываясь одновременно любопытством «пиитическим».

Опять из Вл. Соловьева: «... на него производят впечатление такие вещи, которые вообще проходят незамеченными». Это относится не только к почти неуследимым трепетаниям психеи («Неуловимое» — программное стихотворение с таким названием открывает его «Сочинения»), но и к земной вещественности. С особым вниманием он любит приглядываться ко всевозможным рабочим процессам, вникая в технические детали и мелочи исполнения. Вот моментальная картинка дальнего Севера,

Где по дебрям непроглядным
Сосен белые тела

Разрезает, нагреваясь,
Темно-синяя пила.

Не только схвачен и цвет на срезе древесины, и с точностью до оттенка — цвет пилы, но надо же было заметить и честь важным, что она — нагревается!

А вот сталеплавильный завод (такие Случевский инспектировал на Урале):

Здесь дни и ночи, в блеске алом,
С расчетом в несколько минут,
Ковши с растопленным металлом
Высоко в воздухе плывут.

Даже совсем не идущие к делу вещи этого рода примечает и запоминает его боковое зрение. «Струи цемента в щели влиты» — так замуровывают гробницу Александра Первого в Петропавловском соборе, несущественная деталь в фабуле поэмы «Призрак».

Если, скажем, у Заболоцкого пятидесятых годов тяготение к производственным картинам диктовалось хотя бы отчасти извне, то этого сановника ничто не понуждало — ему было *интересно*. Он не преминет влезть во внутренность устройства: «Стучат машины высшего давления / На пароходах с топкой нефтяной». И втащит в стих свое удивление заезжего человека: «Что пеликаны на Волге бывают, того я не знал». (Любопытно, сохранились ли?)

Случевский — кладезь поэтических экспонатов, иногда курьезных, чаще завораживающих: и в языке, и в образительности, и в пронизательном душеведении, и в замысловатых транскрипциях научных и философских концептов. Но это не значит, что он — некое учебное пособие для литературных школ. Он имел все основания сказать о себе: «И я вполне сознал, заговорив не в срок, / Насколько я в толпе и сир и одинок». Оригинал, самодум, кому правила не писаны, никогда не зазвучит «в срок». Непригодный в образцы, он важен другим — долгосрочной способностью снимать корабль поэзии с мели, когда тот садится на эту мель привычных и гладких умений.

Нам бы сейчас такого «чудака» с таким дерзновенным простодушием и необдуманной готовностью рисковать, подставляясь ординарным насмешникам. Но, впрочем, Случевский все еще исполняет для нас эту роль: он со своей «странной» поэтикой кочует по десятилетиям, и его странствиям еще не конец.

Лирический образ вещи в поэзии двадцатого века

Трудно понять пути новой русской поэзии, не проследив и не уяснив судьбу вещи в ней: от вспомогательного, обстановочного элемента — к первостепенной лирической величине — и затем, по крайней мере, в одной из тенденций, к ее расщеплению, дематериализации и исчезновению за пологом слова и звука ¹.

Разумеется, образ вещи может быть дан в литературе и, значит, в лирике только словом, через слово. Но это не означает, что всякое именование вещи выдвигает на первый план ее образ. В поэзии — гораздо больше, чем в повествовании, само слово является образосозидающим. Лишь когда в слове о вещи не выпячена его лексическая новизна, погашена его стилистическая характерность (поэтизм, прозаизм, диалектизм, вульгаризм и пр.), когда вещественные значения не подмяты поэтическим корнесловием («В волчцах волочась за чулками...» — или опять-таки у Пастернака: «... чайный и шальный зачаженный бутон» — бутон уже не виден) — тогда только образ вещи действительно просвечивает сквозь слово как самостоятельный лирический компонент. Поясню простым примером — стихотворением раннего Есенина «В хате»:

Пахнет рыхлыми драченами,
У порога в дежке квас,
Над печурками точеными
Тараканы лезут в паз.

Вьется сажа над заслонкою,
В печке нитки попелиц.
А на лавке за солонкою —
Шелуха сырых яиц.

¹ Тема настоящих размышлений была поднята в известных работах Л. Гинзбург «Вещный мир» и «Поэтика ассоциаций» (Гинзбург Л. Я. О лирике. 2-е изд., доп. Л., 1974. С. 311—406).

Это типичный натюрморт в лирике, с «настроением» (милое детство!), с признаками нового зрения (обилие ближних планов, благодаря которым предметы не просто детально обозначены, а именно лирически облюбованы). Но легко заметить, что вещность всех поименованных здесь вещей не одинаково интенсивна. Диалектные и специфически «деревенские» слова слегка как бы развеществляют то, что ими названо. «Шелуха сырых яиц» гораздо, так сказать, материальней, чем драчены, для приготовления которых были только что разбиты эти яйца, а «тараканы» вещественней «попелиц». В общем, эта яичная скорлупа — единственно подлинная новая вещь в наполненном вещами маленьком этюде Есенина; пройдя через стилистически нейтральное слово, она удивляет именно как предмет, до сих пор не присутствовавший в поэзии, не исключая поэзии с бытовой и фольклорной окраской.

Еще одно, столь же трудноуследимое, но потребующееся в дальнейшем разграничение — между лирическим, с одной стороны, и изобразительно-обстановочным, с другой, — образом предмета. Моменты изобразительности, обстановочности неизбежны в лирике — искусстве, пусть по традиционной классификации «выразительном», однако связанном с ситуацией, с конкретностью места и времени, в отличие от музыки или нефигуративного орнамента. «Она сидела на полу / И груды писем разбирала», — это эпизод из тютчевского лирического романа («денисьевского цикла»), и он требует предметного упора, элементов сценической обстановки, — которые и даны: в виде груды писем. Но чтобы предмет зажил *собственно лирической* жизнью, он должен быть втянут в сеть субъективно-душевных ассоциаций или символических соответствий. Он должен свободно входить в состав всех метафорических сопряжений — и как реалья, и как идеальное подобие, ее поясняющее, как то, с чем реалья сравнивается; должен без труда обосновываться на обеих «половинах» иносказания, тропа.

Таким образом, «мир вещей» в принципе не составляет специфического начала в лирике, и в границах целых эпох или стилей он может лежать на периферии ее возможностей. В определенном смысле мощная обстановочность Державина, добросовестные реалии Некрасова или даже летуче-скупой абрис у Фета: «Рояль был весь раскрыт...» — явления одного порядка. Вещи здесь по преимуществу типичны, а не символичны; они «работают» по принципу метонимии (конкретная част-

ность свидетельствует о целом, например, о некоем укладе с его мирочувствием), а не по принципу метафоры (ассоциативный мостик от одной сферы восприятий к другой). «Шексниска стерлядь» Державина или «крест да пуговица» в некрасовской песне про Калистратушку, как говорится, не равны себе: за ними пласты жизни, бытовой и духовной, — но взятые не в специально лирическом модусе.

Притом для классической лирики очень важна отобранность, отборность вещей. Я имею в виду не только ту общепонятную сторону дела, что вещи, иерархически заниженные, из нижних слоев быта, с трудом проникали в высокую лирику, — окруженные извиняющим их комическим ореолом («фламандской школы пестрый сор») или стилистически отмеченные в качестве дерзких прозаизмов. Я имею в виду другое: лирика XIX века не была заставлена и захламлена, в отношении мира вещей в ней действовала своеобразная бритва Оккама — столько предметности, сколько нужно, чтобы жизненно укоренить лирический импульс и дать ему разгон, — но не больше. Рядом с раскрытым роялем Фета немудрено столить, на котором дымится чашка шоколада, или трюмо, в котором отражается певица, — это было бы просто кошунством. То же очевидно, если обратиться к классической медитативной лирике, где отправной точкой для раздумья служит памятный или чем-либо поучительный предмет, вещь: «Цветок засохший, безуханный, / Забытый в книге вижу я...» (А. С. Пушкин); «На серебряные шпоры / Я в раздумии гляжу...» (М. Ю. Лермонтов). Эта вещь оказывается только берегом, от которого отталкивается, чтобы уплыть, ладья поэтического воображения; всякая ее конкретизация и окруженность другими вещами ощущались бы здесь как избыточные.

Итак, до сравнительно недавнего времени мир вещей проникал в лирику только сквозь ряд строгих фильтров: стилистической уместности, типичности, причастности к заданной ситуации (о мире природы, тоже предметном в своем роде, я не говорю — в прошлом веке он уже был насыщен давней лирической жизнью, взаимопроникновением «я» и «не-я»: «Все во мне и я во всем»). И вдруг — в отношении вещей — все в поэзии переменялось. Фильтры внезапно лопнули, и вещественность цивилизованного мира хлынула в лирику. Лирика встала перед проблемой освоения вещи не периферией своих средств, а самым своим существом, ядром сво-

ей впечатлительности и выразительности. О том, что это так, мне кажется, свидетельствуют все направления новой поэзии, начиная даже с символизма. Если на минуту отвлечься от социально-идеологической стороны их споров, манифестов и рекомендаций, то едва ли не всякий раз в остатке получится вопрос о смысле и способе присутствия вещи в поэзии. В первой четверти двадцатого века спорили о предметном образе (и о предметности слова) так же горячо, как в первой четверти девятнадцатого — о языке и стиле. Уже девиз «от реального к реальнейшему» постулировал в лирике мир реалий, хотя и собирался сделать его мостом к миру сущностей. Постсимволистские течения борются с символизмом за самодовление реалий (акмеизм), за расширение их круга, выход на улицу (футуризм, фактически уже упрежденный экспрессионистскими опытами Брюсова, Блока, Белого); затем идут имажинисты с их поисками «органического образа», конструктивисты с их «локальным приемом», «обэриуты» с их предпочтением мужественной конкретности материальных предметов всяческим «переживаниям», — куда ни кинь, лирическое слово воспринимается как опредмечивающее, по-своему сталкивающее и стягивающее предметы.

Конечно, показательны в первую очередь не теории и эксперименты, а полноценная поэтическая практика художников-творцов. Между ними в интересующем нас ракурсе окажется больше сходства, чем различий. По воспоминанию Пастернака, Маяковский как-то сказал ему: «Вы любите молнию в небе, а я — в электрическом утюге»². Но это только летучий афоризм, характеризующий программность Маяковского, а не склонности Пастернака. Последний любил, мог любить молнию в электрическом утюге не меньше, чем Маяковский, хотя и по-другому: не как техническое достижение, а как знак домоводства, пленительной женской хлопотливости. Дело не в мотиве, а в самом лирическом приятии вещи. Пресловутый «утюг» не мог быть для Пастернака, также как и для Маяковского, низким, а главное — не мог быть *немым* предметом.

Но прежде чем обратиться к опыту самих стихов, естественно будет задаться вопросом, откуда же взялась эта экспансия вещей в лирику, начавшаяся после первой русской революции, в эпоху «модерна», и к рубежу 1917 года достигшая

² Пастернак Б. Люди и положения // Пастернак Б. Воздушные пути. М., 1982. С. 456.

решительной силы? Ближайшее (хотя и слишком общее, поскольку речь идет о самобытных путях искусства) объяснение находим в вещном пафосе позднекапиталистической цивилизации, которая стала выбрасывать на рынок множество новых «комфортных» вещей, культивировать потребности в них и прославлять эти потребности как симптомы роста и расширения человеческой индивидуальности. Сейчас, когда новые вещи, как на ровно движущейся ленте конвейера, съезжают к нам в жизнь и оттуда — беспрепятственно — в искусство (так что, например, умиленное манипулирование автоматом с газированной водой, как предметом в некотором роде метафизическим, сразу дало почувствовать, в известном стихотворении Б. Ахмадулиной, позу и натяжку), — короче говоря, в наше привычно-затоваренное время трудно уже представить всю претенциозность и весь психологический эффект того нажима, который когда-то испытали рафинированные пласты духовной культуры со стороны нового мира вещей. На рубеже веков немецкий экономист и философ В. Зомбарт, энтузиаст наступательного капиталистического этоса, писал с интонацией торжества: «... поколению литераторов, философов и эстетиков, бедных кошельком, но богатых сердцем, богатых sentiments, но страшно бедных sensibilité, несвойственно было из принципа или по недостатку средств настоящее понимание материального благополучия, украшения внешней жизни. Даже Гёте, который принадлежал к более светской эпохе, который не чужд был наслаждений и у которого не было недостатка во вкусе к роскоши и блеску, даже Гёте жил в доме, убранство которого нашему теперешнему вкусу представляется жалким и нищенским... Даже художники не знали волшебного очарования обстановки из красивых вещей, они ничего не понимали в искусстве жить в красоте: они были аскетами или пуристами. Они или одевались как назореи в верблюжий волос и питались акридами и диким медом, или вели жизнь гимназического учителя или чиновника». Теперь же, по словам Зомбарта, «все непонимание претерпевает перемены. Оно становится преимущественно литературного преимущественно художественным, из абстрактно-идеалистического чувственным. Пробуждается вкус к видимому здешнего мира, красивой форме даже внешних предметов для радости жизни и ее наслаждений... В настоящее время впереди всех по части эстетической обстановки идут магазины, торгующие пар-

фюмерными товарами и галстуками, магазины белья, салоны для завивки дам, салоны для стрижки и бритья, фотографические мастерские и т. д. Деловая и торговая жизнь пропитывается красотой»³. Этот довольно-таки агрессивный вызов просачивался сквозь все поры жизни и не мог не породить ответной лирической реакции, той или иной. От пассажей Зомбарта легко перекинуть мостик к миру эгофутуристических поэм Северянина, к некоторым раннеакмеистическим «радостям жизни». Но даже для того, чтобы быть отвергнутым, этот новый «дизайн жизни» должен был быть воспринят внутри лирической чувствительности и как-то переварен ею, в форме ли мелькающих бликов «таинственной пошлости», или как видение «бунта вещей», возвращающихся к растительно-животному, живому миру, который послужил для них сырьем, или еще как-нибудь.

Однако было бы наивно объяснять брак лиризма с вещностью исключительно влиянием на жизнь массового производства, его щедрых соблазнов и пороков. Чтобы учесть неточность этой социологической проекции, надо вспомнить, что, если умножение вещей в их количестве и разнообразии и могло вызвать определенную перестройку поэтического мира, то оскудение вещами несколько эту перестройку не задержало, наоборот — обострило. «Серная спичка», которая могла бы согреть зябнувшего на задворках жизни поэта, — тоже новая вещь, и притом доросшая уже до символа, поэтически куда более значительная, чем «алмазные сливки иль вафля с начинкой» в ранних стихах того же автора — Осипа Мандельштама. Когда вещи по-новому прочно вошли в лирику, выяснилось, что им не надо быть ни красивыми, ни вызывающе пошлыми, ни технически удивительными — им достаточно быть простыми, так сказать, демократическими вещами, чтобы конденсировать энергию лирического чувствования. Какой-нибудь «выкройке образчик» становится свидетелем ли-

³ Цит. по кн.: Булгаков С. Н. От марксизма к идеализму. СПб., 1903. С. 268—269. С этими хвалами Зомбарта любопытно сопоставить отзыв Блока о качестве модных товаров, продиктованный его эстетическим неприятием буржуазности. В июне 1911 г. Блок пишет жене в Париж: «Пойми, наконец, простейшую вещь, что все современное производство вещей есть пошлость и не стоит ломаного гроша, а потому покупать можно только книги и предметы первой необходимости» (Блок А. Письма к жене // Литературное наследство. Т. 89. М., 1978. С. 264).

рической драмы, как «цветок засохший», и у Пастернака (герой чьих стихов плачет над этой «выкройкой») именно «уклад подвалов без прикрас и чердаков без занавесок» облекается высшим лирическим достоинством.

Дело, по-видимому, еще было в общей переориентировке внимания с вечного на текущее, которую переживает культура накануне Первой мировой войны. В какой-то момент культурной истории вечные темы лирики — природа, любовь, смерть, душа, Бог — зацепились за мир созданных человеком вещей и уже словно бы не могли обрести себе выражение в обход этого мира. Так, у Анненского смерть сопряглась с фенолом, которым предохраняют от тления мертвое тело. Это современная смерть, современный ужас смерти, вечная тема, пропущенная сквозь сегодняшнее: «... левкоем и фенолом / Равнодушно дышащая Дама». (Решимость лирики в таких вещах подстегивалась, конечно, романом; всем памятна жуть заключительной сцены «Идиота», где Рогожин объясняет Мышкину, как он накупил склянок с дезинфицирующей жидкостью, чтобы тело Настасьи Филипповны подольше сохранилось.)

Сюда же надо добавить сдвиг мысли, «любомудрия» от натурфилософии к культурфилософии. Позволю себе каламбур: от твари к утвари. Поэзия впрямую не зависима от философских интересов своего времени, но все же соотносительна с ними. «Лирику природы» потеснила неожиданно отвоевавшая себе много места «лирика культуры», и, главное, оба мира стали взаимопроницаемы и равноправны. Мало того что Природу можно стало сравнивать с Римом и пояснять ее сущность его историческими контурами (ранний Мандельштам), что в лесе стала чудиться колоннада, а не наоборот (ранний Пастернак). Но и в самой «лирике культуры» было погашено философски влиятельное различие между культурой и цивилизацией — культурой, которая органически сопутствует природе, и цивилизацией, которая ей противоположна. В стихотворении молодого Мандельштама «Теннис» спортсмен разыгрывает партию с девушкой-партнершей, «как аттический боец, в своего врага влюбленный». Теннисный мячик залетел, как видим, высоко, очень высоко.

Разительный перепад между космологическим, натурфилософским и, с другой стороны, культурно-вещным, культурно-материальным подходом к одному и тому же источни-

ку впечатлений могут проиллюстрировать следующие две выдержки. Это, правда, не стихи, а проза, писавшаяся в конце 20-х — начале 30-х годов, но проза двух больших поэтов, сохраняющая все признаки их исходной, первоначальной поэтической образности. Короче, я цитирую два путешествия по Армении — Белого и Мандельштама.

Андрей Белый: «Легендою жизни потухших вулканов меняются местности в лапы седых бронтозавров (...) в спины драконов, едва отливающих розовым персиком, в золотокарие шерсти, в гранаты хребта позвоночного, в головы, вставшие из аметистовой тени... За Караглисом исчезла в ландшафте земля, ставши светом и воздухом (...) там оттенки текучи, как статуи в русле неизменного очерка гор, их сквозных переливов, слагающих светопись кражей Памбака...»⁴.

О. Мандельштам: «Мне удалось наблюдать служение облаков Арарату. Тут было нисходящее и восходящее движение сливок, когда они вливаются в стакан румяного чаю и расходятся в нем кучевыми клубнями... Село Аштарак повисло на журчаньи воды, как на проволочном каркасе. Каменные корзинки его садов — отличнейший бенефисный подарок для колоратурного сопрано»⁵.

Оба эти эпизода написаны тогда, когда спор символизма с акмеизмом давно отошел в прошлое, но они, как было сказано, являют рецидив юности каждого из поэтов. Мы же, глядя из нашего времени, равно удалены, кажется, от обоих способов восприятия. Нам уже представляется совершенно недостоверным — и как физика, и как «метафизика» — золотой, парчевый, аметистовый космос Андрея Белого, увитый мифическими телами воздушных драконов, осыпанный драгоценными камнями, испещренный печатками гностических эмблем. Но испарилась и освободительная свежесть мандельштамовского (как сказано в одной из его программных статей) «сознательного окружения человека утварью»⁶. Нарочитая сподручность того, что «утварью» никогда не станет и

⁴ Впервые: Красная новь. 1928. № 8.

⁵ Впервые: Звезда. 1933. № 5.

⁶ Мандельштам О. О природе слова (1922) // Мандельштам О. Слово и культура. М., 1987. С. 64. В этой статье Мандельштам, как известно, формулирует свое понимание «эллинизма» — в противовес спиритуализму символистов: «Эллинизм — это печной горшок, ухват, крынка с молоком, это домашняя утварь, посуда, все окружение

не должно становиться: превращение облаков в сливки, селения — в корзинку из цветочного магазина (или еще оттуда же: землянки отшельников — дачные погреба; «гробницы, разбросанные на манер цветника»; севанский климат — «золотая валюта коньяку в потайном шкапчике горного солнца»⁷) — не раскрепощает уже, а смутно тревожит: чересчур удобный и профанный, мир этот понуждает вспомнить не об античных ларах и пенатах, мечтавшихся Мандельштаму, а — воспользуюсь выражением Андрея Битова — о «пляжной цивилизации».

Взгляд на природу и вообще на большой мир как на подобие, грубо говоря, склада — салона или амбара, все равно — бытовых вещей не есть только акмеистическая отметина Мандельштама. Ту же вещно-бытовую фамильяризацию природы мы находим у самых разных поэтов в постсимволистские 10-е годы. Для Пастернака в это время «Размокшей каменной баранкой / В воде Венеция плыла», и если мы обратимся к небесно-природному хозяйству раннего Есенина, то и там обнаружим изрядно утвари, которая более плавно сопрягается с зорями и водами потому, что она — не городская. Смешать природное с миром искусственных вещей, уподобить одно другому, уравнивать то и другое в достоинстве, приписать природе не просто сотворенность, а некую *рукотворность* (когда даже самый Бог созидает не творческим словом «Да будет», а возится у станка: «Кому ничто не мелко, / Кто погружен в отделку / Кленового листа / И с дней Экклезиаста / Не покидал поста / За теской алебаstra») — такова была поэтическая философия времени. Очень интересно проследить за мотивом *окна* в поэзии Анненского, Мандельштама, Пастернака. Оно — как бы грань между заоконным космосом небес и деревьев и интерьером комнаты, но грань не разделяющая, а роднящая. Рисунок ветвей на небе, как на эмали или листе бумаги, вставленном в раму (у Анненского и Мандельштама), или, наоборот, сад, вбегающий в окно или трюмо, чтобы поселиться среди комнатной толчеи вещей и вывести их наружу (Пастернак), — вот композиция таких натюрмортов с элементами пейзажа. Можно было идти обратным путем — как

тела; эллинизм — это тепло очага, ощущаемое как священное, всякая собственность, приобщающая часть внешнего мира к человеку (...)
очеловечение окружающего мира, согревание его тончайшим телеологическим теплом».

⁷ Литературная Армения. 1967. № 3. С. 83, 85.

водилось у футуристов: не фамильяризация природы, а романтизация вещи, повышение ее в чине. Молодой Маяковский выводит за собой в космическую даль мир вывесок и витрин: «Я сразу смазал карту будня, / Плеснувши краски из стакана, / Я угадал на блюде студня / Косые скулы океана, / На чешуе жестяной рыбы / Прочел я зовы новых губ...» Казалось бы, это совершеннейший контраст тому, когда поэт отождествляет себя с веткой после дождя и, держа руку-ветку на весу, убеждается: «У капель тяжесть запонок» (Б. Пастернак). Тем не менее тенденция едина: природа как генератор лирических тем утрачивает свою неприкосновенность и чистоту. Можно ли здесь увидеть отражение орудийного и потребительского отношения к природе, свойственного все той же полосе цивилизации? Такой вывод, идеологически не лишенный смысла, погрешал бы эстетически, зачеркивая непреходящее в завоеваниях новой поэзии. Поэтому я предпочитаю поставить тут многоточие...

На первом этапе открытие вещей в новой лирике мало чем отличается от такого же в прозе: это экстенсивное освоение прежде незнакомых или непривычных именно в лирической сфере реалий. Втягиваясь в личный мир поэта, такого рода вещи, конечно, преобразуются, получают подсветку и таинственную прибавку к своему прямому значению: но пока они все еще привносят в лирическое стихотворение собственную обстоятельную микросреду, в отрыве от которой не могут быть ни названы, ни использованы. Блок не боялся новых вещей. Новая удивительная вещь могла стать у него темой стихотворения. Он один из первых — быть может, первый — написал стихотворение о самолете (даже два, но здесь имеется в виду более раннее): «О стальная бесстрастная птица, / Чем ты можешь прославить Творца?» Самолет в этом стихотворении — символ неприемлемой технической цивилизации, ее демонического падения с высоты — безусловно, не изобразительная, а лирическая единица. Но самолет может тут существовать только как часть определенной тематической картины, между ним и внутренним миром лирика сохраняется непреходимая полоса отчуждения. Перемены в лирической судьбе «самолета» можно проиллюстрировать стихотворением позднего Пастернака «Ночью». «Он потонул в тумане, / Исчез в его струе, / Став крестиком на ткани / И меткой на белье»; он же, этот малый стежок швейной иголки, прирав-

нивается звезде, а художник уподобляется бессонному летчику, который, конечно, составляет с самолетом одно целое, его душу. Пастернаковский самолет побывал во всех пластах жизни — от домоводства до славы звездной и творчества, он произвольно нарастил множество значений, в том числе имеющих мало общего с прямой его летательной функцией. Можно утверждать, что он лирически обжит.

Был непривычен — не новизной, а невхожестью в прежнюю лирику — и предметный мир блоковской «Незнакомки». И. Анненский в необычайно пронизательной статье «О современном лиризме» сразу отметил особое свечение этого обыденно-затертого мира: «Крендель, уже классический, котелки, уключины, диск кривится... и как все это безвкусно — как все нелепо просто до фантастичности... шлагбаумы и дамы — до дерзости некрасиво. А между тем так ведь именно и нужно, чтобы вы почувствовали приближение божества»⁸. Но опять-таки все эти вещи — пусть лирически загадочная, но единая среда, сама в себе спаянная и противостоящая мечте. Обстановочное и внутреннее еще размежеваны, располагаясь по ту и по сю сторону жизни души, и нужна мотивировка опьянением, чтобы преграда пала и «перья страуса» закачались «в мозгу». Н. Гумилев, рецензируя новые поэтические книги, в 1912 году писал о пути Блока к предметности: «Во второй книге Блок как будто впервые оглянулся на окружающий его мир вещей и, оглянувшись, обрадовался несказанно...» И дальше: «... мир, облагороженный музыкой, стал по-человечески прекрасным и чистым — весь, от могилы Данте до линиялой занавески над больными геранями»⁹. Гумилеву в пору его первого акмеистского энтузиазма приятно было заметить эти «линялые занавески». Но он поторопился увидеть в них одну из вещей мира в том смысле, какой мог быть близок его собственным устремлениям. Занавески эти живут в своем стиле — песенном (так что они не «облагорожены» музыкой, а прямо-таки продиктованы ею) — и в своем бытовом срезе: как аксессуар «мещанского житья» для ролевой лирики Блока; они совсем не то, что у него же — портрет «в его простой оправе», подлинно лирический предмет, не нуждающийся в побочных мотивировках, чтобы стать задушевым, но

⁸ Анненский И. Книга отражений. М., 1979. С. 362

⁹ Гумилев Н. С. Письма о русской поэзии. Пг., 1923. С. 155—157.

зато и предмет, вполне узаконенный классической поэзией. Иначе говоря, лирика Блока еще не вступает с вещью, тем более с новой вещью, в те интимные отношения, которые станут вскоре неустранимой чертой поэзии, вплоть до сегодня. Слово «еще» ни в малой мере не указывает на какую-либо творческую ограниченность Блока. Напротив, в этом «еще не», возможно, одно из его достоинств как, во многих отношениях, последнего классического поэта.

Подлинный отец русского лирического «вещизма» — конечно, Иннокентий Анненский. Мир «не-Я», в который всегда так жадно и недоуменно вглядывается человеческое «Я», стремясь как-то его разгадать, приручить, гуманизировать, втянуть в свою душевную историю, — этот мир «не-Я» представлен у Анненского именно миром вещей. Если у Тютчева «Ночь хмурая, как зверь стокий, / Глядит из каждого куста», то у Анненского эта ночь бытия глядит с каждой полки и этажерки, из-под шкафа и из-под дивана. Разумеется, у Анненского есть тончайшие лирические пейзажи, и городские, и на просторе, но очевидно, что нерв его поэзии проходит не здесь. Глаза «не-Я» («Но в самом “Я” от глаз “не-Я” / Ты никуда уйти не можешь») — это у него глаза ближних предметов, а не космических стихий.

В названной статье «Вещный мир» Л. Я. Гинзбург говорит о присутствии в стихах Анненского «прозаизмов» (например, «вал», «шипы» — в устройстве шарманки). Но суть, пожалуй, в том, что эти слова у Анненского стоят уже по ту сторону деления на прозаизмы и поэтизмы и благодаря своей стилистической прозрачности, немаркированности тихо впускают в стих обозначенные ими вещи, с которыми тут же сживаешься. «Винт» и «таксомотор» запоминаются при чтении Блока как слова редкие, необычные. Анненский, давая почувствовать привычность предмета, именует его походя, без всякого нажима.

Анненский первый научился насыщать заурядные «городские» предметы, так сказать, сор цивилизации, излучениями внутренней жизни — своей, человеческой вообще. Сначала это делалось им почти наивно — в виде элементарной аллегории. «Вкруг белеющей Психеи / Те же фикусы торчат, / Те же грустные лакеи, / Тот же гам и тот же чад... Муть вина, нагие кости, / Пепел стынувших сигар...» Это не колоритная *обстановка* дна, куда «в час назначенный» забредает поэт, чтобы

встретить там Незнакомку. Это *самый ход* существования, аллегорически представленный поэтом в «трактате жизни», написанном вслед пушкинской, очень ценимой Анненским, «Телеге жизни». «А в сенях, поди, не жарко: / Там, поднявши воротник, / У плывущего огарка, / Счеты сводит гробовщик», — читаем в конце, и после такого финала вновь перечитываем стихотворение, чтобы полней уловить иносказательную подкладку этой мнимо-бытовой композиции. Здесь двойная жизнь навязывается вещам почти насильно, но вскоре Анненский сумеет этим вторым планом оживить и одушевить их.

У Анненского есть особый круг стихов, подобный лермонтовским так называемым «иносказательным пейзажам» (параллель, интересная еще и тем, что она дополнительно иллюстрирует скачок от природы к фабрикату, на который отважилась, в обращении к новым предметам, поэзия). Этих пьес у Лермонтова не так много («Поток», «Парус», «Тучи», «Ночевала тучка золотая...»), но они — сгущенно лермонтовские: малые личные мифы, где лирическое чувство выражается косвенным, целомудренным образом, на древней основе психологического параллелизма. Целый ряд пьес, насыщенных подобной же красотой и печалью существования, можно назвать по аналогии «иносказательными натюрмортами» Анненского. Как и в случае с Лермонтовым, это лишь грань творчества Анненского, но такая, которая врезается в сознание как специфический «анненский элемент», подобный лермонтовскому элементу. «Старая шарманка», «Будильник», «Стальная цикада» — здесь предметы обладают внутридушевым бытием, изживают свой удел, свою судьбу, и хотя, по видимости самобытная, их жизнь вдунута в них человеческим переживанием, исходит из него и к нему же ведет обратно, но мир «не-Я» при этом все-таки получает собственную убедительную долю жизненности и сердечности. Когда в популярнейшем по справедливости стихотворении «То было на Валлен-Коски...» поэт говорит: «Бывает такое небо, / Такая игра лучей, / Что сердцу обида куклы / Обиды своей жалчей», — понятно, что жалуется-то он на *свою* обиду, на то, что сердце его одиноко, «как старая кукла в волнах». Но и куклу, эту деревяшку, швыряемую в водопад, тоже жаль всерьез, и, однажды наделенная отраженной жизнью, она навсегда остается для нас вправду живой и вправду несчастной. Так жалеть не человеческое умел только Лермонтов, который, по замечанию В. В. Розанова, чув-

ствовал, как больно горе, когда в ее каменную грудь врезается лопата. В «Смычке и струнах» Анненского так же верится тому, что «сердцу скрипки было больно» и что поэту дано это ощутить.

Творческие задачи, связанные с миром вещей, Анненский ставил перед собой осознанно, в ходе глубокой рефлексии над современной ему поэзией. Он считал, что мир природы имеет вечное и неизменное эстетическое значение как мир сущностных стихий, запечатленный в архетипических мифах, к которым современному человеку, живущему в истории и повседневности, нечего добавить. Если такой современный человек захочет найти поэтический образ своей изменчивой, мимобегущей, исторически обусловленной жизни, ему лучше всего обратиться к городской обстановке, где ничего еще не получило освященного преданием мифологически стабильного значения и поэтому может символизировать сиюминутные душевные ситуации. «Там, где на просторе, извечно и спокойно чередуясь во всю ширь, то темнеет день, то тает ночь, где рощи полны дриад и сатиров, а ручьи нимф, где Жизнь и Смерть, Молния и Ураган давно уже обросли метафорами радости и гнева, ужаса и борьбы, — там нечего делать вечно творимым символам... Вам непременно будет казаться, что поэзия просторов, отражая этот, когда-то навек заверченный мир, не может, да и не должна прибавлять к нему ничего нового». Поэтому для Анненского «символизм в поэзии — дитя города. Он культивируется и растет по мере того, как сама жизнь становится все искусственнее и даже фиктивнее. Символы рождаются там, где еще нет мифов, но где уже нет веры... Они скоро осваиваются не только с тревогой биржи и зеленого сукна, но и со страшной казенщиной какого-нибудь парижского морга и даже среди отвратительных по своей сверхживости восков музея»¹⁰.

Сам Анненский в общем остался чужд эффектам морга, зеленого сукна и паноптикума. Чудо его избирательного внимания в том, что он открыл для лирики в предметах, образующих заурядный фон человеческой жизни, *психические резонаторы*. Это открытие не кажется таким ошеломительным при сопоставлении с развитием психологической прозы: Достоевский, Толстой (например, цепляющийся за ненужные предме-

¹⁰ Анненский И. Указ. соч. С. 358.

ты и детали взгляд Анны перед самоубийством), конечно, Чехов; позже, на Западе, — Пруст, Вирджиния Вулф. Но нужно было упасть каким-то ограничениям и запретам именно на путях поэзии, чтобы такое вот общепонятное сцепление чувства с вещью: тоска больного, вперившегося в узор на обоях, и самый узор, как бы вобравший эту тоску, — вошло в стихи, притом расширенное возможностями лиризма до мировой скорби.

По бледно-розовым овалам,
Туманом утра облиты,
Свились букетом небывалым
Стального колера цветы.

.....
В однообразьи их томимый,
Поймешь их сладостный гашиш.

Поймешь, на глянце центифолей
Считая медленно мазки...
И строя ромбы поневоле
Между этапами Тоски.

(О том же — «Тоска маятника»: «И лежу я, околован. / Разве тем и виноват, / Что на белый циферблат / Пышный розан намалеван».) В творчестве Анненского лирическая вещьность переживает расцвет, момент равновесия: вещь вполне вводится в права иносказательной жизни, но еще не теряет своей цельности, самотождественности, не расщепляется на пучки ощущений и не заменяется словом о вещи.

Мандельштам, по-своему пройдя эту точку равновесия, стал двигаться от предмета к отслоившимся от него свойствам или к его словесной тени. (Напомню известные слова поэта: «Не требуйте от поэзии сугубой вещьности, конкретности, материальности... К чему обязательно осязать перстами? А главное, зачем отождествлять слово с вещью, с предметом, который оно обозначает? Разве вещь хозяин слова? Слово — Психея. Живое слово не обозначает предмета, а свободно выбирает как бы для жилья ту или иную предметную значимость, вещьность, милое тело. И вокруг вещи слово блуждает свободно, как душа вокруг брошенного, но незабытого тела» (Из статьи «Слово и культура», 1921). Сопоставление с современника-

ми позволяет уловить особенности мандельштамовского подхода к вещи.

Примерно в одно и то же время Пастернак, Есенин и Мандельштам увлеклись «перегонкой» ближних, всего чаще — обыденных, предметов в метафорический ряд. Любопытно сравнить тематически сходное. Мандельштам: «... городская выходит на стогны луна... бледная жница, сходящая в мир бездыханный... желтой соломой бросая на пол деревянный». Пастернак: «Разве только птицы цедят, / В синем небе щебеча, / Ледяной лимон обеден / Сквозь соломинку луча». Есенин: «Скирды солнца в водах лонных...»; «Желтые поводья месяц уронил». Этого достаточно, чтобы понять, что такое образотворчество было универсальным этапом постсимволистской лирики и не составляло, скажем, монополии имагинизма. Но как раз из этой точки — метафорической предметности — пути вещи у трех названных поэтов расходятся. Есенин развивает свои вещные метафоры по архаической и этнографической логике мифа. Как это происходило, можно прочитать в его «Ключах Марии» и в книге А. Марченко о нем, где с особым вниманием освещена зримо-предметная сторона есенинского творчества¹¹. У Пастернака в метафорическом удвоении мира огромную роль играют фактурные, чувственные подобиya. В основе своей вещная метафора раннего Пастернака исключительно проста и лишь по ходу лирического сюжета извилисто движется в составе развернутых олицетворений, затуманивается звукописью. «Как бронзовой золой жаровень, жуками сыплет сонный сад»; «... палое небо с дорог не подобрано» (после дождя — лоскутья отраженного неба в непросохших лужицах, как палые листья) — это в первую очередь, радостные зрительные открытия. Сделать их, конечно, помогли и посылки «сверхчувственного» характера: вера в высокую ценность предметов малого мира и еще — в оживотворенность и вихревую подвижность всего материально сущего («Но вещи рвут с себя личину, / Теряют власть, роняют честь, / Когда у них есть петь причина, / Когда для ливня повод есть»). Однако зерном своим предметный образ всегда обязан элементарному поэтическому сенсуализму. Даже когда Пастернак обращается к общему и отвлеченному, метод чувственных подобиий остается в силе. «Грех думать — ты не из весталок. / Во-

¹¹ Марченко А. Поэтический мир Есенина. 2-е изд. М., 1988.

шла со стулом. / Как с полки, жизнь мою достала / И пыль обдула». Или — о поэзии; о «греческой губке в присосках»: «Тебя б положил я на мокрую доску / Зеленой садовой скамейки. / Расте себе пышные брыжжи и фижмы, / Вбирай облака и овраги, / А ночью, поэзия, я тебя выжму / Во здравие жадной бумаги». Здесь сначала, по простой логике разговорных метафор, материализуется нематериальное: жизнь, прозябавшая в одиноком углу, как заставленная на полку книга; способность поэзии впитывать впечатления. А потом эта условная опредмеченность находит себе самые яркие и ощутимые атрибуты в вещественно-метафорическом ряду. Как бы ни были сложны и текучи эти уподобления, в основе их лежит та простота наглядного сходства, от которой и возможен был шаг к «неслыханной простоте» позднего Пастернака.

Не так — у Мандельштама. Ему вроде бы по-своему была дорога самождественность вещей, их простое присутствие в мире, так сказать, предметная зернистость мира. Он, как помню, боится бесплотного «пенья Аонид» и зиянья пустоты. И не в 10-х, а уже в 20-х годах он все повторяет: «Но взбитых сливок вечен вкус / И запах апельсинной корки». Однако вещи попадают у него в метафорический ряд на куда более сложных основаниях, чем у Пастернака, и претерпевают там гораздо более радикальную переработку. Хотя бы в этих памятных строках из «Тристей»:

Ну, а в комнате белой, как прялка, стоит тишина,
Пахнет уксусом, краской и свежим вином из подвала.

Прялка стоит в этой комнате, как единственный достоверный предмет посреди теней — запахов вещества. Но прялки-то как раз и нет, есть тишина, которая ничем на прялку не похожа и уподобляется ей не по сходству, а потому, что в лирическом сюжете стихотворения присутствует — нет, *полу*-присутствует — неназванная Пенелопа. Она, правда, не пряла — ткала, а у Мандельштама даже «вышивала» («... в греческом доме любимая всеми жена, / Не Елена — другая, — как долго она вышивала?»), но прялка (кстати, предмет, традиционно сопутствующий именно Пенелопиной «заместительнице» в этом стихотворении — прекрасной Елене) явно перекочевала в крымский из того греческого дома. Притом тут не рационалистический «локальный прием», впоследствии культиви-

ровавшийся конструктивистами (заклучавшийся в том, чтобы материал для метафор и сравнений черпался из той же среды, что и прямая тема стихотворения). «Прялка» ведь связана все-таки с «тишиной» не только через неотчетливую ниточку, ведущую к греческому эпосу; самый звук прялки — как можно представить себе — дарит покой и умиротворение (сравните у Пушкина: «Или дремлешь под жужжанье своего веретена»). Это не сходство, а тончайшее, отдаленнейшее эхо ощущения («поэтика ассоциаций» — так определяет Л. Я. Гинзбург образный строй Мандельштама). Комната в приведенных строках Мандельштама кажется заполненной предметами, утварью, но на самом деле в ней витают запахи и тени. И о «прялке», здесь возникнувшей, не знаешь, что сказать: вещь ли это, пусть идеально-метафорическая, или только слово о вещи, возбудитель ассоциативного поля значимостей. Здесь вещь и бесплотное слово о ней неразличимо тождественны, как в мандельштамовском Аиде, в царстве мертвых, куда спускается его Психея: «Навстречу беженке спешит толпа теней... Кто держит зеркало, кто баночку духов. Душа ведь — женщина. Ей нравятся безделки». Но, конечно, это только тени «безделок», слова о них, «лес безлиственный прозрачных голосов».

И Пастернак, и Мандельштам с незнакомой прежде настойчивостью вводили в поэзию низшие области сенсуальности — вкус, обоняние (прежде резервировавшееся только за поэтически традиционной областью ароматов) и осязание, «выпуклую радость узнаванья» (по выражению Мандельштама-лирика, оспаривающему слова из его же статьи: «К чему обязательно осязать перстами?»). Эти чувства более оторваны от цельного образа вещи, чем зрение, и более субъективны, чем слух. Они играют большую роль при расщеплении вещи на ее излучения, когда самая вещь — «не-Я» — как бы перестает самобытно существовать, оставляя свой след и росчерк в восприятии. Но если Пастернак при этом обычно не стремится выйти за пределы чувственной достоверности, то у Мандельштама осязательные качества вещей превращаются в отдельные от этих вещей многосмысленные и даже мифологизированные значимости. Не случайно в ассоциативной символике Мандельштама внимание исследователей привлекает не камень или дерево, солома или соль, а именно каменность, деревянность, сухость, соленость и т. п.

Мандельштам создает волшебную амальгаму словесных значений, в которой конкретность и особенность предмета тает без остатка, хотя нагнетается своего рода предметная плотность:

Я только запомнил каштановых прядей осечки,
Придымленных горечью, нет — с муравьиной кислоткой.
От них на губах остается янтарная сухость.

Или:

Сохрани мою речь навсегда за привкус несчастья и дыма,
За смолу кругового терпенья, за совестный деготь труда...

Эта беспредметность, до предела насыщенная энергией расточившегося вещества, тончайшим образом «суггестивна» и пленительна. Но еще шаг — и обнаружится обрыв; предметность мира окончательно станет распадающимся ядерным топливом для создания поэтических шифров. Опасность эта присутствует в современной лирике вместе с доставшимися ей в наследство достижениями большой поэзии первых трех десятилетий XX века. Если обратиться к младшему поэтическому поколению, то очень часто в стихах талантливых людей (ведь именно таланты болеют кризисными немочами искусства, бездарности — более иммунны) поражает неограниченная произвольность ассоциативного ряда, дробление предмета на грани и осколки, перетряхивание этих осколков в каком-то интеллектуальном калейдоскопе. Вот две строфы из принадлежащего поэту-современнику длинного стихотворения — небесмысленного и небезынтересного:

Как измеряют рост идущим на войну,
Как ходит взад-вперед рейшина параллельно,
Так этот длинный взгляд, приделанный к окну,
Поддерживает мир по принципу кронштейна.
.....
Поддерживает мир. Чтоб плоскость городов
Стояла на весу, как жесткая система.

Пустой кинотеатр и днище гастронома
И веток метроном, забытый между стен ¹².

Автор и наблюдателен к фактурным подобьям, и держит в уме некую заветную мысль. Но создается впечатление, что все здесь может быть всем (ветка — метрономом, взгляд — рейшиной и кронштейном) — не на основании вселенского родства и свойства, а затем, что все разложимо на семантические кубики качеств.

Ну, а поскольку при «утрате середины» ¹³ заявившая о себе крайность немедленно порождает другую (порой же они сходятся в пределах одной манеры), то неудивительно, что в лирике новопришедших наметилась и прямо противоположная тенденция. Это — обращение с вещью «по законам прозы», когда она, вещь, берется в оголенно-предметном значении или как «импрессионистическая» деталь: вне одухотворяющей символики и безотносительно к своему звучащему имени, призванному строить звуковое единство строки.

Анализируя такую «стихопрозу» ленинградцев А. Пурина, Н. Кононова и некоторых их ровесников, я в другом месте пыталась обратить внимание на их плененность окружающей предметной средой и не слишком успешные попытки «транцендировать», вознести ее ¹⁴: «И пусть в теории эти поэты думают, что в отказе от старых оценочных координат, от сопоставления реального с идеальным и состоит новизна, свежесть их ощущения жизни. На практике они предпринимая массу усилий, чтобы приподнять, вернее, укрупнить окружающий их непостижимый быт, повесить его в ранге посредством посторонних добавок. Мне кажется, здесь надо искать главное объяснение того, почему в этих стихах так много культурного, искусствоведческого, я бы сказала, антуража. Культурные сокровища теперь стали заместителями ценностей абсолютных;

¹² Цитируется стихотворение А. Еременко «К вопросу о длине взгляда»

¹³ Этой формулой австрийский искусствовед Ганс Зедльмайр обозначил кризисные явления в искусстве XX века, связанные с потерей представлений об иерархичности миропорядка, о цельности и центральности человеческого образа. См.: *Зедльмайр Г. Утрата середины: Реферат В. В. Бибикина // Общество. Культура. Философия. М.: ИНИОН, 1983. С. 56—102.*

¹⁴ См. статью «Назад — к Орфею!» в 2-м томе настоящей книги.

культура становится божеством, и думают, что приравнять какой-нибудь сегодняшний обиходный предмет к музейному изделию — значит наделить этот предмет смыслом несопоставимо более высоким, чем его ближайшее назначение и функция. Это современная форма освящения взамен прежних. Но смыслонаделение и освящение здесь, конечно, мнимые.

Достаточно перелистать книжку одного только Алексея Пурина, чтобы наткнуться на “критскую бронзу” загорающих тел, на “картину Ван Дейка в Дрездене” в связи с армейским дежурством, графику Чехонина — при виде деревьев в инее, Спарту — в соседстве со спорт-городком, Пергамский алтарь — в бане, где сгрудившиеся тела образуют подобие фриза. Потребность в сублимации, “возгонке” впечатлений удовлетворяется из случайного запасника...»

Мне кажется, подоспела пора двойного возвратного движения. От «взорванного» предметного мира («образ входит в образ» и «предмет сечет предмет») в сторону Иннокентия Анненского; снова к вещи, предлежащей поэтическому взору и чувству, обогретой и обжитой человеком, но и таящей загадку собственного, неразложимого до конца бытия. Да и движения в сторону Блока, — чтобы за откровенной прозаичностью какого-нибудь до замызганности узнаваемого натюрморта не утрачивалась осязаемость второго, высшего плана существования.

Свободно блуждающее слово
К философии и поэтике семантического сдвига

Бунтующее слово оторвалось,
оно сдвинулось с вещи.
Ю. Тынянов. Промежуток

Не надо объяснять, что свои беглые размышления я назвала с прямой аллюзией на известнейшие слова Мандельштама: «... вокруг вещи слово блуждает свободно, как душа вокруг брошенного, но не забытого тела». Собственно, это и есть наилучшее определение *семантического сдвига*, главного, на мой взгляд, признака новой (господствующей и доселе) русской постсимволистской поэтики, не единственным практиком, но единственным глубоким теоретиком которой был как раз сам Осип Мандельштам.

Мне кажется, до сих пор недооценена революция в *agrs poeisis*, которая произошла по ходу «преодоления символизма» (и не только символизма!) и совершена была не радикальным футуристическим авангардом, а сравнительно умеренными новаторами, сохранявшими, с добавкой «варварской примеси», классические контуры русского стиха, но отклонившимися от прежней его «онтологии». Эти поэты — Мандельштам, Пастернак и их младший современник Заболоцкий.

В дальнейшем обещая разъяснить свои условные термины-намеки, пока скажу, что в 1910-х — первой половине 1930-х гг. осуществился переход от «словарной» поэтической речи (каковой была она и весь XIX век) к «орудийной» поэтической речи (слово «орудийность», конечно, заимствовано опять-таки у Мандельштама, из его «Разговора о Данте»).

Любопытно, что впервые в истории новой (считая от Владимира Соловьева) русской философии происходит некий разрыв между нею и новым русским художественным сознанием. До тех пор наш так называемый религиозно-философский ренессанс следовал **за** творчеством корифеев словесности,

извлекая многие свои идеи из — интерпретируемых под собственным углом зрения — Пушкина, Достоевского, Тютчева... Нельзя сказать, чтобы эти интерпретации, при всей их теологической специфике, оказывались насильственными, ибо интуиция платонизма, вкорененная в русскую культуру, кажется, при самом ее рождении, была присуща как творцам, так и их толкователям, которые подчас — в случае Владимира Соловьева или Вячеслава Иванова — соединялись, именно на этой почве, в одном лице.

Однако в 10-х — начале 20-х гг. мыслители получили, наконец, импульс не из отечественной художественной практики (и, параллельно, из усвоения-ревизии западного наследия), а непосредственно из ожесточенного богословского спора, — как это бывало разве что в Средние века. Я, понятное дело, имею в виду «афонскую смуту» — знаменитую схватку между имяславцами (они же для своих противников «имябожники») и «имяборцами», сторону которых заняла официальная Церковь, разошедшаяся в своем вердикте с большинством новой околицерковной интеллигенции. Не вдаваясь в широко известные исторические подробности, напомним, что из защиты имяславия (веры в реальное присутствие Божества в самом Имени Иисусовом) родилась философия слова, «философия имени» в трудах хронологического первопроходца о. Павла Флоренского, а затем в штудиях с соответствующим названием о. С. Булгакова и А. Лосева.

С оговорками и нюансами (среди которых, как увидим, есть существенные для нашей темы) все три мыслителя в своей философии языка стояли на почве платоновского «Кратила», утверждая сходство между именем и тем, что этим именем обозначается, прямое соответствие значения слова и онтологической идеи вещи. «Имя вещи и есть субстанция вещи»¹, — писал Флоренский еще в 1909 г., кстати, в канун прощания с символизмом. И позднее: «Понимание слова есть деятельность внутреннего соприкосновения с идеей слова, и потому <...> разобщенность духовная от бытия ведет и непонимание слова»²; «Словом и чрез слово познаем мы реальность, и слово есть самая реальность <...> в высочайшей степе-

¹ Флоренский П., *свящ.* Общечеловеческие корни идеализма // Богословский вестник. 1909. Т. 1. № 3. С. 413.

² Флоренский П. А. У водоразделов мысли. М., 1990. С. 212—213.

ни слово подлежит основной формуле символа: оно — **больше себя самого** ⟨...⟩ все установленное здесь относительно слова в точности подойдет под ⟨...⟩ онтологическую формулу **символа** как сущности, несущей сроченную с ее энергией энергию **иной** сущности...»³. То же — и даже радикальнее — у о. Сергия Булгакова: «Всякое слово означает идею»⁴; «эйдетическая сущность слова» — «это самосвидетельство космоса в нашем духе», это «язык самих вещей, их собственная идеация», хотя она «неизбежно и закономерно изменяется в преломляемой атмосфере искажений и затемнений». Таким образом, словарь есть прежде всего набор основных словесных значений, несдвигаемо сидящих в своих эйдетических гнездах, идейно, т. е. онтологически, гарантированных «ранее того или иного употребления», «раньше всякого контекста», ранее этой самой «преломляемой атмосферы»⁵.

Из восчувствованного именно в этом духе родного словаря и черпала поэзия свои словесные краски. В разных стилистических речь могла идти об отборе и просеивании слов или, напротив, о прекращении словесной дискриминации и расширении допустимого в поэзии лексикона вплоть до общеупотребительного, наконец — о словотворчестве, о пополнении своей лексики на основе манипуляций с истинными или мнимыми корнями слов. Но всегда — сознательно или бессознательно — подразумевалось главенство основного словарного значения, восходящего к сущности именуемого. «Солнце, катящееся по небу, составляет истинную сущность слова “солнце”»⁶, — с этим изречением о. Сергия непременно согласился бы Вяч. Иванов, под чьим осязательным влиянием писалась булгаковская «Философия имени» (ср. у него: «высший завет художника — прозревать сокровенную волю сущностей»; «принцип верности вещам каковы они есть в явлении и

³ Там же. С. 293.

⁴ Булгаков С. Философия имени // Булгаков С. Первообраз и образ. М.; СПб., 1999. С. 17.

⁵ Там же. С. 19, 26.

⁶ Там же. С. 27. (Ср. у Манделъштама: «Когда мы произносим, например, “солнце”, мы не выбрасываем из себя готового смысла — это был бы семантический выкидыш, — но переживаем своеобразный цикл ⟨...⟩ Произнося “солнце”, мы совершаем как бы огромное путешествие...» (Манделъштам О. Собр. соч.: В 4 т. М., 1993. Т. 3. С. 226). В дальнейшем указываются только том и страница настоящего издания.

существо своем»)⁷, но мог бы, вероятно, согласиться и Пушкин. Недаром «гармония Пушкина происходит от особой «иерархии предметов», — Тынянов в «Промежутке» упоминает об этом как об общеизвестной истине, подмеченной еще Львом Толстым⁸.

В таком образом ориентированной поэтике именование должно ощущаться весомей или первичней действия, существительное — первичней глагола («Благодаря имени существительному устанавливается изначальный реализм мышления, который вместе с тем есть и идеализм». — С. Н. Булгаков⁹), именительный падеж — выпуклей косвенных падежей. Когда Пушкину нужно утвердить ту самую «иерархию предметов», он именует их на скрепе одного-единственного глагольного сказуемого: «И внял я неба содроганье, / И горний ангелов полет, / И гад морских подводный ход, / И дольной лозы прозябанье». И даже у Блока его безлично-глагольное: «... Звенело, гасло, уходило / И отделялось от земли», — свидетельствует не о приоритете динамики над неподвижностью именуемой идеи, а о таинственной значительности несказанного: не именованного, но сущего.

Разбираясь в полемике новых поэтических течений с символизмом, обычно акцентируют отказ от норматива трансценденции (*a realibus ad realiora*), борьбу с инфляцией священных и вообще высоких слов и наконец неприятие теургических, точнее — магических, претензий вкупе с лингвистической утопией, из них вытекающей. Все это неоспоримо. Но пафос противостояния был, представляется, еще прицельнее.

Главным противником ощущался Вячеслав Иванов как вождь и теоретик младших символистов. (О несколько запоздалом продолжении его дела вышеназванными философами новые поэты, разумеется, знать не могли.) Поэтологическая проза Мандельштама, писавшаяся вслед его «Утру акмеизма», являет пунктуальное опровержение того, что было дорого мэтру, словно это полемические маргиналии по ходу

⁷ *Иванов Вяч.* Две стихии в современном символизме // *Иванов Вяч.* Лик и личины России: Эстетика и литературная теория. М., 1995. С. 108.

⁸ *Тынянов Ю. Н.* Литературная эволюция. Избр. труды. М., 2002. С. 442.

⁹ *Булгаков С.* Указ. изд. С. 61.

въедливого чтения. Мандельштамоведение невероятно обширно, и я не могу сказать, обращал ли кто-то до меня внимание на такое вот, по пунктам, оспаривание Мандельштамом мнений Вяч. Иванова, высказанных в статье-манифесте «Наш язык», что писалась в защиту старой орфографии и была напечатана в славном сборнике «Из глубины». Сопоставим. «Таинственное крещение» русского языка «в животворящих струях языка церковно-славянского»; стремление «обмирщить» язык, оторвать его от вселенских глаголов церкви — это упадок, «практический провинциализм»; «нет, не может быть обмирщен в глубине своей русский язык!» (Иванов)¹⁰. — «Борьба русской, т. е. мирской, бесписьменной речи, языка мирян (...) с письменной речью монахов», «враждебной византийской грамотой» (Мандельштам)¹¹. Неприятие языка в качестве «орудия (...) словесности обыденной», насыщаемой «богомерзкими» словообразованиями, «стоящими на границе членораздельной речи, понятными только как переключка сообщников, как разинское “сарынь на кичку”» (Иванов)¹². — «Воистину русские символисты были столпниками стиля: на всех вместе не больше пятисот слов — словарь полинезийца»¹³ (Мандельштам, впоследствии не смутившийся ввести в стихи и впрямь богомерзкое и нечленораздельное слово «Москвошвей»). «Чувствование языка в категории орудийности» как основа прагматической реформы правописания, губящей родной язык, его корневую, образную основу, его внутреннюю форму (Иванов)¹⁴. — «Орудийность» как условие живой, живущей силою порыва поэтической речи (термин, с очевидностью заимствованный Мандельштамом из этой статьи Иванова и спустя десятилетия переосмысленный в «Разговоре о Данте»¹⁵ с противоположным оценочным знаком). Обличение тех, кто считает разрыв первым условием творчества (Иванов). — Разрыв — это богатство, — ответная уверенность

¹⁰ *Иванов Вяч.* Указ. изд. С. 26, 30, 31.

¹¹ *Мандельштам О.* *Vulgata* (Заметки о поэзии). Т. 2. С. 298.

¹² *Иванов Вяч.* Указ. изд. С. 28.

¹³ *Мандельштам О.* Т. 2. С. 300.

¹⁴ *Иванов Вяч.* Указ. изд. С. 28.

¹⁵ *Мандельштам О.* Т. 3. С. 217. Ср. там же: «Дант — орудийный мастер поэзии, а не изготовитель образов».

Мандельштам: разрыв провоцирует творчество и им же залечивается.

Как видим, такое противостояние выходит за рамки частных, в сущности, манифестаций акмеистов против символизма; имеется в виду их «прекрасная ясность», «вещизм», выход из «леса соответствий» к самозначащей речи. (Кстати, не так все просто с этими поносимыми соответствиями. «Роза кивает на девушку, девушка кивает на розу» — скорее, чем в поэзии символистов, у которых роза должна, условно говоря, кивать на Розу Мира, девушка и роза «кивают» друг на друга в фольклоре с его устойчивой эмблематикой. Вот лишнее доказательство того, что постсимволистская поэзия стремилась уйти не только из тенет предшественников, но и из более отдаленных поэтических планов.)

Прямее, чем Мандельштам, не скажешь: «Пять-шесть последних символических слов, как пять евангельских рыб, оттягивали корзину; среди них большая рыба: “Бытие”. Ими нельзя было накормить голодное время, и пришлось выбросить из корзины весь пяток, и с ними большую дохлую рыбу: “Бытие”»¹⁶. Эта откровенность Мандельштама — не декларативная, а ответственно философская. Она всерьез означает переход с вертикальной оси бытия на горизонтальную ось существования, где свои немалые права имеет, конечно, и «голодное время», каково бы оно ни было. Так и надо понимать известную рекомендацию Мандельштама — «любите существование вещи больше самой вещи»¹⁷. Или, говоря жестяным языком философии, — любите стремительную экзистенцию больше вечной сущности, эссенции (которая, быть может, «сдохла»). Так что мне трудно согласиться с мнением Сергея Аверинцева насчет того, что в этих словах Мандельштама по-хайдеггеровски выразилось предпочтение Бытия (*das Sein*) сущему (*das Seiende*)¹⁸; скорее уж — предпочтение «здесь-бытия», бытия — присутствия *здесь*. Впрочем, возможно, Аверинцев именно это имел в виду. Во всяком случае, упоминание Хайдеггера уместно в связи с его антиплатонизмом и апелляцией, в духе все того же «голодного времени», через голову Платона к досократикам, к Гераклиту; о текучей «Герак-

¹⁶ Мандельштам О. Шум времени. Т. 2. С. 388.

¹⁷ Мандельштам О. Утро акмеизма. Т. 1. С. 180.

¹⁸ См.: Аверинцев С. С. Судьба и весть Осипа Мандельштама // Аверинцев С. С. Поэты. М., 1996. С. 207.

литовой метафоре»¹⁹ скажет и Мандельштам — тут есть место философской рифме.

Переход от бытия к существованию в области поэтического слова коррелирует с переходом от языка к речи (лингвистическая «сосюрловская» терминология здесь принята как метафора, поскольку поэтическое высказывание любого сорта — строго говоря, речь; но все-таки не совсем как метафора).

Лидия Гинзбург замечает, что ученики символистов отбросили второй, сверхчувственный план, оставив за собой открытую символистами повышенную суггестивность слова²⁰. Совсем не так просто — ибо коренным образом менялся самый характер суггестивности. Впечатляющая суггестия символистского слова намекала на его сакральность, на его живую истину, на память о позабытом в профанной суете языке богов. (Ирина Паперно в своей интересной работе о связи имяславческих и поэтологических споров в 1910—1920-х гг.²¹ не без основания находит у символистов, равно как и у двигавшихся вслед философов, следы евномиянской ереси: деление имен на онтологически истинные и употребляемые по уговору.) Речь у символистов шла о воскрешении основного значения, имеющего прочную опору «наверху». Суггестивность постсимволистского слова, напротив, заключалась в затушевывании основных значений, в их «отводе на второй план» (В. Вейдле)²² и воскрешении значений побочных. Для Мандельштама основные словарные значения — не просто обыденные, не такие, с которых можно снять налет автоматизма, оживив их этимон, их соответствие истине предмета, — а «официальные», от коих надо избавиться, чтобы слово обрело «пламенную ковкость», как сказано у него в стихах (ср. Ю. Тынянов: «не слова, а оттенки слов»²³). Для Пастернака это «личины»: «Но вещи рвут с себя личину, / Теряют власть, роняют честь, / Когда у них есть петля причина, / Когда для ливня повод есть».

¹⁹ Мандельштам О. Разговор о Данте. Т. 3. С. 236.

²⁰ Гинзбург Л. Поэзия ассоциаций // Гинзбург Л. О лирике. 2-е доп. изд. Л., 1974. С. 355.

²¹ Паперно И. О природе поэтического слова. Богословские источники спора Мандельштама с символизмом // Литературное обозрение. 1991. № 1.

²² Вейдле В. Эмбриология поэзии: Статьи по поэтике и теории искусства. М., 2002. С. 110.

²³ Тынянов Ю. Промежуток // Тынянов Ю. Указ. изд. С. 445.

Такое расшатывание словарной лунки придает слову в стихотворной строке невиданную прежде поливалентность — сцепления между ожившими побочными значениями могут теперь оказаться самыми непредсказуемыми, неповторимо ситуативными и даже загадочными (опять-таки ср. у Вейдле: Пушкин «не зачеркивает [основных] значений, чем и создает иллюзию простоты»²⁴). На этом оттеснении главных значений держится вся уже многократно описанная исследователями поэтика реминисценций и ассоциаций у Мандельштама; на этом же основаны грамматические каламбуры Пастернака («скорей со сна, чем с крыш...», его перечислительные рядоположения нерядоположного («... ливень / еще шумней чернил и слез» — и то, и другое влага, сравнимая с дождевой, но это не главное ни в *чернилах*, ни в *слезах*; то же: «... в грёзу лиловые глаза и газоны» — или нечто совсем уж вихревое, сминающее предметные имена: «Ветер розу пробует / Приподнять по просьбе / Губ, волос и обуви, / Подолов и прозвищ»). Именование, полнозвучие и полнозначность имен существительных как онтологических скреп уступает место выдвинутым вперед прилагательному и глаголу. М. Л. Гаспаровым остроумно замечено, что Мандельштам подбирает не прилагательные к существительным, а существительные к прилагательным²⁵. И в самом деле: «Клятвы, крупные до слез», «Тончайшим гневом пламеня...» — здесь прилагательные, по всем законам здравого смысла неприлагаемые к своим хозяевам-именам (*клятвы*, *гнев*), решают все дело; так, «тончайший» за руку приводит слово «гнев» к «Психее», упомянутой через строку, этот гнев возвышен душевной правотой.

Мандельштам, повысив роль прилагательного и перифраза за счет основного имени-значения, создает, как бы подражая давним скальдам, своего рода «кеннинги» (замечено Омни Роненом)²⁶. Пример кеннинга, заимствованный из новейшей литературной энциклопедии: «огонь треска стрел» — «огонь битвы» — «меч», — вполне соотносим с мандельштамовским: «изнанка образов зеленых» — отражение деревьев в воде. У Пастернака глагол или отглагольная форма ведут за

²⁴ Вейдле В. Указ. изд. С. 273.

²⁵ Гаспаров М. Л. Поэт и культура. Три поэтики Осипа Мандельштама // Мандельштам О. Полн. собр. стихотворений. СПб., 1995. С. 33.

²⁶ Ронен О. Поэтика Осипа Мандельштама. СПб., 2002. С. 112.

собой, как вожатые, скопления прочих слов: «Я живу с твоей карточкой, с той, что хохочет, / У которой запястья в суставах хрустят, / Той, что пальцы ломает и бросить не хочет, / У которой гостят и гостят и грустят». Или: «С тех рук впивавшись ландыши, / На те глаза дышав, / Из ночи в ночь валандавшись, / Гормя горит душа». *Карточка* и *душа* почти позабываются в этом гипнотическом глагольном проливне.

Необычайно повышается роль синтагматики, горизонтального речевого вектора в сравнении с вертикальной статикой избранного и выделенного слова. Пастернак имитирует «девственную силу логического строя предложения» (как сразу подметил у него Мандельштам²⁷ и лишь позднее — Тынянов все в том же «Промежутке»). На этот призрачный синтаксический стержень нанизана у Пастернака лексическая взвесь, не ведающая стилистических иерархий, уравнивающая предметные и отвлеченные понятия силою общей конструкции и вообще уподобляющая все всему.

Заболоцкий, принадлежа к следующему поэтическому поколению, которое считало долгом исповедовать своеобразную философскую «наивность» и художественную левизну, смотреть на предмет «голыми глазами» и освобождать его от шелухи стародавних «истлевших культур» (из манифеста ОБЭРИУ)²⁸, искал свой путь секуляризации поэтической речи.

Для Мандельштама секуляризация поэтической речи была одновременно ее *культурализацией*. «Слово стало не семиствольной, а тысячествольной цевницей, оживляемой сразу дыханием всех веков»²⁹. «Упоминательная клавиатура» культурных ассоциаций, при отказе от возвышающего «бутафорского» словаря символистов, сыграла роль едва ли не главного средства выводить поэтическое высказывание из тождества самому себе, оказалась посюсторонней, антропоцентрической заменой вертикальной возгонки, т. е. квази-трансценденцией (вспомним мандельштамовскую «утварь»³⁰, согретую человеческим теплом, излучаемым ближними и дальними пластами истории). Ну а Заболоцкий десакрализует слово, сдвигает его с онтологического фундамента посредством сталкивания, как

²⁷ Мандельштам О. Буря и натиск. Т. 2. С. 298.

²⁸ См.: Заболоцкий Н. Собр. соч.: В 3 т. Т. 1. С. 521—524.

²⁹ Мандельштам О. Слово и культура. Т. 1. С. 216.

³⁰ Мандельштам О. О природе слова. Т. 1. С. 227.

он сам говорит, антагонистических «словесных смыслов»³¹ — посредством *переименования*, замены одного привычно ожидаемого имени другим, «неподходящим», замены одной грамматической характеристики другою; он, словно в сказке Андерсена, меняет на знакомых предметах имена-вывески.

Это верно не только для «Столбцов» («Младенец, наглядко обструган, / сидит в купели, как султан, / прекрасный поп поет, как бубен, / паникадиллом осиян» — гладкость младенческой кожи переименована в механическую выделку, *pop* приписан к шаману, а блеск его ризы иронически перенесен на него самого: *прекрасный*; «народ / трещит картонною сорочкой» — людское множество превращается в единый сгусток путем замены подразумеваемого множественного числа единственным: *сорочкой*). Это верно и для промежуточных в поэтике Заболоцкого так называемых «Смешанных столбцов», где свежая «варварская» страсть к переименованиям уже не мотивирована темой «нового быта» («Человек, расправив хвост, / перед волнами сидел») и даже для позднейшего стиля (лебедь — «животное, полное грез», так смутившее редактора Твардовского, — вместо искомой «птицы», т. е. имя расширительного класса, вместо конкретно-суженного). Но и у позднего Мандельштама есть нечто подобное: «мыслящий рот».

Все это способы «разогреть»³² слово (С. Аверинцев), придать слову «ковкость», с тем чтобы отщепленные от него семантические признаки-значимости, излучаемые им побочные смыслы могли вступить друг с другом в связь надлогическую, более тесную, чем предполагает классическая поэтика, включая стихопись символистов. «И дышит таинственность брака / В простом сочетании слов», — писал еще в 1910 г. Мандельштам. А у Пастернака и вовсе не брак, а свальный грех: вещи (разумей: имена вещей) «роняют честь» в жажде песенного слияния.

Все три поэта приходят притом к постулату сдвинутой «юродивой речи», более привлекательной для них, нежели умный союз устойчивых слов-логосов. Косноязычие по-своему практикует каждый — птичий щебет Пастернака, ассонансные рифмы, упор на скопление согласных (с извлечением сло-

³¹ Заболоцкий Н. Указ. изд. Т. 1. С. 523.

³² Аверинцев С. Указ. изд. С. 195. («Энергетический источник разогревания слова у Мандельштама...»).

весного корня) вместо символистской «литании гласных»³³ (Мандельштам); у Заболоцкого же, которому критика с особым нажимом приписывала «юродство», — стилизация косноязычного сознания, его преткновений и словесных нестыковок. Косноязычие, в выразительной терминологии Мандельштама, — способ заменить «изготовление образов», формообразование (форма — тот же «эйдос») порывообразованием, одноразовой переправой-перескоком поэтической мысли по движущимся «китайским джонкам»³⁴, каковой маршрут невозможно повторить и перебелить — он всякий раз реализуется только начерно. Данте, как то приписывает ему Мандельштам, «прислушивался к заикам, шепелявящим, гнущимся, невыговаривающим букв и многому от них научился ⟨...⟩ Щипки, причмокивания, губные взрывы ⟨...⟩ чмокающие, сосущие, свистящие, а также цокающие и дзекающие зубные»³⁵. «Есть еще хорошие буквы — “р”, “ш”, “щ”!», — восклицал Маяковский, имея в виду «уличное» огрубление поэтической фонетики. Но здесь более радикальная задача, чем даже у авангардиста-лефовца: отмена завершенности и образцовости. Если платоновский демиург создает готовую вещь, взирая на образец, то для Данте, в интерпретации Мандельштама, как и в искусстве вообще, «нет готовых вещей». «Поэтическая речь создает свои орудия на ходу и на ходу же их уничтожает»³⁶. Говоря в понятиях Гумбольдта — Потетни, «эргон» отменяется, остается одна «энергейя», неуследимая динамика сдвинутых смыслов. Недаром все чаще прибегает Мандельштам к аналогиям, почерпнутым из геологии, из картины смещения каменных пород, скольжения сланцевых пластов друг по другу: «... здесь пишет сдвиг / Свинцовой палочкой молочной». Чему Мандельштам верен и в своей поэтологической прозе: «Зернистые примеси и лавовые прожилки указывают на единый сдвиг, или катастрофу, как общий источник формообразования»³⁷ (К такой поэтике смысловых замещений приложимо и носившееся в воздухе эпохи шпенгле-

³³ Мандельштам О. *Vulgata*. Т. 2. С. 299.

³⁴ Мандельштам О. *Разговор о Данте*. Т. 3. С. 254, 217 соотв.

³⁵ Там же. С. 248.

³⁶ Там же. С. 234, 251.

³⁷ Там же. С. 226.

ровское понятие «псевдоморфозы», тоже заимствованное из геологического словаря.)

Существовали ли в эти же годы теоретические (филологические и философские) соответствия для новой поэтики, отказавшейся от религиозно-платонических опор символизма? Таким несомненным соответствием и подкреплением была школа Опояза. Именно эту школу прежде всего имел в виду Мандельштам, когда писал в статье «Литературная Москва»: «... единственная женщина, вступившая в круг поэзии на правах новой музыки, это русская наука о поэзии...»³⁸. Это была школа позитивистской мысли, которая вместе с Мандельштамом уверилась, что поэт обращается не к Богу, а к провиденциальному собеседнику, он же подготовленный читатель-отгадчик; которая отказывалась считать положительным филологическим знанием богословскую риторику символистских штудий. Именно в границах этой школы теория шла об руку с новой практикой. «Проблема стихотворного языка» Ю. Тынянова не могла быть написана до «дезонтологической» революции в поэтике, расщепившей «запечатанное»³⁹ слово-идею на пучок подвижных смыслов, заменяющей (пользуясь образным выражением Мандельштама) перпендикулярные строке именительные падежи указующими направлением вдоль строки дательными⁴⁰. «Слово не имеет одного определенного значения. Оно — хамелеон, в котором каждый раз возникают не только разные оттенки, но и разные краски»⁴¹, — писал Тынянов, обосновывая существенность для поэзии второстепенных признаков значения, уже торжествовавших к этому времени в новых стихах (хотя образ слова-хамелеона похищен у символиста Бальмонта). Только постсимволистская поэзия могла навести Тынянова на плодоносную идею «единства и тесноты стихового ряда», идею вполне универсальную в отношении стихотворной речи как таковой, но подсказанную новым опытом более легкоплавкого и слитного, чем прежде, «соединения слов посредством ритма».

Это не значит, что в символистской рефлексии над словом и в парасимволистской философии имени не было ничего, что

³⁸ Мандельштам О. Т. 2. С. 257.

³⁹ Мандельштам О. Т. 1. С. 227, 228.

⁴⁰ Мандельштам О. Разговор о Данте. Т. 3. С. 259.

⁴¹ Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка // Тынянов Ю. Указ. изд. С. 71.

предвещало бы семантический сдвиг как своего рода измену «чистому» платонизму и прямому «имяславию». Так, Вячеслав Иванов-теоретик по-своему предвосхитил поэта-практика Пастернака, а о. П. Флоренский своим учением о семье — теоретика и практика Мандельштама. Когда в «Заветах символизма» (1910) Вяч. Иванов характеризует чаемую «речь мифологическую, основною формою которой послужит “миф”, понятый как синтетическое суждение, где подлежащее — понятие-символ, а сказуемое — глагол: ибо миф есть динамический вид (*modus*) символа, — символ, созерцаемый как движение и двигатель»⁴², — он словно с природы описывает малые метафоры-мифы, олицетворения-мифы Пастернака, к примеру, миф «плачущего сада»: «Ужасный! — капнет и вслушивается. / Все он ли один на свете / Мнет ветку в окне, как кружевце, / Или есть свидетель». С той разницей, что «созерцаемый как движение и двигатель» этот *сад* с большой натяжкой можно счесть символом космоса или Эдема; он этого не взыскует, оставаясь в поюсторонней плоскости существования.

Еще интересней совпадение Флоренского и Мандельштама (возможно — в силу некоего избирательного сродства; недаром Мандельштам со вниманием читал «Столп и утверждение истины» — ранний труд мыслителя). В своих изысканиях о природе слова и имени, писавшихся в 1918-м — начале 20-х гг., Флоренский, о чем уже говорилось, не отступает от вячеслав-ивановского отношения к слову как «образу и подобию высших реальностей»⁴³. Однако, анализируя строение слова в этюде под этим названием, он неожиданно разлагает его (слово), я сказала бы, по-мандельштамовски. Внешняя форма слова — это «фонема», артикулированное звучание. «Морфема» же — внутренняя форма слова (как известно, и символисты, и их противники, и философы, оказавшиеся уже на поле после битвы, равно апеллировали к Потемне). И эта внутренняя форма по своей сути есть «этимон», который назван у Флоренского «коренным значением слова», его «первоначальным или истинным значением»⁴⁴. Такому внутреннему телу, еще не одушевленному и не являющемуся собственно словом, мыслитель и адресует всю ту идейную, в платонов-

⁴² *Иванов Вяч.* Борозды и межи. Опыты эстетические и критические. М., 1916. С. 129—130.

⁴³ Цит. по: *Паперно И.* О природе поэтического слова... С. 32.

⁴⁴ *Флоренский П.* У водоразделов мысли. С. 235.

ском смысле, обеспеченность, которую символисты закрепляли за словом в его целостности. И так вот рассчитавшись с обязательствами перед «реальнейшим», Флоренский завершает свою трехчастную классификацию понятием *семемы* — души слова, возникающей только в контексте живой речи. «Семема способна беспредельно расширяться, изменяя строение соотнесенных в ней духовных элементов, менять свои очертания, вбирать в себя новое, хотя и связанное с прежним содержанием, приглушать старое, — одним словом, она **живет**, как и всякая душа, и жизнь ее — в непрестанном становлении». «Невидимые нити могут протягиваться там, где при грубом учете их значений не может быть никакой связи; от слова тянутся нежные, но цепкие щупальцы, схватывающиеся с таковыми же других слов...»⁴⁵. Комментаторы, от смущения потупив глаза, замечают увлекшемуся любомудру, что он, уча о семеме, вторгается в *план речи*, не имеющий отношения к строению слова как такового. Они, конечно, правы. Но и он прав, так сказать, поэтологически, прав хотя бы своим полным совпадением с наиболее принципиальными упорами Мандельштама: «... зачем отождествлять слово <...> с предметом, который оно обозначает? <...> Слово — Психея. Живое слово не обозначает предмет, а свободно выбирает, как бы для жилья, ту или иную предметную значимость <...> милое тело»⁴⁶. И в другом месте: «Как же быть с прикреплением слова к его значению; неужели это крепостная зависимость <...> никогда не было так, чтобы кто-нибудь крестил вещь, назвал ее придуманным именем»⁴⁷. Как видим, даже метафоры «тела» и «души» располагаются у обоих на одних и тех же местах. Флоренский (вряд ли читавший эти выступления Мандельштама, что, впрочем, не до конца исключено), мог бы ответить ему, что морфемы-этимоны не придуманы, а вызнаны в седой древности, и ведуны когда-то «крестили» ими вещи. Но этимоны, как помним, не одушевлены и не готовы к пользованию, а «живое слово» Флоренского, облеченное в семему, ведет себя точно так, как рекомендовал Мандельштам. — Здесь совпадение по существу, но есть совпадение почти дословное, и тем более выразительное, что оба его члена осно-

⁴⁵ Там же. С. 239, 251.

⁴⁶ Мандельштам О. Слово и культура. Т. 1. С. 215.

⁴⁷ Мандельштам О. О природе слова. Т. 1. С. 228.

вательно разделены временем написания. «Говоря слово **кипяток**, мы обращаемся с целым **снопом** понятий и образов...» («Строение слова») ⁴⁸. «Любое слово является пучком, и смысл торчит из него в разные стороны, а не устремляется в одну официальную точку» («Разговор о Данте») ⁴⁹. *Сноп* тождествен *пучку*.

Из этого отношения к слову-Психее как к накопителю бесчисленных, выявляемых лишь контекстуально смыслов вытекает в поэтической практике то, что Аверинцев применительно к стихам Мандельштама называет наложением двух семантических характеристик на одно слово ⁵⁰. Это — когда в строке слово выступает в роли омонима, предлагая себя сразу в двух автономных значениях или в двух равноправных оттенках одного значения. Скажем, «кипяток» — кипун, скакун, прыгун, — привлеченный для демонстрации сходного явления Флоренским, будучи введен в стих по мандельштамовской методе, мог бы означать *фазу* и вар, и ключ, и вспыльчивого торопыгу. Техника семантического наложения открыта была Мандельштамом очень рано, еще несмело: «Я был на улице. Свистел осенний шелк (...) И горло греет шелк щекочущего шарфа» (из стихотворения 1913 г.). Здесь же с неодобрением сказано: «Значенье — суета, и слово — только шум, / Когда фонетика — служанка серафима». То есть поэт отвергает превращение слова в фонетический «шум», в серафическую «литанию» звуков и заявляет себя «смысловиком», как он скажет об этом многие годы спустя. Но смысловиком особого рода, для которого слово «шелк», подобно «кипятку» Флоренского, не находится в крепостной зависимости от своего основного значения и на глазах удваивается в одном обличье. Дело доходит до того, что наложению, или раздвоению, семантических характеристик может быть подвергнуто даже имя собственное. Сколько ни спорят толкователи, кто имеется в виду в мандельштамовских строках: «... зачем / Сияло солнце Александра, / Сто лет тому сияло всем?» — Пушкин или Александр Первый, — зная эту технику, можно с достаточной уверенностью ответить: и тот, и другой. Ибо душа имени, слово-Психея, — здесь одна на двоих, и речевой контекст позво-

⁴⁸ Флоренский П. У водоразделов мысли. С. 251.

⁴⁹ Мандельштам О. Т. 3. С. 226.

⁵⁰ Аверинцев С. С. Указ. изд. С. 221.

ляет ей проявиться в обоих ликах. Именно такое отношение к слову, неожиданно оказавшееся в чем-то общим у Флоренского и Мандельштама, имела я в виду, когда говорила о переносе внимания в новой поэтике с «языка» на «речь». Как раз это и поименовано у Мандельштама «русским номинализмом» в противовес «назывательному» реализму символистов и даже их предшественников⁵¹ ...

Подведем некоторые итоги. Пока русские философы языка стремились утвердиться на расчищенном прежним поэтическим поколением плацдарме платонического символизма и защищали, как сказал бы Флоренский, вечную правду идеализма (он же реализм в средневековом понимании), новая поэтика, представленная художниками, чье влияние с десятилетиями не убывает, на ощупь искала для себя иные творческие основания. «Назывательный» платонизм, иерархическое именование сущностей, сменяется энергетизмом смещенного, расщепленного, разогретого, расплавленного, ковкого или вообще переброшенного на совсем чужой ему предмет слова, которое звучащий речевой поток вымывает из словарной лунки основного значения, затопляя память о статическом месте слова в лексиконе. Можно мысленно представить как бы небольшую табличку: классика — уместность слова; символизм — возгонка слова; постсимволизм — сдвиг слова. Или — то же чуть по-другому: поэтика «гармонической точности» (этот термин Л. Гинзбург вполне может покрыть и то, что она отдифференцировала как поэтику «действительности»)⁵² — затем поэтика вертикальных соответствий — и наконец поэтика расподобления слова и вещи, отчего выделяется особая энергия отщепленных смыслов.

Точная философская прописка этого энергетизма не столь уж важна. Здесь большой простор для трактовок. И. Паперно возводит уклоняющуюся от прямого именованя манеру Мандельштама к православной исихии, что вряд ли верно. Его же «первоначальная немота» заставляет вспомнить о метафизике Хайдеггера, чье имя у нас уже звучало благодаря наводке С. Аверинцева. «Порывообразование» и «орудийность» убедительно связывают с *élan vital* А. Бергсона, которого Мандельштам читал и о котором писал. (П. Нерлер в своем коммента-

⁵¹ Мандельштам О. О природе слова. Т. 1. С. 221.

⁵² Гинзбург Л. О лирике. См. соответствующие главы.

рии удачно цитирует из «Творческой эволюции»: «Слово, созданное для перехода с одной вещи на другую, действительно свободно»⁵³). Ранний Пастернак, несущий в охалке свежий ворох случайностей («О сонный начес беспорядка, / О дивный божий пустяк!») переключается с философией жизни, какою мы ее знаем от немцев и Василия Розанова. Заболоцкий, отходя от трагического материализма ранних «Столбцов», пытается сопрячь свое отношение к слову с натурфилософией метаморфоз. При этом естественные науки предлагают поэтам свою философическую помощь, и те не отказываются. Мандельштам черпает уверенность в биологии и геологии, Заболоцкий — в квазинаучной космологии Циолковского. Все это, однако, имеет вес лишь как тот или иной знак откола от господствовавшего в русской философии «идеалистического» осмысления природы слова, — и даже религиозный или а-религиозный путь каждого из поэтов прямо не относится к делу. Вся европейская мысль тогда на разные лады двинулась от эссенциализма к экзистенциализму и энергетизму, и поэзия чутко откликнулась на этот сдвиг своими структурными недрами.

Мандельштам прав: «... случилось чудо для тех, кто живет внутри русской поэзии, новая кровь потекла по ее жилам»⁵⁴. Но он же прав и мудр, говоря: «... каждое приобретение сопровождается утратой и потерей (...) возможны две истории литературы, написанные в двух ключах: одна — говорящая только о приобретениях, другая — только об утратах, и обе будут говорить об одном и том же»⁵⁵. Превращение поэтического высказывания, поэтической строки в «общее слабобрасценное смысловое пятно»⁵⁶ — что это, приобретение или утрата? «Варварская» примесь к вышколенной поэтической речи, «дикое мясо, сумасшедший нарост»⁵⁷, о чем с энтузиазмом говорили все, начиная с Андрея Белого и кончая обэриутами, — приращение или утрата? Недовершенство, вариативность и двусмысленность поэтического послания в

⁵³ Бергсон А. Творческая эволюция. М.; СПб., 1914. С. 143. (См. примеч. в кн.: Мандельштам О. Т. 1. С. 291.)

⁵⁴ Мандельштам О. О природе слова. Т. 1. С. 229.

⁵⁵ Там же. С. 219.

⁵⁶ Вейдле В. Указ. соч. С. 110.

⁵⁷ Мандельштам О. Четвертая проза. Т. 3. С. 171.

противовес «искусству завершенного творческого акта» (Вяч. Иванов)⁵⁸ — прибыль или потеря? «Колебатель смысла и нарушитель целостности образа»⁵⁹ (таков Данте-поэт в близком к автопортрету изображении Мандельштама), а не Орфей с его устрояющей лирой — чья роль ценней и выше?

Вместо невозможных ответов напомним, что же вскоре произошло. Как после всякой революции, совершилась частичная реставрация. В терминах В. Вейдле, который до нее дожил и ее одобрил, — «переход от заметного стиля к незаметному»⁶⁰. Его пережили и Заболоцкий, и Пастернак, раскаявшийся, что прежде «во всем искал не сущности, а посторонней остроты»⁶¹ (т. е. торчащих во все стороны от сущности вторичных смыслов). Этот переход скорей всего пережил бы и Мандельштам, когда бы ему дали на то время. В художественно несвободной стране такой переход осложнялся добавочными истязаниями со стороны идеологической власти; но он поэтами был востребован помимо ее давления. В «Разговоре о Данте» Мандельштам делится эстетической мечтой: «Представьте себе монумент из гранита или мрамора, который в своей символической тенденции направлен не на изображение коня или всадника, но на раскрытие внутренней структуры самого же мрамора или гранита»⁶². (Удивительное совпадение с Ортегой-и-Гасетом, который в «Дегуманизации искусства» утверждает, что узор, нанесенный на стекло, через которое творец смотрит на мир, художественно ценнее, чем изображение увиденного им сквозь это стекло.) В эпоху «реставрации» Вейдле, имея в виду Пастернака и, быть может, Мандельштама, говорит ровно обратное: «Прозрачность ткани не означает ее порчи, и она всего драгоценней там, где, глядя на нее мы видим, что драгоценна не она». И радуется тому, что наконец «сверканье слов подчинено сияющему сквозь него Слову»⁶³.

⁵⁸ *Иванов Вяч.* К проблеме звукообраза у Пушкина // *Иванов Вяч.* Лик и личины России. С. 244.

⁵⁹ *Мандельштам О.* Разговор о Данте. Т. 3. С. 235.

⁶⁰ *Вейдле В.* Пастернак и модернизм // *Вейдле В.* О поэтах и поэзии. Paris, 1973. С. 100.

⁶¹ Цит. по: *Вейдле В.* О поэтах и поэзии. С. 86.

⁶² *Мандельштам О.* Т. 3. С. 226.

⁶³ *Вейдле В.* О поэтах и поэзии. С. 100.

Однако реставрация никогда не бывает полной, пореволюционный мир несет на себе неприменные черты пронесшейся бури. Дело не в том, что Пастернак в «Августе» и отчасти в других стихах из романа, Заболоцкий в «Грозе», «Чертополохе», «Бегстве в Египет» и многом прочем вернулись к скорректированному их ранней манерой символизму — в это не совсем, как оказалось, покинутое «лоно всей новой русской поэзии»⁶⁴. Дело в том, что открытую однажды энергию словесного сдвига, как джинна в бутылку, уже обратно не загнать. «Неслыханная простота» по-прежнему остается ересью на фоне эпохального постсимволистского правоверия. Впрочем, не исключено, что и она будет канонизирована, если чей-то гений найдет для нее основание в глубинах новой поэтической философии, интуитивно совмещающей правду «платонизма» с правдой «энергетизма».

⁶⁴ *Мандельштам О.* Выпад. Т. 2. С. 410.

Возвращенные поэты

Неловко уже повторять конфискованное у Михаила Булгакова и пущенное по улице слово: рукописи на горят. И тем не менее все растущая известность этого афоризма, который иным кажется теперь исполненным пророчеством, а другим — чуть ли не циничной насмешкой над утратами, — побуждает заново выяснить его отношение к истине. Как помним, знаменитая реплика вложена Булгаковым в уста князя тьмы, а этот персонаж (хоть и хранящий в романе осанку благородства), в соответствии со своей извечной репутацией — если не прямой обманщик, то, во всяком случае, парадоксалист, и словам его нельзя вполне доверять. Какие бы чудеса ни показывал он Мастеру, возвращая ему в целости сожженный труд, — исторические анналы и, конечно, хроники нашего века полны фактами невозвратной гибели талантов — и того, что они уже создали, и того, что, по нашим предположениям, могли бы создать... И вот что еще сторает, даже когда сама отторгнутая «рукопись» остается невредима: ее горница в доме культуры, место, естественно предназначавшееся ей ходом культурного созидания. Ее постигает участь «перемещенных лиц», каковыми изобилует это тяжкое столетие, всех депортированных, репрессированных, эвакуированных: физическая сохранность открывает двери для ее возвращения, но в каком-то смысле настоящего возврата нет, ибо нет уже жизненного мира, из которого она была «выковырена», а в новом все устроилось, сложилось и распределилось без нее.

В общем, «рукопись» может гореть и тогда, когда не попадает в реальный огонь. Но есть в словах булгаковского персонажа правда, в которую верил и сам Булгаков. Живой, целостный организм культуры рано или поздно приращивает к себе то, что было отсечено, и извергает то, что было внедрено силою или обманом; перемещения составляющих с периферии в сердцевину и из сердцевины на окраины, а то и

вовсе вон, происходят в нем независимыми и таинственными путями. Глядишь — и чудом не «сгоревшая» рукопись, еще недавно дожидавшаяся своей очереди в каком-нибудь сан-пропускнике, вселяется на свято место. Не заговор ли тут? Не интрига ли чья-то? Не всплеск ли моды? Нет, напротив, все искусственные усилия разбиваются об органическую, почти стихийную неизбежность самовосстановления культуры. Вот — род поздней славы, какую и себе предсказывал Булгаков, вот, думается, смысл его изречения.

... Совершавшееся на моей памяти возвращение в литературу больших русских поэтов шло внешним образом драматически и преткновенно, но внутренним — скорее триумфально. Я не застала времени, когда только-только выходил из-под глухого запрета Есенин, но многоэтапное пришествие Блока — он от десятилетия к десятилетию превращался из скромного, позади Брюсова, имени, на котором курсы литературной истории не особенно задерживались, в знамя русской поэзии XX века, — это восстановление истинного масштаба происходило у меня на глазах. Многим сейчас кажется, что поэтическую топографию четверть века назад резко изменило новое явление пристойно изданных Пастернака и Ахматовой, впервые как-то собранных Цветаевой и Мандельштама. На самом деле отсчет «возвращенцев» надо вести с Блока и Есенина, хотя формально они нас вроде бы не покидали.

У поэзии, как у всего живого, есть своя система экологических ниш. В течение минувших трех десятилетий временно пустовавшие ниши эти заполнялись одна за другой. После торжественного признания, полученного теми, кого я только что бегло назвала, в обители «русской музыки XX века» стало достаточнолюдно. Сложилась некая упорядоченная по величинам и направлениям картина, может быть, и не попавшая на страницы специальных трудов, но интуитивно усвоенная читательским сознанием. Картина эта закреплялась на культурно-массовом уровне — работой чтецов, экскурсоводов и так далее. Обретена она была нелегко, — и от этого набрала добавочную прочность.

С «вернувшимися» в первое пятилетие новой свободы дело обстоит не совсем так, как с репутациями, возобновленными в конце 50-х — в 60-х годах. Они как бы избыточны, неприкаяны. Их, безотносительно к направле-

нию и размаху дарования, припоминают-перечисляют через какой-то пулеметный дефис: Гумилев-Ходасевич-Набоков. Или, если хотят выпустить очередь подлиннее: Гумилев-Ходасевич-Набоков-Северянин-Адамович-Георгий Иванов. Удобно ли этим посмертным репатриантам в одной, так сказать, коммуналке? Раскланиваются ли они, аукаются ли друг с другом из углов наших повременных изданий? Стоит ли за беспрецедентно торопливыми, со взаимным наложением и перекрестом, журнальными публикациями этой поэзии что-нибудь, кроме сенсационной дозволенности, — какое-то серьезное культурное задание, духовно-просветительная или эстетическая цель? Многие, знаю, отвечают на эти вопросы односложным «нет», и скепсис их не так-то легко опровергнуть.

Существует мнение (его как будто разделяет Андрей Вознесенский в своем предисловии к стихам В. Набокова, опубликованным в № 11 «Октября» за 1986 год), что едва ли не главная цель и возможное следствие этих публикаций — подъем нынешней поэтической культуры. Ибо тут в оборот вводятся настоящие «мастера», знатоки языка, кова-чи стиха. Мне эта мысль представляется более чем наивной. Она похожа на призывы времен Пролеткульта и РАППа «учиться у классиков» методам их работы, отмечая или преодолевая их «классовую ограниченность». Уж сколько раз твердили миру, что поэтическая культура есть одна из граней культуры цельной, а та передается и приемлется не прямым научением, а неуследимыми «подпочвенными» и «воздушными» путями. Не говоря о том, что «поднять планку» культуры и утвердить в оценках наших «гамбургский счет» вряд ли удастся благодаря присутствию Набокова, Гумилева и Северянина, коль это до сих пор не удавалось в присутствии Бунина, Блока и Пастернака.

Конечно, есть историко-литературная — если угодно, учебная и ученая — сторона дела: тексты всех без исключения замечательных поэтов нужно сделать доступными и для стихотворца, и для исследователя литературы, и для любителя поэзии. Такую задачу должны решить прежде всего тома «Библиотеки поэта» (которая и задумывалась когда-то Горьким как своего рода пособие для самообразовывающегося литератора). И если такие издания запаздывают, то ясно, что произвольным выборкам и перепечаткам их со-

бою не заменить. Последние можно счесть культурно значимым действием лишь в предположении, что вводимые таким путем имена исподволь меняют нечто важное в *литературном сознании* публики и что именно вольная, журнальная форма знакомства с этими именами дает для того подходящую пищу.

Думаю, так оно и есть. Поэтическая карта века уже изменяется для нас, несмотря на видимую ее стабильность и вопреки кажущейся бесприютности запоздалых пришлецов. И роль популяризаторских, хрестоматийных публикаций нашей прессы тут весьма высока, несмотря на всю их суетливую поверхностность, несмотря на пиратскую конкуренцию между «культуртрегерами» и текстологическую беспринципность многих из них.

Прежде чем перейти к сути, то есть к поэзии, кончим с технической стороной. Она тоже очень любопытна, ибо на ощупь ищутся решения в ситуации небывалой. Что выбрать, — если чуть ли не все уже успело, так или иначе, пройти через типографию и потому лишено девственной новизны? Но вместе с тем — недоступно абсолютному большинству читателей, превратившись в библиографическую редкость или будучи издано не на советской территории, — что ни возьмешь, все будет внове!

Открываются три пути. Один — узкий, «академический»: печатать только то и так, чтобы был некоторый прирост нового знания (воспроизведение оригинала или наиболее аутентичного списка, а не копирование чужой издательской работы; сопутствующие добавления к биографии поэта). Таким путем старается идти «Новый мир», представивший, например (в № 9 за 1986 год) ряд стихов Гумилева как иллюстрацию его взаимоотношений с Анной Ахматовой, в сочетании с другими документами на ту же тему (эта композиция осуществлена компетентными усилиями Э. Г. Герштейн); или напечатавший «Погорельщину» Н. Ключева (1987, № 7) по списку, видимо, более авторитетному, чем тот, каким располагали американские издатели поэмы. Следовать этим путем без всяких отклонений трудно, почти невозможно (в том же журнале, в № 5 за текущий год, Игорь Северянин был спечатан не с архивных листов, а с прижизненных зарубежных книжечек поэта), да и всегда ли нужно? — не знаю.

Другой путь — щедрый, «антологический»: давать «звездные» стихи, невзирая на то, что где-то когда-то они уже увидели свет, — давать то, без чего русская поэзия как великое целое потеряла бы урон. А главное — показать через немногие отобранные образцы творческий облик выступившего из потемок поэта, исполняя тем самым труд его толкователей. Принципиально составленными выборками журналы вписывают главы в не созданную еще антологию русской поэзии XX века (чью миниатюрную модель постарался выстроить Евтушенко на страницах «Огонька»).

Но едва ли не больше перепечаток беспринципных, идущих третьим путем — торным, эклектическим; неуважение к вершинному у поэтов, произвольная чехарда дат и периодов, погоня за численностью еще не захваченных конкурентами строк в ущерб достоинству художников, которые, будь они живы, не позволили бы так сгребать в одну кучу большое и малое. К примеру, шесть стихотворений, снайперски выбранных для «Книжного обозрения» Я. Марковичем (1986, 24 октября), дают для постижения В. Набокова едва ли не больше, чем полсотни опубликованных на страницах «Октября». Что тут поделаешь? Признав с самого начала полезность неслыханного и, в сущности, непосильного для периодической печати предприятия, примиримся с его издержками.

Откажусь от попыток оценить и текстологическое качество этой работы или степень точности комментария. Тут не разберешься и с целым отрядом специалистов. Не мне судить, посвящено ли стихотворение Гумилева «Сон» («Застонал я от сна дурного...») Анне Ахматовой, как полагает Герштейн, следуя за пометами оставленными Анной Андреевной, — или героиня этих стихов, написанных в Париже в 1917 году, — Елена Д., адресатка гумилевского цикла «К синей звезде», как можно косвенно заключить из соответствующего места статьи А. Павловского о Гумилеве («Вопросы литературы», 1986, № 10) и из положения «Сна» в парижском альбоме поэта. Опять же не буду сокрушаться по поводу отсутствия критической ревизии имеющихся текстов, хотя подозреваю, например, что в прочтение «Элегии» Ходасевича («Деревья Кронверкского сада...»), перепечатанной «Знаменем» (1987, № 5), на какой-то из прежних стадий ее публикации вкралась ошибка: вероятно, душа поэта, что во время

грозы «вступает в родное, древнее жилье» и глядит на игру стихий «бесстрашными очами», — «заявляет равенство гордое свое» этим стихиям, словно *старшим*, а не (как перепечатано) «страшным братьям». Не стоит придирааться и к откровенным опечаткам: в той же публикации стихотворение «В заседании» ошибочно начато строкой «Глубокой жизнью оглушенный», вместо: «Грубой жизнью оглушенный»; конечно, не свободны от подобных опечаток страницы поэтического наследия и в других журналах. Не стану, наконец, слишком сетовать на прокрустовы операции, чинимые подчас над текстами: вряд ли, скажем, читатель догадается, что стихотворения Ходасевича «Лежу, ленивая амеба...» и «Изломала, одолевает...» вырваны в огоньковской публикации (1986, № 48) из единого четырехчастного цикла «У моря», что у них общий герой — вечный изгой, Каин, что это его «семиверстные сапоги» шагают в финальной строфе через горы и реки.

Оставив все такое в стороне, лучше попытаюсь выразить впечатление от того, что за краска, звук, «образ мира, в слове явленный» внесены в общедоступный, тиражированный фонд поэзии, и какие возможны в связи с этим перестановки в умах наших читателей.

Большую толику вернувшихся теперь стихов я знала (а многое любила) и раньше. Но, прочтя их сейчас разом, как единую вереницу поэтических строк, первым делом подивилась их строгой чистоте, от которой отвыкла. Думаю, любители поэзии, раскупившие все сколько бы их ни было, тиражи знаменитых поэтов иной выучки, одолевшие порожистый синтаксис раннего Пастернака, зрелой Цветаевой, позднего Мандельштама, импровизационный захлеб их интонаций, их игры с распределенным словом и шарады их метафор, привыкшие уже к тому, что именно такими конвульсивными путями «высокого косноязычья» (формула отнюдь не косноязычного Гумилева) пробивается к небесам поэзии современный творческий дух, — любители и поклонники должны быть обескуражены знакомством с открывшимся обилием превосходных и, между тем, с первого же чтения понятных стихов. Они смогут убедиться, что не лишняя иронии крылатая фраза Твардовского: «Вот стихи, а все понятно, все на русском языке», — имеет гораздо более

широкую область приложения, чем, быть может, представлялось ее автору. Они убедятся, что, как ни «сладко повторять: Россия, Лета, Лорелея», отдаваясь бестелесному витанию ласточек-слов, но и твердить:

Прекрасно в нас влюбленное вино
И добрый хлеб, что в печь для нас садится,
И женщина, которою дано,
Сперва измучившись, нам насладиться.

Но что нам делать с розовой зарей
Над холодеющими небесами,
Где тишина и неземной покой,
Что делать нам с бессмертными стихами?

Ни съесть, ни выпить, ни поцеловать...

— тоже сладко, и со дна души поднимается легкий трепет, исходящий от «шестого чувства» красоты. Этим сопоставлением я не пытаюсь поднять Гумилева «над» Мандельштамом, дар которого, — не сомневаюсь — несравненно обширней, глаз зорче, артикуляция тоньше, чувство истории глубже. Я только хочу вернуть долю сочувственного внимания другому типу поэтической речи, что вовсе не канул куда-то в «доблоковское» прошлое.

У нас Блок ныне закрепился в образе «последнего классика», отвергнувшего нарастающее экспериментирование; но притом слишком очевидно движение позднего Блока (хоть бы и в «Двенадцати!»), равно как и Андрея Белого, к поэтическому экспрессионизму, смыкание послереволюционного Брюсова с ритмами футуризма, благословение, данное Вяч. Ивановым славянскому будетлянству Хлебникова. Творчества Есенина не хватало, так сказать, вширь, на обеспечение классических рубежей, что называется, по всему фронту (да и кое-что пришлось бы для этого вычестить из есенинской поэзии — например, шальное «Господи, отелись!», подпадающее под пародию Булгакова в «Белой гвардии»). Неоклассицизм Иннокентия Анненского (размытый импрессионистическими туманами) и, позже, более четкий неоклассицизм Анны Ахматовой — казались каким-то островным убежищем прежней классической музыки. Престиж «классич-

ности» пал еще и в связи с популярностью наших авангардных «шестидесятников», которые, вырабатывая ударную, в пределе — шоковую, поэтику, упростили и выпятили многие специфические навыки Цветаевой или Пастернака. В общем, у «квалифицированного» читателя в какой-то момент сложилось неверное представление об *исчерпанности классической поэтики* к середине XX века, или того ранее.

Спешу объяснить. О классической струе в поэзии я сужу здесь по достаточно общим, межнаправленческим и, может показаться, внешним признакам. Прежде всего — *нерасщепленное слово*: оно дается во всей полноте своего звуко-смысла, не надколотое, не испробованное на зуб и на вкус в избыточном упоении артикуляцией и «поэтической этимологией», не истаявшее в ассоциациях, равное себе настолько, насколько позволительно это в поэзии. «Вино», «хлеб», «женщина», «стихи», «зря» в приведенном отрывке из Гумилева значат то же, что значат они в словаре, — иному ценителю это покажется даже «голым». Затем *повествовательность*, которой пуще стыдной болезни боятся многие нынешние лирики, всячески затемняя в своих стихах логику рассказа и сообщения, стараясь мыслить нарочито прерывисто, пунктирно. Повествовательность не обязательно сводится к сюжетности (хотя нельзя не заметить перевеса баллады в творчестве Гумилева), но она во всяком случае требует обращения к общим для поэзии и прозы приемам связного высказывания, к логической, а не исключительно ассоциативной стыковке строф и эпизодов, даже — к прямоте деклараций.

Наконец (тут уж мы переходим в область духа) — *неколебимость смысловых оценок*, отсутствие пресловутой «амбивалентности». Поясню это примером. Андрей Вознесенский в своем предваряющем «огоньковского» Ходасевича очерке «Небесный муравей» (не пойму, почему тот стал «муравьем» — так и видится Владислав Ходасевич, с гитарой в руках запевающий: «... Но я, небесный муравей...») — так вот, в этом очерке автор проводит, казалось бы, точную параллель между стихами из «Европейской ночи», рисующими подгнивший урбанистический быт, и той же темой в «Столбцах» раннего Заболоцкого. Но за внешней близостью Вознесенский не замечает прямо-таки неодолимую пропасть, разительное несходство духовных акцентов. В цитируемом им

стихотворении Ходасевича «Звезды» легкодоступные эстрадные «этуали», убогая их «сексапильность» — все представлено с гневом и горечью, с оценочной прямоотой, не имеющей никакого двойного дна: «... вприпрыжку поспешая, / Та пожирней, та похудей, / Семь звезд — Медведица Большая — / трясут четырнадцать грудей... Вдруг жидколягая комета / Выносятся перед толпой». Антиэстетизм здесь, быть может, болезненный, но не пранный. Где Ходасевич негодует и отвращается, там молодой Заболоцкий, тоже не без брезгливости, но — подмигивает (цитирую вслед Вознесенскому, исправляя его описки): «А бал гремит, единорог, / и бабы выставили в пляске / у перекрестка гладких ног / чижа на розовой подвязке». Мало того, в то время как Заболоцкий кончает свое стихотворение непристойным апофеозом: «А там — над бедною землей, / во славу винам и кларнетам — / парит на женщине герой, / стреляя в воздух пистолетом!» — Ходасевич пытается подыять неприменную для поэта его закваски задачу *преображения*, найти смысловую нить между густопсовой пошлостью и незыблемой красотой мироздания — и жалуется Творцу:

...Так вот в какой постыдной луже
Твой День Четвертый отражен!..
Нелегкий труд, о Боже правый,
Всю жизнь воссоздавать мечтой
Твой мир, горящий звездной славой
И первозданною красой.

Заболоцкий ироничен, он славословит презренное, не пряча усмешки. Ходасевич по сравнению с ним наивен, когда с надсадой возмущается низкой пародией на величавое. И скажем наперед: ему так и не удастся вполне просветить лучом поэзии сорную прозу жизни, между тем как Заболоцкий *своей* цели достигает безупречно. Но духовно растерян все-таки скорее автор «Столбцов» с его двусмысленной гримасой, нежели автор «Европейской ночи» с его классически приamoлинейным различением «верха» и «низа».

Тут-то появление наших нежданных гостей заостряет вопрос, главный, быть может, для поэтической культуры сегодняшнего дня: что делать поэзии с «новой реальностью»? Насколько та поддается средствам старой поэтики? Нужна

ли она, эта реальность, поэзии вообще? Не отвернуться ли от нее во имя вечных констант прекрасного? Или, как мы часто слышим, она властно требует от искусства иных темпов и ритмов, сбоев и сдвигов, слагающихся в некую гармонию навыворот? Под «новой реальностью» я, как легко догадаться, разумею громоздкое и кренящееся здание индустриальной цивилизации, грандиозность которого все трудней принять за красоту.

... Мне хотелось, называя имена, избежать преждевременного разговора о «ранге» того или иного из них. Скажу, однако: встретить грудью «новую реальность» и так или иначе ответить на ее вызов составляет удел по-настоящему крупных поэтов; ограниченные или несамостоятельные дарования проскальзывают мимо проблемы. В «Знамени» (1987, № 3) напечатаны стихи «позднего», зарубежного Георгия Иванова, проникнутые тонкой, отстоявшейся грустью, горечью старения на чужбине и верностью старым гармониям: «Я научился понемногу / Шагать со всеми — рядом в ногу. / По пустыкам не волноваться / И правилам повиноваться. / Встают — встаю. Садятся — сяду. / Стозначный помню номер свой. / Лояльно благодарен Аду / За звездный кров над головой».

Ликование вечной, блаженной весны,
Упоительные соловьиные трели
И магический блеск средиземной луны
Головокружительно мне надоели.

Даже больше того. И совсем я не здесь.
Не на юге, а в северной, царской столице.
Там остался я жить. Настоящий. Я — весь.
Эмигрантская быль мне всего только снится —
И Берлин, и Париж, и постылая Ницца.

...Зимний день. Петербург. С Гумилевым вдвоем,
Вдоль замерзшей Невы, как по берегу Леты,
Мы спокойно, классически просто идем,
Как попарно когда-то ходили поэты.

«Поговори со мной еще немного, / Не засыпай до утренней зари. / Уже кончается моя дорога, / О говори со мною,

говори! / Пускай прелестных звуков столкновенье, / Картавый, легкий голос твой / Преобразят стихотворенье / Последнее, написанное мной».

Я нарочно выписала полных три, как говорили когда-то, «пьесы» (из почти шестидесяти, опубликованных с щедростью, которую можно только приветствовать). Пусть вместо слов о них прозвучат они сами, ибо сказать мне тут совершенно нечего, кроме того, что они есть и останутся в русской лирике. Принадлежа поэту, отказавшемуся от прежней манерности и решившемуся искренне и правдиво передавать жизнь души, они лишний раз доказывают, насколько гибка и вместительна классическая мера, как просторно в ее пределах мысли и чувству, воспоминанию и наблюдению, жалобе и мольбе. Но в стихах этих и подобных нет встречи с миром больших перемен, нет искуса и его преодоления. Поэтому-то превосходные стихи Георгия Иванова, так сказать, не ложатся ни на чью чашу весов (в отличие от его прозы «Распад атома»).

То же с оговорками можно сказать о поэтическом наследстве Владимира Набокова. (Совместными усилиями «Книжного обозрения», «Октября» и «Дружбы народов») оно представлено, хотя и без особой системы, но в объеме хорошего томика «избранного»). Набоков — поэт, не выработавший своей стиховой интонации, своего стиля речи; как справедливо подмечает Вознесенский в предисловии к его стихам в «Октябре», он, следуя в общем за Буниным, то делает вылазки в сторону любимого им Ходасевича, то сносится ветром в сторону нелюбимого Пастернака. Первое, что поражает в его стихах и от чего сжимается сердце, — это непомерная, прямо-таки маниакальная сила ностальгии, не покидавшей Набокова до смертного часа, сила тоски, для многих, наверное, неожиданная в том, кого привыкли считать благополучной двуязычной знаменитостью.

Россию он посещает во всех снах и в фантастических планах путешествия инкогнито (такому вообразаемому путешествию в сюртуке американского пастора и с подложными документами посвящен цикл 1947 года, из которого на журнальные страницы попало одно стихотворение: «На этом я не успокоюсь...»). Притом Россия для него почти всегда сжимается до усадьбы его детства, прелестного сияющего дня или теплого вечера среди этих кущей и лугов, — тут

слышна нота трогательная и эгоцентрическая одновременно... Кажется, не лишился он России, его стихописание стало бы на три четверти беспредметным.

Впрочем, не найдя своего звука как стихотворец, Набоков — как изумительный, в высшей степени самостоятельный прозаик, поэт в прозе — обладал особо схватчивым зрением, предметным и психологическим, ярчайшей гротескной фантазийностью. Самыми интересными представляются мне те его стихи, которые можно считать эскизами к прозаическому творчеству. Нет смысла касаться общих взглядов Набокова, обходя при этом его романы, — потому замечу без доказательств, что такие великолепные стихотворения, как «Комната», «Снимок», «Кинематограф», «Письма», «Первая любовь», несут в себе дух и строй набоковской прозы. Бытовой, вещественный слой человеческой жизни как будто выписан в них с незатейливой ясностью наглядного пособия, на деле же от этих подробностей: от синего платья, бархатного диванчика в вагоне, скрипучего платяного шкапа, детского ведерка с пляжным песком — исходит магическое свечение, как от попавших в луч эфемерид, которые, сверкнув, вот-вот окажутся за чертой. И только Набокову могло прийти в голову изобразить ангела (используя тот облик, в каком его иногда представляют на росписях: с головой и крыльями, но без тела) — в виде чудовищного насекомого, «небесного калеки», залетевшего из иных сфер в человеческий мир и с ужасом бьющегося о его стены. Это стихотворение («Сам треугольный, двукрылый, безногий...») могло бы, по моему разумению, служить философским эпиграфом к романам Набокова с их гностическим томлением по бестелесности крылатых созданий и с их физиологической влюбленностью в «сновиденье, единый раз дарованное нам», — в жизнь, жадно вбираемую пятью чувствами.

Но круг стихов Набокова уже и случайнее мира его романов, как бы к тем ни относиться. Стихи эти присоединяются к русской поэзии XX века со сдержанным и ровным достоинством, ничего, по сути, не меняя. Из того, что попало в первоначальный фокус, только творчество Гумилева, Ходасевича и Клюева-эпика обладает весомостью, побуждающей к пересмотру культурных балансов.

В первые годы «возвращения» наш читатель уже успел узнать о Николае Гумилеве многое. Широкий круг лю-

бопытствующих был оповещен относительно неустранимого присутствия Гумилева в поэзии века статьей Евгения Евтушенко («Литературная газета», 1986, 14 мая), а очерком В. Карпова в «Огоньке» (1986, № 36), полным занимательных подробностей, — об обстоятельствах жизни поэта. Относящиеся сюда же документы (письма к Ахматовой и другие материалы в уже упомянутой новомирской публикации, переписка с Ларисой Рейснер — в журнале «В мире книг», 1987, № 4, воспоминания К. Чуковского в «Дне поэзии. 1986»), отличные образцы гумилевской прозы («Африканский дневник» в «Огоньке», 1987, № 14—15, колоритные выдержки из «Записок кавалериста», приводимые Карповым), наконец, серьезная работа А. Павловского о его творческом пути, способная удовлетворить более специальный интерес, сообщение о взаимоотношениях Гумилева с И. Анненским («Вопросы литературы», 1987, № 2), предоставленная журналом «Театр» (1986, № 9) возможность познакомиться с образчиком драматургии поэта — с трагедией в стихах «Отравленная туника», — всего, кажется, не перечесать. По всей видимости, «гумилевская легенда» опередила прямые впечатления от его поэзии; он стал притчей во языцех, еще как следует не высказавшись перед теми, кто до сих пор знал его лишь понаслышке либо урывками.

Так что трудно говорить о Гумилеве с читателями, у которых нет перед глазами «Поэмы начала» («Дракон»), нет большинства «русских» стихов: ни доброжелательно замеченных Блоком «Туркестанских генералов», ни «Старых усадеб», «Почтового чиновника», «Городка», «Старой девы» — только один, правда, знаменитый распутинской темой, «Мужик», опубликованный в «Знамени» (1986, № 10); нет столь же замечательных итальянских стихотворений, резко оттеняющих своей погруженностью в прошлое цветение Европы культурфилософскую тревогу блоковского итальянского цикла; нет лучших вещей, не входивших в составленные поэтом сборники, но уже изданных за рубежом («Приглашение к путешествию». «Рыцарь счастья», «Евангелическая церковь»); нет наиболее зрелой книги стихов — «Огненного столпа» — как целого. Зато из журнала в журнал дублируется популярнейшее: то «Память» повторится дважды, то «Капитаны», то «Шестое чувство», то «Мои читатели» — картина безалаберная!

Остановлюсь на публикациях, где ощущается какая-то руководящая нить, связанная с тем или иным образом поэта. Зачинщицей его поэтической реабилитации выступила «Литературная Россия», (1986, 11 апреля). Там Гумилеву выдан был тот пропуск в литературу, который для начала казался особо надежным: удостоверялось, что перед нами стиховой двойник автора «Алых парусов» и «Бегущей по волнам», яркий предтеча «бригантинных» мотивов нашей поэзии, тот, кто мужественной и мечтательной романтикой может пригодиться нам для жизни и борьбы. Во всяком случае, такой эффект в сумме дают шесть разных по времени написания и манере стихотворений, каждое из которых в отдельности, впрочем, сложнее нарисованного с их помощью портрета. Кому-нибудь, знакомящемуся с Гумилевым по его отражениям в периодике, должно быть, странно станет после этих бравурных звуков услышать хотя бы такое:

Как этот вечер грузен, не крылат!
С надтреснутою дыней схож закат.

И хочется подталкивать слегка
Катящиеся вяло облака...

Или — о русской глухомани:

... сыростью пахнет и гадом
возле мелеющих рек...

К счастью, газетный портрет поэта не был в дальнейшем клиширован, и можно только благодарить «Литературную Россию» за почин, каким бы он ни был ограниченным.

Публикация, предпринятая В. Енишерловым в «Огоньке» (1986, № 17), — несравненно серьезнее. Представленные здесь вещи уже не подравнены под отроческий уровень «Пути конквистадоров» — первого сборника Гумилева, а стоят, пожалуй, под знаком «Жемчугов», книги более зрелой и похваленной литературным вожатым раннего Гумилева Валерием Брюсовым за «прекрасно обдуманые и утонченно звучащие стихи». (Эти слова мэтра приводятся во вступительной статье и могут служить эпиграфом к огоньковской подборке.) Читатель вправе насладиться, пусть еще очень брюсов-

ской, «Волшебной скрипкой» — покоряющей музыкой ее восьмистопных хореев, и блистательными каскадами «Капитанов» (все четыре части, а не только первое стихотворение, изношенное непрерывным цитированием «брабантских манжет»), и изысканностью «Жирафа». Здесь показан Гумилев, задумывающийся над «проклятыми» тайнами искусства, тайнами бытия и того, что «по другую сторону» бытия:

Но в мире есть иные области,
Луной мучительной томимы.
Для высшей силы, высшей доблести
Они навек недостижимы.

Поведано тут о сатанинских искушениях и тьме душевных подземелий: «Его уста — пурпуровая рана / От лезвия, пропитанного ядом; / Печальные, сомкнувшиеся рано, / Они зовут к непознанным уладам. / И руки — бледный мрамор полнолуний, / В них ужасы неснятого проклятья, / Они ласкали девушек-колдуний / И ведали кровавые распятья» («Портрет мужчины»). «В том лесу белесоватые стволы / Выступали неожиданно из мглы, / Из земли за корнем корень выходил, / Словно руки обитателей могил... Только раз отсюда в вечер грозовой / Вышла женщина с кошачьей головой, / Но в короне из литого серебра, / И вздыхала, и стонала до утра» («Лес»). И. Анненский, один из ранних, наряду с Брюсовым, рецензентов Гумилева, называл такие — или похожие — его стихи «... навеянными Парижем». Можно назвать их «библиотечными», навеянными даже не определенным кругом чтения, а просто видом изящных томиков за стеклами книжного шкафа. Нельзя сказать, что они сплошь вышли из-под юношеского пера; в этом роде Гумилев время от времени писал всегда («Портрет мужчины» и «Лес» разделены годами), порой — как в поздней балладе «Дева-птица» — достигая пьянящей прозрачности М. Кузмина и тревожных вибраций Метерлинка.

Такого Гумилева многие любили раньше и, вероятно, полюбят теперь, — напускающего загадочность и красивую жуть, доводящего до аффектированной броскости экзотическую балладу, полученную из рук Гейне — автора «Романсеро», из рук французских романтиков и Брюсова. Люди же с устоявшимся вкусом и чувствами скажут: «Ряженный!» — и

будут, надо думать, более правы. В. Ходасевич считал, что Гумилев таков весь и везде. И писал о нем в 1936 году беспощадно: «Вся его поэзия (...) как бы ни совершенствовалась она формально, раз навсегда осталась одним из самых талантливых, но и самых отчетливых проявлений чистейшего декадентства. В основе ее лежит характернейшее для декадентства неодолимое стремление к экзотизму — к изображению заведомо чуждого быта и к передаче насильственно созданных переживаний. Когда Г. Иванов рассказывает, как Гумилев «приказывал себе» быть охотником на львов, солдатом, заговорщиком, он дает классическое изображение насилия, творимого над собой типичным декадентом ради обретения материала для своей поэзии». Эта поэзия, продолжает Ходасевич, несерьезна, субъект ее «фатально напоминает ребенка, который, играя во взрослого, изобретает самые новые, сложные, парадоксальные чувства, — просто потому, что еще не знает более простых, но зато и более человеческих».

Вот именно, скажет справедливый читатель, мысленно сверяя этот отзыв со стихами на страницах «Огонька». Но если он откроет «Простор» и прочитает там наряду со все той же «Волшебной скрипкой», все теми же «Капитанами» и «Орлом» — «Рабочего», «Память», «Слово», «Шестое чувство», «Заблудившийся трамвай» и поэму «Звездный ужас», — работа Ходасевича будет сильно поколеблена. Недаром один из примыкавших к окружению Ходасевича знатоков поэзии писал о «неэкзотической экзотике» Гумилева. Вслед за Г. Ивановым и другими А. Павловский подчеркивает, настойчиво варьируя эту формулу, «сознательные и рассчитанные усилия», к которым Гумилев прибегал, «делая» свою жизненную и поэтическую биографию. Думаю, что это — преувеличение. Даже в сравнительно ранних его стихах чувствуется чуждая влиявшему на них Брюсову примесь «необдуманной» свободы. «Маркиз де Карабас», вольный мотив, извлеченный из сказки Шарля Перро, — всего лишь «библиотечная» безделка, но «умный кот» в сапогах, —

Он знает след хорька и зайца,
Лазейки сквозь камыш к реке.
И так вкусны сорочьи яйца,
Им испеченные в песке, —

и его беспечно-мечтательный хозяин («Рукой рассеянно-ленивой бросаю камни в дымный пруд...») созданы фантазией, пьющей живую воду. Гумилев обладал физическим, первичным чувством окружающего его мира, которое никакими «сознательными усилиями» не заменишь; ради его обоснования он и выдумал свой «акмеизм».

Все стихи Гумилева так или иначе декоративны. Распространенное нынче мнение, будто он от историко-географического «маскарада» ранних вещей шел к «простоте и искренности», к лицу без маски, — это мнение рассыпается в прах при чтении «Костра» и «Огненного столпа», его зрелых книжек. Но декоративность декоративности рознь. Бывает, что она имеет источником «мальчишеское» и «гимназическое» декадентство, описанное в приведенном выше отзыве. Но бывает она и чисто человеческим жестом сохранения достоинства. Декоративен А. К. Толстой (за это, кстати, Чехов называл его ряженым; Гумилев же во времена работы в издательстве «Всемирная литература» выпустил его стихи со своим предисловием, выбрав, думается, дело по сердцу, как Блок выбрал для себя ранее Аполлона Григорьева). А. К. Толстой — «ряженный», небудничный, из-за того, что искал философско-эстетическую и гражданскую точку отсчета в стилизованных нравах Киевской Руси, в замкнутой красоте усадебной природы: так он сохранял свою особую статью поэта и мыслителя, будучи зажат между охранителями и радикалами-шестидесятниками. Декоративен поздний Заболоцкий, заключивший свой слог в броню пиитической «важности», которая помогла ему сохранить подлинный творческий жар в невыносимо трудных условиях. Декоративен и Клюев, оставаясь при этом творцом неподдельно правдивой саги о своем крае и всем русском мире, — декоративен до такой степени, что в письме из сибирской ссылки жалуются на отсутствие русской рубахи, — без этой «маленькой декорации» он не может читать перед небольшим собранием слушателей свои стихи (см. осуществленную С. И. Субботиним публикацию писем Н. Клюева на страницах вытегорской газеты «Красное знамя», 1985, 17—24 октября).

Какого «хорошего роду» бывает стилизованная декоративность Гумилева, видно из его «Африканского дневника». Эта простая, чистая, здравая и вместе с тем непринужденная проза ориентирована не просто на «лучшие» образцы,

а на классические *образы* повествователей: Пушкина в «Путешествии в Арзрум» или в «Кирджали», Лермонтова — во вступительных пассажах «Максима Максимыча». С предполагаемым читателем своего круга и развития собеседует русский европеец, любознательный наблюдатель местных обычаев, не чуждый забот об общем благе знаток дел политических и военных, — доверительный без фамильярности, основательный без педантизма, остроумный без шутовства. (Даже описание торговой Одессы невольно отсылает к памятным местам из «Путешествия Онегина»). Но мир на грани мировой войны — совсем уж не тот, что пушкинский и лермонтовский, он в разрывах, в изломах. Избранный Гумилевым стиль и образ (как и колорит не то «Повестей Белкина», не то гоголевской «Коляски» в стихотворении о прочности российского бытия — в «Городке») позволяют «не поддаваться», сохранять форму перед лицом надвигающейся бесформенности.

Мне кажется, Гумилев путешествовал, воевал, «авантюрировал» не потому, что, подобно Хемингуэю (параллель принадлежит не мне, она мелькнула в нашей печати) набирался «экзистенциальных» переживаний на потребу своему искусству. Несправедливо будет также сказать, что его «экзотичность», обеспеченная биографически, была лишь пассивным бегством из антиприродной цивилизации, где «не живут цветы», не живут и птицы — «только книги в восемь рядов». Решаюсь предположить, что в своих перемещениях по лицу земли, равно как и по ступеням веков, в своей готовности ввязаться в любую потасовку (не подталкиваемый на рискованные шаги ни мировой скорбью, ни интересом к злобе дня) — он был занят тем, что выискивал такую точку обзора, такую высь птичьего полета, откуда новейшая цивилизация показалась бы мгновенным и не очень значительным эпизодом в необъятном бытии человечества. Иначе говоря, Гумилев жил согласно требованиям своего мирозерцания и своего духа, а не своего литературного ремесла. Вместе с чувством родины он культивировал в себе чувство прародины, рядом с «памятью» — «прапамять» (и то, и другое — названия стихотворений Гумилева, высоких его удач); не будучи в России «знатным иностранцем» (как резко выразился Блок), он все же хотел купить билет в «Индию духа». И тут попадал в общий круг не с книжным Брюсовым, а с Нико-

лаем Рерихом, чья живопись, тоже стилизованная и декоративная, обладает вместе с тем мифоэпической *серьезностью*. Именно серьезность, недостатком которой попрекает его Ходасевич, была обретена Гумилевым на означенном пути. Его философия или, если угодно, теософия, совсем еще не изучена, но в общих чертах, по «Дракону», по «Звездному ужасу», можно представить, как мыслил он себе — через героическую дерзость, через жертву, через власть слова и магию художества — подъем человеческого рода на высшие духовные этажи.

Мне не близки его искания, и я думаю, что он был неправ, сжимая современную цивилизацию до микроскопического звеньишка в евразийско-африканском космоэпосе человечества, — мне она видится звеном центральным, ибо роковым. Но сила его поэзии, получившей здесь глубинные, докнижные источники питания, — пленяет.

В статье А. Павловского, к которой я уже обращалась, присутствует, на первый взгляд, парадоксальное, но в намеченных выше линиях — вполне оправданное сопоставление Гумилева с Хлебниковым. Творчество последнего напитано разнообразными праисторическими и фольклорно-мифологическими сюжетами — от славянских волшебных сказок до ороческих легенд, — с которыми Хлебников управлялся так интимно, будто знал все это до рождения. Он тоже мечтал о синтезе вер и тайнознаний человечества в некое могучее ведение, о возвращении слову его мироправящей силы. Настроения эти были очень и очень в духе времени, раз они захватывали столь непохожих людей. Но я хочу сказать не о сходстве, а о контрасте поэтическом. Сколько ни доказывала модернистская поэтика в своих манифестах и лабораториях, что передать все броски вперед, в вымечтанную будущность, и назад в первобытную архаику, по силам ей и только ей, но вылавливать эти звуки из смутного камлания Хлебникова — тяжкий труд или, точнее, умственно-филологическая щекотка нервов. Лучше уж я встречусь с древнейшим солнечным мифом и его разворотом в будущее — у Гумилева, который не хуже Хлебникова чувствует его нерастраченную энергию, кипящее в нем «вино первозданных сил», но не разлучает его с гармонией, — несколько нарядной, однако льющейся в русле классически дисциплинированных слога и вкуса:

Из-за свежих волн океана
 Красный бык приподнял рога,
 И бежали лани тумана
 Под скалистые берега.

.....
 Красный бык изменяет лица:
 Вот широко крылья простер,
 И парит, огромная птица,
 Пожирающая простор.
 Вот к дверям голубой кумирни,
 Ключ держа от тайн и чудес,
 Он восходит, стрелок и лирник,
 По открытой тропе небес...

Тут бы перейти к эпосу Клюева — несравненно более обеспеченному национально, мощному и сверхличному. Но прежде — о случае особо болезненного столкновения классически стройной поэтики с расстроеным миром, о Владиславе Ходасевиче.

Опознавательные черты его творчества ясно видны в уже полусотне без малого стихотворений, представленных «Огоньком», «Дружбой народов», № 2 за 1987 год (две хорошо продуманные выборки; причем второй журнал не поспешил на публикацию повествовательно-пространных вещей — «Обезьяны», «Соррентийских фотографий»), «Знаменем», (1987, № 5), «Юностью» (1987, № 1). «Знамя», опубликовав вместе со стихами воспоминания Ходасевича о Горьком, положило начало знакомству с его превосходной мемуарной прозой; в «Огоньке» (1987, № 6) напечатан «Колелемый треножник» — речь Ходасевича о Пушкине, которую современники ставили непосредственно вслед за блоковским словом «О назначении поэта», произнесенным на тех же пушкинских торжествах.

Итак, Ходасевич — поэт, пытавшийся средствами классического искусства возобладать над цивилизацией своего времени (с которой резче всего столкнулся, попав на Запад), «Возобладать» (а не копировать с покорной готовностью поступь этой «новой реальности») — значит пойти на соударение с ней и последующий болевой шок; темную боль претворить в сколь угодно трагический, но внятный смысл, трансформировать шум в членораздельный звук, выводящий людей на дорогу.

Если Ходасевич вполне этого так и не сумел, то как поэт стоял он, полагаю, на вполне неложном пути, который никем еще до победного конца не пройден.

Ходасевич не просто «высоко ценил» — он любовно читал Блока и «пророческий», «младший» символизм, равнодушием к которому даже по прошествии лет попрекал уже покойного Гумилева. В его зрелых книгах, предшествующих «Европейской ночи», — в «Тяжелой лире» и «Путем зерна», — исповедуются тютчевское «двойное бытие» и символистское «двоемирие», различие земного и «надзвездного». Но где символисты искали вещей соответствий между тем и этим (искали их даже в «пошлости таинственной», как Блок «второго тома»), там Ходасевич ощутил несоответствие, разлад, подобный хаотическому отпечатку «двух совместившихся миров» на дважды использованной «фотографом-ротозеем» пленке («Соррентийские фотографии»).

В заботах каждого дня
Живу, а душа под спудом
Каким-то пламенным чудом
Живет помимо меня.

Душа у него «жжет и разъедает тело»; «дух, / Как зуб изпод припухших десен. / Прорежется — и сбросит прочь / Изношенную оболочку», и пока бедное тело «в аллеях Кронверкского сада / Бредет в ничтожестве своем», душа присоединяется к «огнекрылатым роям» стихийных духов. Восхождение, высвобождение и полет «Психеи светлой» — настойчивый, неизменный сюжет лирики Ходасевича, и если бы лирика эта не была чужда всяческой бутафории и иллюзионизма, можно было бы кстати припомнить, что в юности он мечтал учиться в балетной школе. Во всяком случае, он был прав, в трудных, гнущих долу обстоятельствах утверждая, что поэзии, творчества красоты — не существует без экстаза.

Но — и это противоречие стоит иных соответствий — для Ходасевича по-своему не менее драгоценна «проза в жизни и стихах» (как сказано в стихотворении о «рыжей речонке» Бренте, полемически написанном на мотив роскошной «Венецианской ночи» Ивана Козлова). Эта проза жизни не окутана у него никаким эстетическим флером и любима им совсем не как источник декадентской «красоты безобразного» или модернист-

ской разоблачительной антикрасоты — когда звезды, например, лихо сравниваются с накожной сыпью. А любима она любовью-жалостью к «несчастливым вещам» прохудившегося мира и, особенно в пору «Европейской ночи», — к несчастным, обокраденным людям с их глухим, анонимным существованием.

Быть может, лишь однажды — в первой своей «Балладе» 1921 года, описывающей акт творчества («Сижу, освещаемый сверху...») — Ходасевичу удастся соединить оба конца цепи и увлечь за собой «в плавный, вращательный танец», в хоровод, ведомый лирником-Орфеем, нищую бытовую ветошь: «штукатурное небо» потолка, свисающую с него тусклую лампочку, стрекочущие карманные часы, «и стулья, и стол, и кровать». Каким-то чудом низкое, сведенное чуть ли не к инвентарной описи на дешевой распродаже, и предельно высокое, гимническое («... Стопами в подземное пламя, / В текущие звезды челом...») не убивают друг друга невыносимым совмещением, а братски сближаются. Поэт и сам изумлен:

И вижу большими глазами, —
Глазами, быть может, змеи,
Как пению дикому внемлют
Несчастливые вещи мои, —

это «быть может», неуверенно слетевшее с губ, свидетельствует о подлинности экстагического опыта. В стихотворении обозначена цель Ходасевича в отношении мира «прозы» — приятие и одновременно преодоление.

В ряде случаев он этой цели не достигал, терпя поражение, по крайней мере, отчасти. Если как педагог и теоретик поэтического искусства он думал привить «классическую розу к советскому дичку» — то есть литературно не образованной, но полной любознательности петроградской аудитории, то как поэт он пытался, напротив, привить дичок неприбранной жизни к классической розе. И дичок не приживался, отсыхал, что заметно даже на простейшем уровне поэтической лексики, сияющей сопрячь музыку светил и «железный скрежет какофонических миров». Что там «электричество», «радио», «пирамидон» — «по-новому звенящие в старой строфике термины новой цивилизации» (как не без удивления пишет специалист по более «модерновому» оформлению этих «терминов» А. Вознесенский)! Сами по себе они

«скрежета» еще не создают, и «многоочитые трамваи», заимствовавшие свой эпитет от традиционно многоочитых ангелов, воспринимаются не как шокирующий вызов, а как таинственный образ вечернего города. Но — «жидколягая комета» рядом со «звездной славой»? Но — дух, как зуб, вылезавший из припухлой десны? Но — «музыкальный лад» в нарочитом соседстве со «зловонной треской»? Но — «грязь, разбрызганная шиной по чуждым сферам бытия», грязь, с которой сравнивается собственное «я» поэта? И все подобное произнесено с невозмутимым глубокомыслием, как в прошлом веке было разве что еще у одного большого поэта, навлекшего, впрочем, насмешки современников, — у Константина Случевского. Притом «нелепости» Случевского произвольны и потому поэтически интересны, эти же контрасты — демонстративны и риторичны, тут чисто словесный эффект от стыка разных «сфер бытия».

Ходасевич бьется между боязнью приукрасить и бессилием преобразить. Страдания, боль и цивилизованная одичалость межвременья, отграниченного двумя мировыми войнами, — слишком непосильный груз для крыльев его Психеи. А без такого груза она не чувствует себя вправе взлететь. Вторая, широко известная «Баллада» Ходасевича «Мне невозможно быть собой...» — документ этой неразрешимой борьбы. Мне кажется, ее понимают у нас не слишком верно — как произведение в первую голову обличительное, даже «богоборческое». «Какой гнев, сарказм, — пишет опять-таки Вознесенский, — в этих мцыриевых глухих ударах ямба... “Ременный бич я достаю... И ангелов наотмашь бью...” Какое бешенство энергии...» Еще шаг — и наш интерпретатор, кажется, предложит параллель: «Видишь, я нагибаюсь, из-за голенища достаю сапожный ножик. Крыластые прохвосты! Жмитесь в раю, Ерошьте перышки в испуганной тряске!» (Маяковский). Между тем, надрывный рассказ Ходасевича о встрече с безропотным и безруким инвалидом войны, все духовное утешение которого — посмеяться в кино над «идиотствами Шарло» (то есть Чарли Чаплина, воспринимаемого поэтом как образчик тогдашней массовой культуры), — рассказ этот начинается с признания: «Мне невозможно быть собой». Почему же невозможно? Потому что этот встречный становится между поэтом и его вдохновением. «Мне лиру ангел подает» — ту самую лиру,

чья благодатная тяжесть, как помним, превращала обладателя клетушки с лампочкой в шестнадцать свечей в Орфея. То ангел творческого экстаза, поднимающего поэта над условиями существования, во всех прочих отношениях столь же «демократически»-нищенскими, что и у его безрукого собрата по городской толпе. И этого-то ангела, ангелов прогоняет «ременным бичом» одаряемый ими художник, — а взлетают они, словно (в памятный сердцу миг) венецианские голуби «от ног возлюбленной моей», оставаясь прекрасными и невинными, как и положено ангелам.

Тут типичный жест русского интеллигентного «неплательщика», отказывающегося от эстетических пиршеств и художественных воспарений, раз не удастся усадить за свой стол «нищих духом». Но поэт чувствует, что импульсивный отказ его непрочен, что высшие творческие мгновения с их «подземным пламенем» и «текучими звездами» все равно останутся при нем, и он обращается к безрукому лишенцу с саркастической парафразой евангельской притчи о богаче и Лазаре: «Pardon, monsieur, когда в аду / За жизнь надменную мою / Я казнь достойную найду, / А вы с супругою в раю / спокойно будете витать... тогда с прохладнейших высот / Мне бросьте перышко одно: / Пускай снежинкой упадет / На грудь спаленную оно». Этот сарказм и глумление направлены прежде всего на самого себя, но краем, быть может, и на обездоленного, именно оттого, что ему нечем помочь (излом совести, подмеченный еще Достоевским). Наказание за судорожный выпад не заставляет себя ждать — оно в равнодушно-отстраненной ответной улыбке безрукого, неожиданно придающей ему достоинство и даже превосходство над мятущимся «неплательщиком»: «Стоит безрукий предо мной, / И улыбается слегка, / И удаляется с женой, / Не приподнявши котелка».

Ходасевич назвал это стихотворение эпическим словом «баллада», так как оба лица — повествующее «я» и «человек массы» — освещены в нем совершенно объективно, выводы из печального рассказа об их встрече читателю предоставляется сделать самому. Русская урбанистическая лирика знала и до Ходасевича поразительные взлеты, но, должно быть, никогда еще в ней с такой силой не выражалось мучительное недоумение старой художественной культуры с ее старыми же демок-

ратизмом и гуманизмом перед лицом *нового* «маленького человека», кормящегося из рук газет и индустрии развлечений.

«Мне невозможно быть собой...» Но и не быть собой — невозможно, ибо — даже обличая — говорить с цивилизованным хаосом «европейской ночи» на его собственном языке, вне высшего строя и меры, значило бы ему покориться. По словам Ольги Форш (они приведены на страницах «Юности»), Ходасевич «обидно и страшно выбирал... только больное, бескрылое и недоброе...» Нет, это *она* его выбирало, приковывая взгляд к несчастным обитателям окраин жизни. В своих жестких отчетах о встречах с «новой реальностью» он ни разу не уклонился в сторону ее обманчивого одоления на путях «демонического эстетизма», в сторону «цветов зла». Но и не сломал свою лиру, не отдался отчаянной экспрессии всхлипов и выкриков.

Безусловного катарсиса он, как уже говорилось, не достигает. Это видней оттого, что он не хочет или не может окутать современную неказистую трагедию литературной легендой, осердечить ее лирическими тонами бытового романа, увлажнить слезами народной заплачки (наглядный контраст: «На железной дороге» Блока — и одна из самых мучительных новелл Ходасевича «An Marichen» — «К Марихен», написанная на зеркально обратный сюжет). Заменой катарсису служит отчетливая красота поэтической речи, укрощающая отчаяние и обещающая надежду там, где действительность ее еще не предложила. Эта причастность к «музыкальному ладу» несмотря ни на что — последний маяк Ходасевича:

Не ямбом ли четырехстопным,
 Заветным ямбом допотопным?
 О чем, как не о нем самом —
 О благодатном ямбе том?

 Таинственна его природа,
 В нем спит спондей, поет пэон,
 Ему один закон — свобода,
 В его свободе есть закон.

Невозможно пройти мимо того, что к нашей поэзии приобщено высокое творение, которое, при резкой своеобычност-

ти, тоже ложится на «классическую» чашу весов. Это «Погорельщина» Николая Клюева.

До сих пор я говорила не о возвращенных текстах, а о вернувшихся поэтах, о тех, кто еще недавно отсутствовал не отдельными вещами и сторонами творчества, а самым своим именем. Для Клюева же, чьи успешные выйити книги уже восстановили его в литературе, опередив журнальную инициативу, я сделаю исключение. «Погорельщиной» (и «Песнью о Великой Матери», найденной в архивах КГБ и опубликованной в № 11 журнала «Знамя» за 1991 год) он как русский эпик достигает неожиданной даже для него силы — и заново рождается на наших глазах своим подлинным рождением.

В этом «новом» Клюеве поражает зрелость дара и пророческая зрелость самосознания. Он неложно знает, что ему предстоит свершить и во чье имя. Он видит себя наследником и к тому же последним хранителем «культуры, порожденной тягой к небу». Это крестьянско-поморская, озерно-лесная, сказочно-песенная, религиозно-мифологическая культура его родной Олонии, но это и сбереженная в ее дебрях древнерусская культура в целом, с преемством у эллинов («заветы Александрии, Корсуни, Киева, Новгорода»), и всемирная культура в вершинных своих явлениях. В отношении последней Клюев выступает не провинциалом, робко посягающим на некий этнографический или областнический закуток, а незаменимым участником творчества мировой красоты. «Мой древний брат Гомер...» — пишет он. (Эти и другие его мысли и оценки читатель может найти в статье Л. Швецовой и С. Субботина, сопровождающей публикацию в «Севере», и в ранее упомянутых документах, напечатанных вытегорским «Красным знаменем».)

Гомер назван не всеу — и дело, конечно, не в сопоставлении величин. Как «Илиада», как «Песнь о Роланде», «Песнь о Нибелунгах» и другие великие саги и эпические песни, «Погорельщина» — эпос-трагедия, эпос-реквием, из числа тех, что берут пласт коллективной, родовой, сословной жизни в момент его перехода сквозь гибель в вечность. Драгоценный для Клюева мир, проходя через трагическое испытание огнем и железом истории, цивилизации, — вступает в вечность двоякую: в ту нетленную эстетическую славу, которую обеспечивает ему сказитель-певец, аэд, скальд, боян — здесь: «песнописец Николай» («... дед недаром клад

копил / и короб песенный зарыл, / когда дуванили дуван») — и в вечность воскресения, возрождения, когда (как изображает это финал поэмы) «вапы», краски старой высокой культуры под ударами внешних сил жертвенно осыпаются на землю и засеменная ими мать-земля покрывается цветами. Кстати, заключительный в «Погорельщине» образ опадающих иконных «вап» помогает по аналогии понять, почему на редкость трудный для современного читателя, полный диалектизм и церковнославянизмов лексикон Клюевской поэмы чуткому слуху ни на минуту не покажется вычурным, искусственно подобранным. Ведь точно так же в последний раз парят в воздухе жемчужно-самоцветные слова: еще миг — и они замрут на книжных страницах, уйдут из обряда и обихода, из первородности, в область отвлеченного знания, отойдут в ведомство историков и лингвистов, но пока они еще живы!

Верой в завещанную духовную красоту Клюев достигает в «Погорельщине» того слияния земного с небесным, какое (чтоб остаться в границах наших примеров) было мучительно проблематичным и для Гумилева, и для Набокова, и для Ходасевича. Стремления героев-мучеников здесь вплотную сопоставлены с промыслами, ремеслами, природным кругом и от этого не становятся «дольными», примитивно-анимистическими, а труд и быт, оставаясь простыми и насущными срезами жизни, пронизаны культово-символическим смыслом.

Мир этот рушится в результате трех эпохальных переломов, которые образуют три роковых порога в течении поэмы и за которыми неотрывно следит «песнописец», лишь с виду прихотливый в нанизывании эпизодов-заставок. Сначала — вторжение в Поморье фабричного и городского «змия» эпохи начальной капитализации России. Впервые беду пророчит гулевая песня Настасьи, что «звалася свет-Анастасией», а стала «гнусавой каторжной девчонкой»; при звуках этой песни край покидают его небесные покровители и набирают силу новые, чадные нравы: «А в горенке по самогонке / тальянка гиблая орет — / хозяев новый обиход» (та самая тальянка, которую как простонародный инструмент теперь охотно ставят в пример какой-нибудь электрогитаре). В предчувствии близкого светопреставления обитатели лесного скита предают себя огню, и величавой своей патети-

кой это место, конечно, приводит на память «Хованщину» Мусоргского, где стена пламени тоже навеки отделяет героев от неприемлемой для них петровской России.

Следующий исторический надлом — гражданская война, страшный голод, немыслимая сцена людоедства и смертного покаяния за него. И с этой самой низкой, преисподней точкой поэмы совмещается самая в ней высокая точка веры и надежды, когда песнописец как бы с горнего места озирает всю Русь в вечном ее бытии — от морозного Устюга до Киева, глядящего на цареградские дороги. Особо мощный ямбический звон и некоторые прямые отзвуки («Сластолюбивый мой язык...») ставят здесь сказителя в сознательную близость к пушкинскому Пророку, а бесконечно продленное зрение заставляет вспомнить визионерство Гоголя в «Страшной мести», когда тоже стало «видимо» далеко во все концы света. В обруч высокой классики вставлены архаико-мифологические олицетворения частей тела в виде самостоятельных существ:

... Прыснули глаза
 С козиц моих, как бирюза,
 Потом, как горные медведи,
 Сошлись у врат из тяжелой меди.
 И постучался левый глаз.
 Как носом в лужицу бекас, —
 И око правое — медведь
 Сломало челюсти о медь...
 С нашеста ребер в свой черед
 Вспорхнуло сердце — голубь рябый,
 Чтобы с воздушного ухаба
 Разбиться о сапфирный свод.

И чудо! — тонкий обруч не лопается, благородная форма не трескается под напором чудовищно-первозданной образности...

Последний этап упадка древней красоты — ее появление на всеобщем рынке ценностей, на нэповском торжище в Москве, где оказывается, что красота эта и глазах современной «Иродиады», потребительницы разномастных благ, не стоит ни полушки. (Это сатирическое место, написанное чуть ли

не в манере Маяковского, лишь благодаря ключевскому художественному такту не выпадает из общего звучания поэмы.)

Скорбный финал-легенда, где поруганная земля обещает процветать новыми всходами, перенесен в апокрифическое, стилизованное «Индийское поморие». Повесть о том, как несколько стерильное драгоценное убранство небесно-светлого Лидды-града, пройдя через гибель, восполняется цветущей, растительной красотой земли, — не понуждает ли задуматься над еще не изученными связями Ключева с философией предреволюционных десятилетий (Вл. Соловьев, П. Флоренский, Вяч. Иванов, С. Булгаков)? Во всяком случае, сколько бы он ни обличал «барские» и «интеллигентские» черты мыслящей среды тех времен, мечта об органической, «небесно-земной» и «соборной» культуре имеет сходные очертания с его собственным идеалом.

Место «Погорельщины» в нашей поэзии будет устанавливаться постепенно: это место достаточно высокое, чтобы путь к нему был не прям и скор. Но вот что любопытно. В предисловии к публикации поэмы, написанном известным славяноведом Н. И. Толстым, снова, как и в статье А. Павловского о Гумилеве, поминается Хлебников; на сей раз — в качестве словотворца, шедшего иным, нежели Ключев, путем. У одного, пишет ученый, имеет место конструирование слов «на основе русского словообразовательного фонда», у другого — расширение словаря за счет имеющегося наследия, живописание редкими, но реально существующими словами, словно органическими красками, которыми работает «иконник». Ключев, замечает Н. И. Толстой, «не подчинял им все другие компоненты стиха».

Это как будто частное наблюдение возвращает нас к мысли о существовании в русской поэтике XX века больших альтернативных потоков. Классический подход к слову и образу не отмер, не отошел в прошлое, уступив место иному, не- или послеклассическому. Нет, одно существовало наряду с другим, параллельно решая вопрос о преломлении в искусстве коллизий эпохи. «Левое» искусство (к которому так или иначе были причастны почти все достигшие славы имена, независимо от разницы в идеях) всегда претендовало на приоритет в этом деле и декларировало свое более полное совпадение со стрелками на часах истории. Но по прошествии времени все может обернуться несколько по-иному, не зря ведь нынешние жур-

нальные публикации никому не кажутся «старомодными». Забытый музыкальный лад сладит с разлаженным миром и возьмет свое. И это станет в высшей степени новым и современным поэтическим деянием.

«Столбцы» Николая Заболоцкого в художественной ситуации двадцатых годов

Очевидно, что за первые тридцать лет нашего века в европейском мире (включая Россию — предреволюционную и советскую) совершилось нечто удивительное и имеющее отношение к переломным событиям истории: произошел гигантский *выброс художественной энергии*. (Говоря о «выбросе», извержении, я имею в виду подземный, глубинный источник этого явления, и притом намеренно избегаю слова «взлет», предполагающего духовную оценку.)

Звезда «нового искусства» возшла тогда, когда капитал классической эстетики — от эллинской античности с ее «мимесисом» до символизма с его платоническими корнями — был, казалось, совершенно промотан (впервые за две с половиной тысячи лет!). Возможно ли искусство в отсутствие Красоты, — точнее, веры в Красоту как тайную и последнюю основу мира? И если возможно, то каким оно окажется и куда устремится? Заболоцкий двадцатых — начала тридцатых годов, несомненно, внутри «нового искусства», в заключительной уже фазе первой его массивной атаки на классическое миропонимание. Этот провинциал в армейской шинели одним вольным артистическим движением объял чуть ли не весь тогдашний художественный авангард с его затеями. В «Столбцах»¹, дебюте двадцатипятилетнего поэта, можно найти (говоря языком самих «Столбцов») и «сумасшедший бред» сюрреализма, и утробный «вой» предметов, беззвучно рвущихся с экспрессионистских полотен, и, конечно же, нарочитую наивность городского и сельского неопрIMITИВА. Но вот что еще важно. В творческом мире Заболоцкого, в объемном просторе его дара европейская культурная история постави-

¹ Заболоцкий Н. Столбцы. Л., 1929. В дальнейшем тексты Заболоцкого будут цитироваться по изданию: Заболоцкий Н. Собр. соч. М., 1983—1984. Т. 1—3. Римской цифрой обозначается том, арабскими — страницы.

ла, так сказать, «чистый опыт» над путями своего движения. Заболоцкий — художник психически и этически полноценный, социально и душевно — независимый, по интересам — надгрупповой. Начав писать «Столбцы» во второй половине двадцатых годов, он кое-что важное наследовал у Хлебникова, перед которым преклонялся, но, в отличие от Хлебникова, представителя более ранней фазы, — он уже не вещун, а литератор, надевший броню житейского благообразия, знающий границу между компанейским прожектерством и профессиональными занятиями². Маленькая книжка молодого поэта — стадильно зрелое явление, замыкающее целую культурную волну, свободное от «штюрмерских» перехлестов, способное выдержать груз вопроса о будущем: «Куда ж нам плыть?..»

Выходу в свет «Столбцов» предшествовал литературный манифест ОБЭРИУ³ — Объединения реального искусства, — подписанный и в решающих разделах написанный самим Заболоцким. Этот манифест — несколько запоздалая шутка (даже самое слово «ОБЭРИУ» — не аббревиатура, а шутливо-пародийная ее имитация) и вместе с тем бессильный жест самозащиты от рапповско-ахрровского нажима. Кое-где в нем стилизованы, вклеены кусочками, как на коллаже, стандартные призывы левых школ вчерашнего дня: «ОБЭРИУ ныне выступает как новый отряд левого революционного искусства...»; «его художественные принципы (...) подрывают старое искусство до самых корней»; «наша воля к творчеству (...) перехлестывает все виды искусства и врывается в жизнь, охватывая ее со всех сторон». Но нечто сказано здесь если и не совсем всерьез, то по существу: перед нами как бы автопортрет любой из левых художественных групп, элементарный типовой слепок с их побуждений и методики.

У обэриутов, как сообщается, — «метод конкретного материалистического ощущения вещи и явления»; «мир, замусоленный языками множества глупцов, запутанный в тину “пе-

² Такова была черта времени: искусство возвращалась на круги своя. Друзья Заболоцкого, А. Введенский, Д. Хармс, еще «чудили», Заболоцкий же шел в ногу с ритмами культурной волны, так что сочлены по группе обэриутов даже были в обиде на «отступника» (см. воспоминания И. Бахтерева в кн.: Воспоминания о Заболоцком. М., 1977. С. 55—85)

³ Афиши Дома печати. 1928. № 2. С. 11—13 (см. также: 1, 521—524).

реживаний” и “эмоций”, — ныне возрождается во всей чистоте своих конкретных мужественных форм»; «конкретный предмет, очищенный от литературной и обиходной шелухи, делается достоянием искусства». «Подойдите поближе и потрогайте его пальцами. Посмотрите на предмет голыми глазами и вы увидите его впервые очищенным от ветхой литературной позолоты». И наконец, автохарактеристика Заболоцкого: «... поэт голых конкретных фигур, придвинутых вплотную к глазам зрителя. Слушать и читать его следует больше глазами и пальцами, нежели ушами. Предмет {...} сколачивается и уплотняется до отказа, как бы готовый встретить щупающую руку зрителя».

Здесь пронизательно схвачены черты, определяющие новизну «нового искусства»; Заболоцкий ощущает их как собственное, опытно подтвержденное открытие, но они же с авангардным пафосом прокламированы в сочинении Ортеги-и-Гасета, появившемся в далекой Испании за три года до обэриутской афиши, — в «Дегуманизации искусства»⁴.

Вот эти черты.

Во-первых, то, что Ортега называет «нетрансцендентностью» «нового искусства», а Заболоцкий — его конкретной материалистичностью. Сгустки материи — единственное, что служит натуральным поводом художественного вдохновения. Увидеть за этими уплотненными фрагментами феноменального мира некий организующий смысл, разглядеть сквозь эти шершавые массивы воздушность идеальных форм — значит внести в искусство метафизическую иллюзию, значит вернуться к неоплатоническому пониманию красоты и вслед за символистами обременить искусство служением запредельному и сакральному. Чисто отрицательная работа «нового художника» заключается в освобождении преданной ему материи от малейших признаков и символов духоносности, будь то даже правильность формы или облегченность фактуры. *Второе* связано с первым — то, что Ортега называет «дегуманизацией», а Заболоцкий — очищением от «тины переживаний и эмоций». Это сведение человека к его вещиности и внешности: он — предмет в ряду других предметов, его внутреннее нарушило бы единосущность вещественного мира, внесло бы подо-

⁴ См.: *Ортега-и-Гасет. Дегуманизация искусства* // Самосознание культуры и искусства XX века. Западная Европа и США. М.; СПб., 2000. С. 312—347.

зрительный дуализм; поэтому внутреннее, душевное усердно изгоняется как из творческого акта, так и из художественной тематики. Человек становится куклой, мертвой натурой, элементом всесветного натюрморта. Наконец, *третье*: рабочий «метод» вместо традиции, эпохального канона или стиля. Манифестирующий Заболоцкий предлагает «ощущать мир рабочим движением руки», «очищать предмет от мусора стародавних истлевших культур». Эти поиски свежести и непредвзятости представляют собой любопытный самообман. Парадокс в том, что намеренный отрыв от «истлевших культур», ревизия бессознательных предпосылок большого культурного стиля ведет как раз к утрате творческой непосредственности: вместо ожидаемого контакта с предметом «вплотную» и «голыми глазами» начинаются кустарные поиски методологической отмычки, помогающей как-то за него приняться.

Здесь уместно небольшое отступление, касающееся познавательного потенциала этих авангардистских методологий. Думается, аналитичность «нового искусства» сильно преувеличена. В десятых годах о Пикассо писали Н. А. Бердяев и С. Н. Булгаков — с долей мистического ужаса. Первый видел в кубизме Пикассо безжалостное аналитическое распластование плоти мира, ее дематериализацию и оккультный выход «за» нее, к четвертому измерению⁵. Второй — в статье со знаменательным названием «Групп красоты»⁶ — изображает живописца Ставрогиным с кистью в руке: демоническая насмешка над вечной женственностью, безысходная тоска над ее поруганным трупом. Отклик русских философов на кубизм нельзя отказать в пронизательности, но все-таки творческие намерения Пикассо ими излишне спиритуализированы. Когда последний с ухваткой истого «нового художника» превращает своих «Трех женщин» (одно из полотен щукинского собрания, перед которыми названные авторы в свое время испытывали астральное головокружение) в хитро обтесанные и расчлененные окаменелости, он не проделывает аналитической работы в точном смысле, не проникает ни в сущностную глубь материи, ни в потаенные возможности, укрытые в собственных формах природы. И уж конечно, не засматривается в трагические «бездны». Нет, он *обрабатывает* натуру, властно,

⁵ Бердяев Н. Кризис искусства. М., 1918.

⁶ Булгаков С. Тихие думы. М., 1918. С. 32—52.

своевольно и именно с поверхности, для удобства этих операций предварительно умертвив ее взором Медузы. Если угодно, он действует обратно тому, что описано в истории Пигмалиона и Галатеи: живое обращает в недвижимую скульптурную группу, а потом как бы резцом подчеркивает в ней угловатость, ограненность и слоистость новообразовавшегося камня. Это имитация анализа, вскрытия, это псевдогносеологизм, точно так же как корнесловие В. Хлебникова — квазиэтимология, нажим извне на словоформы, а не постижение исторических тайн языка. Вместе с тем, такая методика несет с собой, конечно, определенный миропознавательный тезис: о косности, инертности, недухоносности всякой материи, в том числе и живой. Эстетическая эмоция, излучаемая таким полотном, держится на *остроумии*; не имея корня в «мировой гармонии», она вся «сработана», организована волей мастера⁷. Если здесь и присутствует демонизм, то особого пошиба — по не принадлежащему нам выражению, «демонический вкус к неживому»; тяга к движущемуся муляжу, заводному истукану.

Не стоит слишком доверять и свидетельской роли «нового искусства» — в его дисгармонической эстетике видеть прямое отражение бурной и катастрофической социальной жизни нашего века. Ведь столь же верно будет и обратное: сами социальные кризисы сначала вызревают в сфере широких культурно-жизненных принципов, включая и эстетическое мировоззрение, а уж потом обнаруживают себя непосредственно...

Поэтику «Столбцов» Заболоцкого обычно выводят из социальных условий нэпа, видя в ней инструмент трагической сатиры на «мещанство». Эта точка зрения, ныне привычная, развивалась когда-то и мной⁸. Но накопившееся за минувшие годы знание о философском пути поэта позволяет, не от-

⁷ Классическая эстетика знает категорию безобразного, но в ее противоположности категории прекрасного; без этой подразумеваемой антитезы изображение безобразного потеряло бы в ней смысл. Эстетика «нового искусства» в предельных случаях знать не хочет о различии безобразного и прекрасного. Или, вернее, всякая натура для нее «безобразна», ибо косна, привлекательны только инструментальная воля художника, его находчивость и изобретательность. Возникает как бы новый эстетический феномен «заманчиво-уродливого», при контакте с которым ошеломление служит суррогатом наслаждения.

⁸ Роднянская И. Поэзия Заболоцкого // Вопросы литературы. 1959. № 1. С. 121—137.

вергая такой интерпретации, скорректировать и дополнить ее. Конечно, когда молодой Заболоцкий с романтической скоропалительностью выплескивает неприязнь к «обывателю» и взывает к миру: «... будь к оружию готов: целует девку — Иванов!» (I, 357), — он тем самым находит и конкретную привязку своего грубо-материального космоса к житейской действительности. Однако эта привязка не непременно; мир «Столбцов», родившийся из тяжбы автора с нэповским «Новым бытом», утверждает себя и поверх этой тяжбы⁹. Спустя год по выходе «Столбцов» Заболоцкий написал на пробу для анти-мещанского комедийно-сатирического фильма стихотворение «Самовар»:

.....
 Император белых чашек,
 Чайников архимандрит,
 Твой глубокий ропот тяжек
 Тем, кто миру зло дарит.

Я же — дева неповинна,
 Как нетронутый цветок.
 Льется в чашку длинный-длинный,
 Тонкий, стройный кипяток.

Заболоцкий к тому времени уже начал меняться, и, несмотря на четкое «обличительное» задание, картина мещанского уюта решена здесь как идиллический примитив с нарастающим к концу колоритом легкости и «стройности»¹⁰. Так

⁹ В этом вопросе сошлюсь на мнение Д. Е. Максимова, встретившегося с поэтом в 20-е годы и впоследствии пристально взглядывавшегося в мир «Столбцов», который сразу поразил его «какой-то новой опредмеченной играющей волей и остротой»: «Было очевидно, что стихи эти породила встреча с какими-то страшилищами косного, бездуховного мира, обступившими поэта на полусимволической Конной улице и многих ей подобных, а может быть, и более того — явившимися в его сознании как выражение косных мировых сил в их универсальной космической сути» (Максимов Д. Е. Николай Заболоцкий: Об одной давней встрече // Звезда. 1984. № 4. С. 185, 187).

¹⁰ Скоро Заболоцкий, уже значительно отойдя от городских «Столбцов», скажет: «Природа в стройном сарафане, / Главою в солнце упершись, / Весь день играет на органе. / Мы называем это жизнь...» («Поэма дождя». 1931) (I, 99).

что способ изображения «мещанства» — скорее лишь производное от философской космологии Заболоцкого.

Чтобы показать, как и в чем отрицается «Столбцами» классический канон Красоты, поучительно сопоставить эти дикие и смелые стихи с блоковским циклом «Город». Это будет сравнение исходных эстетических установок — «при прочих равных условиях».

Очевидно, мы имеем дело с двумя яркими явлениями искусства. Оба поэта, отделенные друг от друга в момент создания своих циклов четвертью века, — ровесники; оба молоды и дерзки. У них перед глазами один и тот же город — Петербург-Ленинград — с его урбанистическими чарами, волнующейся толпой, ночной жизнью, сомнительными соблазнами, неустойчивостью, контрастами, выморочным и призрачным богатством. И даже грандиозные события, заполнившие эту четверть века (1904—1929), в данном случае вносят в натуру не так уж много новизны, поскольку у Заболоцкого речь ведь идет о нэповской «реставрации» быта. Оба поэта, наконец, относятся к убого-нарядному зрелищу городской жизни с одним и тем же смешанным чувством отвращения и восхищения, так что человеческие, психические позиции их тоже близки. Различаются же их последние — философские, эстетические — основания, что и ведет к двум совершенно разным художественным результатам, к образцовым проявлениям классического и *неклассического*, «нового» искусства.

Красота в каком-то смысле принадлежит к разряду «вещей невидимых». Чин, порядок, иерархичность в миростроении, живая соподчиненность частей целому, этим частям предшествующему и их превышающему, — неочевидны, необнаружимы «голыми глазами» (несмотря на все наглядные красоты живой и неживой природы), скрыты «под грубую корою вещества», под неизбежными процессами разложения и распада — одним словом, требуют веры в то, что они не мнимость. В символизме такая вера сохранялась. Городские стихи 1904 года являли собой, в глазах самого Блока, уже измену «заветам символизма», во всяком случае — «соловьевскому» импульсу, действовавшему в содружестве младших символистов. Но то была «измена» религиозная, этическая, а не эстетическая (хотя, как увидим, в этих блоковских стихах есть уже черты экспрессионистского перелома). В «Городе» Блок ищет своего рода «демоническую» эстетику, с тем чтобы это демо-

ническое начало предстало вдохновляющей и устрояющей силой. Благодаря такой посылке (как бы ни оценивать ее «при свете совести») ему удастся сохранить стройные, классические очертания «злого мира».

Для примера выбираю стихотворения «Петр», «В кабаках, в переулках, в извивах...», «Невидимка» и «Город в красные пределы...»¹¹. В каждом из них соблюдено строгое иерархическое единство композиции. Все подчиняется невидимому дирижеру, люциферическому деятелю, возвышающемуся *вне и над* миром явлений и сообщающему картине зловещий, но внятный, неабсурдный смысл. Из некоего запредельного центра динамика распространяется во все углы городской панорамы, ничто не выбивается прочь из заколдованного круга, никто не своевольничает. Чего здесь нет, так это необъяснимого, нелепого самодвижения разрозненных частей — основы всяческого уродства. В стихотворении «Петр»¹² (самый простой случай) «веселый царь» (с чертами антихриста), ставленник и первосвященник Люцифера, взмахом «зловонного» факела-кадила дает знак к началу ночной оргии. И — зажигаются фонари, спускается мгла, вспыхивает в крови, прикидывается красотой, музыкой страсти — похоть: «Бегите все на зов! на зов! / На перекрестки улиц лунных! / Весь город полон голосов / Мужских — крикливых, женских — струнных!» В стихотворении «В кабаках, в переулках, в извивах...» городская толпа образует царственное шествие, подсвеченное излучением демонического светоносца. Злого духа здесь представляют: «старик у стены», к кому поэт обращается с вопросами: «Ты украсил их тонкие пальцы / Жемчугами несметной цены?» и пр., — и карлик вверху, на облачном уступе, чей язык — кровавая полоска заката. И хотя так и не дано прямого ответа, откуда взялась эта «музыка блеска», эта краса, фосфоресцирующая в ночи, ясно, что кто-то, некто наслал все это, зажег, задумал, изваял с пластической и звучной законченностью. В «Невидимке» снова мифическое существо, дух блуда, из болотистого, топкого отдаления околдовывает город своим го-

¹¹ Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1980. Т. 2. С. 141, 149, 159, 170.

¹² В 1909 году Иннокентий Анненский писал именно об этом стихотворении как об удивительном образце новейшего течения в лирике — неожиданным, завораживающим, смущающим (см.: *Анненский И.* Книга отражений. М., 1979. С. 339—340).

лосом и зовом. Опять звучат вопросы: «Кто небо запачкал в крови? / Кто вывесил красный фонарик?» — и на них ответчено появлением в финале жены на багряном звере (апокалиптической блудницы). Существенна здесь та мера безобразного и беспорядочного, дальше которой Блок ни за что не пойдет, избегая стилистического «скрежета», диссонанса. Невидимка «воет, как брошенный пес, / Мяучит, как сладкая кошка», — но тут же возникает поправка, нейтрализующая слишком неосторожную брутальность: «Пучки вечереющих роз / Бросает блудницам в окошко» (инфернальная красота по-своему столь же интенсивна и возвышенна, как: «И за церковную ограду / Бросаю белые цветы»¹³). Другое экспрессивное снижение: «На красной полоске зари / Беззвучный качается хохот». «Воет» и «качается» — два ключевых глагола и в мире «Столбцов», шатком и кренищемся, как скопище самозаведенных волчков. Но чтобы выразить всю нелепость, всю необъяснимость никем не инспирируемого кружения и соударения взбесившихся предметов, Заболоцкому надо зайти куда дальше, чем все-таки корректное и традиционное сравнение демона с воющим псом; в сопоставимой ситуации у него «Лампа взвывает, как сурок» (I, 354). И оттого, что не только лампа, но и сурок выть не может, несостоявшимся сравнением засвидетельствованы крайние дезорганизация и беспорядок в этом аде без ада, аде без демонов.

В последнем из упомянутых блоковских стихотворений верховный центр поэтической картины, ее творящий, организующий источник не так очевиден, не в такой мере мифологизирован и олицетворен, как в трех предыдущих примерах. Тем показательней, что и тут движение распространяется сверху вниз, из центра к периферии, от причины к следствию, то есть с соблюдением все тех же иерархических градаций: «Город в красные пределы / Мертвый лик свой обратил. / Серо-каменное тело / Кровью солнца окатил». Город (у которого, кстати, есть не только «тело», что мог бы сказать и Заболоцкий, но и «лик») как ноумен и целое выше и первичнее своих частных проявлений. Оттого именно, что он облил себя «кровью солнца», все воспламеняется жаждой разгула и пускается в пляс:

¹³ Из стихотворения «Я, отрок, зажигаю свечи...» (Блок А. Собр. соч. Т. 1. С. 204).

Стены фабрик, стекла окон,
Красно-рыжее пальто,
Развивающийся локон —
Все закатом залито.

Блещут искристые гривы
Золотых, как жар, коней,
Мчатся бешеные дива
Жадных облачных грудей.

Красный дворик плещет ведра
С пьяно-алою водой,
Пляшут огненные бедра
Проститутки площадной.

В финале, в коде оргия обретает поднимающийся над земной плоскостью голос: «И на башне колокольной / В гулкий пляс и медный зык / Кажет колокол раздольный / Окровавленный язык». Совершенно очевидно, что в символическом сюжете стихотворения есть деятели первого порядка: город, закат и колокол — и деятели второго порядка, от них зависимые. В этой почти «заболоцкой» пьесе многое уже на грани шокирующего антиэстетизма и неживой предметности. «Огненные бедра» пляшут отдельно от человеческой фигуры, словно отрезанные и гальванизированные. (Замечу, что в поэтике «Столбцов» члены тела существуют независимо от тела как высшего единства: «... ноги точные идут, сгибаясь медленно посередине», I, 352, — как бы помимо намерений собаки, которая их переставляет.) Далее, у Блока еще сглаженное и не выходящее за грань специально поэтического слога: «Мчатся бешеные дива...» — отделено всего одним шагом от заболоцкой неприличности: «Толстозадые русалки / Улетают прямо в небо. / Руки, крепкие, как палки. / Груды круглые, как репа» (I, 86). Но поскольку все же сохраняется космическое «чиноначалие», некая подчиненность частного, материального и случайного общему, духовному и первопричинному, впечатление классической проясненности и согласованности остается и от этого стихотворения.

Для сопоставления приведу с небольшими сокращениями одну из заглавных в «Столбцах» вещей. Заболоцкий, находившийся на крайнем правом фланге «левого искусства», открыл

для себя вот что: дабы дезавуировать мировой чин, не надо ни зауми (коей он был, несмотря на почитание Хлебникова, ярый противник), ни даже фантазмагорических снов. Достаточно отменить некие неявные правила композиции и языковой логики. Итак, «Белая ночь» (I, 342—343):

Гляди: Не бал, не маскарад,
здесь ночи ходят невпопад,
здесь, от вина неузнаваем,
летает хохот попугаем;
раздвинулись мосты и кручи,
бегут любовники толпой,
один — горяч, другой — измучен,
а третий — книзу головой...
Любовь стенает под листьями,
она меняется местами,
то подойдет, то отойдет...
А музы любят круглый год.

.....
Качались кольца на деревьях,
спали с факелов отрепья
густого дыма. А на Невке
не то сирены, не то девки —
но нет, сирены — шли наверх,
все в синеватом серебре,
холодноватые — но звали
прижаться к палевым губам
и неподвижным, как медали.
Но это был один обман.
Я шел подальше. Ночь легла
вдоль по траве, как мел бела:
торчком кусты над нею встали
в ножнах из разноцветной стали,
и куковали соловьи
верхом на веточке. Казалось,
они испытывали жалость,
как неспособные к любви.

.....
Вертя винтом, шел пароходик
с музыкой томной по бортам,
к нему навстречу лодки ходят,

гребцы не смыслят ни черта:
он их толкнет — они бежать,
бегут-бегут, потом опять
идут — задорные — навстречу.
Он им кричит: я искалечу!
Они уверены, что нет...
И всюду сумасшедший бред,
и белый воздух липнет к крышам,
а ночь уже на ладан дышит,
качается, как на весах.
Так недоносок или ангел,
открыв молочные глаза,
качается в спиртовой банке
и просится на небеса.

Здесь прежде всего поражает, в сравнении с Блоком, множественность центров движения, не имеющих у себя за спиной никакой единящей и направляющей руки, никакого смыслового корня в мире идеальном. В стихотворении проходит однообразный парад субъектов и предикатов: метафорическое и реальное, конкретное и абстрактное, родовое и видовое, предмет и понятие равноправно располагаются в одном и том же ряду материального движения, несколько не возвышаясь друг над другом. «Бегут любовники толпой» и «Любовь меняется местами» — два совершенно отдельных, разнозначных и механических перемещения в пространстве: любовь не правит любовниками (как подобало бы аллегорической фигуре), а сама встраивается в их пробежку. Музы, Невка, барабан, ракеты, деревья, сирены-девки, ночь, кусты, соловьи, Елагин, моторчик и лодки (у которых, как и у муз-статуй Летнего сада, в отличие от статуарных, застылых ночных девиц, есть даже что-то вроде психологии; вспомним «вкус к неживому!») — всяк выплясывает по-своему и не спросясь: подходит и отходит, вертится, качается, кукует, привстает на корточки, толкается, кричит. «Сумасшедший бред» — не в фантастическом сращении образов, а в необъяснимости и несогласованности панорамы, в невозможности вопроса: что за всем этим стоит? кто здесь распоряжается? зачем это происходит? Финальный, будто бы обобщающий образ белой ночи («Так недоносок или ангел...») подводит происходящему лишь мнимый итог: хотя бы потому, что это образ последнего ничтожества, небытия — заспиртованный эмбрион, позаброшенная жертва

мировой круговерти. Если вспомнить, как Блок опять-таки в 1904 году вопрошал мироправительницу-ночь, плывущую «в бледно-фосфорном сиянье»: «Кто Ты, Женственное Имя / В нимбе красного огня?»¹⁴, — контраст получится почти комический. И, боюсь, будет понят не в пользу Блока, ибо дискредитирующие образы в наше время кажутся более честными, что ли, чем возвышающие, — в этом их подвох, их недоброе лукавство. (Дискредитирующее снижение — глобальная, типовая черта «нового искусства». Если прежде, пишет в вышеупомянутом эссе Х. Ортега, начиная с глубокой древности, метафорический «образ использовался с декоративной целью, с тем, чтобы разукрасить, расшить золотом любимую вещь», то в новом поэтическом творчестве «отмечается странное преобладание очернительных образов, которые вместо того, чтобы облагораживать и возвышать, снижают и высмеивают бедную реальность... Лирическое оружие обращается против естественных вещей, ранит и убивает их»¹⁵.)

Вот еще особенности поэтики «Столбцов», связанные с намерением лишить «бедную реальность» ее духовного измерения. Во-первых, отсутствие в поэтической речи Заболоцкого логико-обобщающих констатаций. Блок может начать стихотворение вводным повествовательным жестом, неким сообщением, за которое ответственны сознающий ум и логика автора: «Веселье в ночном кабаке. / Над городом синяя дымка». Заболоцкий постарается этого избежать. В манифесте обэриутов он писал, что в поэзии «столкновение словесных смыслов выражает <...> предмет с точностью механики» (I, 523). И впрямь: «Она летит — моя телега, / гремя квадратами колес» (I, 354). Если б колеса были не круглыми, а квадратными или хотя бы многоугольными, они, задевая за мостовую, издавали бы страшный грохот. Гром и стук от упомянутой в стихе телеги, действительно, усилены словом «квадрат» с безотказной точностью механики и в обход соглядатая-человека с его логико-повествовательной инициативой. Во всяком случае, логическое и отвлеченное изгоняется из этого стиля в той мере, в какой изгоняется надпредметное, принадлежащее мыслящему духу. Очень важно для Заболоцкого также введение логико-грамматических неправильностей, которые, так сказать,

¹⁴ Блок А. Собр. соч. Т. 2. С. 149.

¹⁵ Ортега-и-Гасет. Указ. соч. С. 338.

смешивают карты в топографии бытия. («Тут природа вся валялась / в страшно диком беспорядке», (I, 117), — скажет он несколько позже в поэме «Торжество Земледелия»). От античности с ее Единым классическая эстетика унаследовала диалектику происхождения частей из целого, множественности из первоедиства. Незыблемость этих соотношений — как бы остов космической благоустроенности, без которого красота невозможна. Заболоцкий не случайно смещает объемы понятий, заставляя общее нести службу частного и наоборот, смещает также идею численности: «Вертятся двери на цепочках, / спадает с лестницы народ. / Трещит картонную сорочкой...»; «Здесь бабы толсты, словно кадки. / Их шаль невиданной красоты»; «И легких галстуков извилина на грудь картонную пришпиlena» (I, 340, 352, 360). Единичное оказывается на месте множества и бьет на переднем плане в глаза, заслоняя всю картину.

Это, между прочим, прием, абсолютно противоположный так называемой обратной перспективе, известной более всего по иконописи. Там — установление невидимой, сущностной иерархии взамен видимой. Здесь же — выпячивание случайного, выхваченного из неопределенного множества таких же заурядных предметов. Нередко слышим, что «новое искусство» с его антинатуралистическим, антиренессансным пафосом обращается к опыту архаики и средневековой культуры. Однако ранние культурные эпохи имели каждая свою строгую и прочную космологию, запечатанную в их канонах. Они не знали и не насаждали чисто отрицательных методов — хаотизации, нивелировки, разупорядочения. Даже «мир наизнанку» в средневековом «празднике шутов», или «дураков», — это способ острее осознать (от противного — которое длится лишь краткий миг) устойчивость *лицевой* стороны мира. У раннего же Заболоцкого излюбленное «вверх ногами» и «книзу головой» означает недоверие к способности безнадзорных предметов, членов, туловищ самоорганизоваться и занять устойчивую строевую позицию.

Наконец, не последний штрих: лексическая пестрота «Столбцов», смещение в них языковых слоев. Это хорошо продуманный разнобой: «И в том бутылочном раю сирены дрогли на краю кривой эстрады... Они простерли к небесам эмалированные руки и ели бутерброд от скуки» («Красная Бавария» — I, 340). Частое в

литературе 20-х годов явление, такой разноречивой может иметь неодинаковые истоки. Заболоцкий умел писать и по-зощенковски. Среди городских сцен у него есть одна под названием «Цирк» (в «Столбцы» не вошедшая, но написанная тогда же), где проступает свойственная Зоценко речевая маска — «столкновение разработанной книжно-литературной речи с вульгарной речью современности»¹⁶. И когда такой повествователь, простодушно надергавший перышек-словечек из «стародавней истлевшей культуры», восклицает о цирковой танцовщице: «Прелестный образ и почти что нагишом!» (I, 74), — то стилистическая нелепость этой реплики, ее внутренняя разноголосица социально характеристичны. Но в «Столбцах» хаотичность слога — другого рода. Здесь слово со всеми его стилистическими метками не персонифицировано — это голос самих неживых вещей в их материальном самодвижении. Последнее же в принципе бесстыдно, «голо»; у него нет «Автора», который своей духовной волей придал бы ему общий колорит, потому-то оно допускает неограниченную множественность лексических стилей (равно как и центров движения, что мы уже видели). Лексические пласты как бы сдернуты со своего социально-культурного, психо-характерологического, мирозерцательного фундамента и, никому не принадлежа, сталкиваются между собой с вопиющей немотивированностью. Приходит на ум дежурная уже в литературе о Заболоцком параллель: неустоявшийся слог русской поэзии XVIII века — высокой и комической. Но, конечно, между недостроенным зданием и зданием разрушенным (или разобранном) сходство очень приблизительное, хотя издали стройку можно принять за руины или наоборот.

В общем, атмосфера «Столбцов» — атмосфера поосторонней фантазмагии, трезвой жути. «Нетрансцендентность» искусства оборачивается его крайней фантастичностью; расколдованность мира от идеализирующих и гуманизирующих «иллюзий» оказывается его вящей заколдованностью, непроницаемостью для мысли (ибо хаос, как известно, помыслить нельзя). Злым духам как будто больше нет веры (равно как и добрым), а протрезвевший мир меж тем помрачается и сходит с ума, — и даже куда-то испаряется, несмотря на всячески удостоверенную массивность. Если воспользоваться как ра-

¹⁶ Чудакова М. О. Поэтика Михаила Зоценко. М., 1979. С. 67.

бочей метафорой демонологической притчей Вяч. Иванова¹⁷, то в городских стихах Блока властвует и сияет прельстительный Люцифер, придающий злым началам жизни обманчивую красоту (негативное призрачное отражение красоты истинной и доброй), а в «Столбцах» наступает черед демону развала и разрухи Ариману, преемнику Люцифера, не имеющему собственного лица и действующему инкогнито, исподтишка, словно все кривится, качается и заваливается само собою.

«Столбцы» — уже не поэзия в привычном смысле слова. В словаре Даля читаем: «Столбец, столпец — старинное: свиток; когда не шивали бумаги тетрадью, а подклеивали снизу лист к листу, то каждый отдельный свиток звали столбцом»¹⁸.

Выбирая имя сборнику, Заболоцкий, конечно, учитывал это значение. Строка прибавляется к строке, сцена зацепляется за сцену, гуськом, чередой, в линейном порядке; множество формируется простейшим путем накапливания, приращения; художественная постройка отражает элементарное, незамысловатое строение бытия, где нет места чему бы то ни было пирамидальному, многоярусному.

Чувствуется, что Заболоцкий бьется здесь над мучительной для него загадкой. Он по совести не знает, откуда бы возникнуть единой композиции из броунова движения зерен вещества. И вносит словесные знаки собирательности, спаянности словно бы сплеча, с вызовом и чуть ли не насмешкой: «бокалов бешеный конклав (I, 341), «конских морд собор» (I, 363) или знаменитая «система кошек» из «Бродячих музыкантов» (I, 366), которая ужаснула современную «Столбцам» критику. «Система», «царство», «собор» — эти собирательные понятия прилагаются к минимально организованным скоплениям, подавляющим, так сказать, количественно и насильно вымогающим титулы строя, космоса, священного синклита. И, напротив, то, в чем можно было бы предположить согласованность, энергично обращается в свалку: «кучи звездного огня» (I, 92) — созвездия; деревенский танец — «многоногий пляшет к о м» (I, 113). Смерть до конца выявляет коренную неупорядоченность расплывающейся ткани мира: «Была дева —

¹⁷ См. статьи «Лик и личины России» (раздел «Пролегомены о демонах») и «Легион и соборность» // *Иванов Вяч.* Родное и вселенское. М., 1918. С. 35—46, 125—136.

¹⁸ *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1980. Т. 4. С. 327.

стали щ и» (I, 84)¹⁹ — предельный образ энтропии. В стихах Заболоцкого много всяких «скопищ», «стойбищ», «кочевий», «толп», «стай», поначалу знаменующих торжество количества, материальный перевес безвидного множества; и можно проследить, как эту грубую силу постепенно начинает побеждать идея организма, органа, хора, кристалла...

Для художественной философии «Столбцов» важен именно *составной* образ целого: «Младенец кашку составляет / Из манных зерен голубых...» (I, 66) — предпосылка антиорганическая. Она чем-то сродни живописным «формулам» П. Филонова, которому Заболоцкий горячо сочувствовал. Современный исследователь В. Альфонсов описывает одну из картин Филонова — «Перерождение человека»: к «... многорукому, многоногую сгустку безвольно тянутся, чтобы слиться с ним, фигуры людей»²⁰. Это и есть формула единства, какую находим у молодого Заболоцкого: «... многоногий пляшет ком». Целое не разрастается из малого зерна собственной идеи, а сбивается в кучу неведомо кем и как.

Однако «Столбцы» — явление большой поэтической силы, иначе о них не стоило бы говорить. В них есть мрачное великолепие жизни, неподдельная, хоть и смещенная патетика. Тут хочется упомянуть еще одну работу Филонова — впечатляющее полотно «Пир королей», близкое миру «Столбцов» (хотя оно писалось в 1910-е годы). У очень больших художников (каким был или, точнее, мог бы быть Филонов), просто благодаря их дару, запросу и замаху, искусство в условиях общей десакрализации жизни жаждет вернуться к своему изначальному служению, жаждет славить, величать, преклоняться. Уйдя из-под опеки классической эстетики и попав в плен иного образа мироздания, оно встречается на своем пути с единоподержавием и вампиризмом материи и падает перед ней на колени. Происходит то, что можно бы назвать «перемещением сакрального» или почестями, воздаваемыми не по адресу. Культовые жесты могут быть до предела серьезны, но совершитель ритуала, величающий недостойное и возносящий ни-

¹⁹ Примеры заимствованы из «смешанных столбцов», писавшихся вслед за городскими.

²⁰ Альфонсов В. Слова и краски: Очерки по истории творческих связей поэтов и художников. М.; Л., 1966. С. 129. В обэриутском манифесте Заболоцкий с горечью писал: «Нам непонятно, почему Школа Филонова вытеснена из Академии...» (I, 521).

зовое, сам не до конца уверен в своей искренности и послушании. В его благоговейные славословия врывается та интонация, с какой незабываемый булгаковский кот Бегемот восклицал при виде разряженных призраков на балу у Сатаны: «Я восхищен!» Люди, расположившиеся за трапезой на картине Филонова, названы королями. Возможно, это указание на их тайный сан, на то, что, вкушая, они исполняют какой-то обряд²¹. Они — в ритуальных позах, с молитвенно сложенными ладонями. В пространстве картины царит тяжесть, словно превосходящая в несколько раз земное притяжение, и облик людей искажен чудовищными перегрузками. А взоры скрещены на блюде с рыбой, написанной с каким-то особым материальным блеском. В этих персонажах нет ничего от комических или зловещих чревоугодников с нравоучительных полотен старых мастеров или, напротив, от трагических жертв голода и нищеты в изображении политически активных экспрессионистов. Не они уродливы — уродливо искривлены силовые линии мира, лишившегося подъемной силы, воздушной тяги, небесного купола. Эти «короли» — не грешники и не «трупы» (вопреки впечатлению Хлебникова: «пир трупов, пир мести»²²), но можно утверждать, что они — пленники. «Сомненья нету: замкнут мир» (I, 63), — сказано об этом у Заболоцкого. Или еще из «Столбцов»: «О мир, свинцовый идол мой!» (I, 356).

«Столбцы» тоже избилуют культовыми образами, величальными формулами, чей смысл сложнее и глубже простой иронии, поверхностного пересмешничества и кощунства. В этих местах ломкий, юродски сбивающийся с шагу ямба (преобладающий размер «Столбцов») обретает позабытую одическую звучность и красоту. Чтобы не копить примеры по строчкам²³, процитирую «Пекарню»:

²¹ Ср. у Блока таинственную сакрализацию городской толпы: «Это были цари — не скитальцы» (стихотворение «В кабаках, в переулках, в извивах...»).

²² Цит. по кн.: *Альфонсов В.* Слова и краски. С. 186.

²³ Вот, наугад: «Тяжеловесны, как лампы, знамена пышные полка» (I, 349); «Сидит извозчик, как на троне» (I, 352); «Младенец, наглядко обструган, сидит в купели как султан» (I, 350); «Бокалов бешеный конклав зажегся, как паникадило» (I, 341); «... и визг молитвенной гитары, и шапки полны, как тигры, блестящей медью...» (I, 353—354).

Тут тесто, вырвав квашен днище,
как лютый зверь в пекарне рыщет:
ползет, клубится, глотку давит,
огромным рылом стенку трет;
стена трещит: она не в праве
остановить победный ход.
Уж воют вздернутые бревна,
но вот — через туман и дождь,
подняв фонарь шестиугольный,
ударил в сковороду вождь, —
и хлебопеки сквозь туман,
как будто идолы в тиарах,
летят, играя на цимбалах
кастрюль неведомый канкан.
Как изукрашенные стяги,
лопаты ходят тяжело,
и теста ровные корчаги
плывут в квадратное жерло...

I, (362)

Эта хвала по сомнительному адресу, это смещение святыни могут принимать более оптимистические, раблезианские тона, — как в той же «Пекарне» рождение «младенца-хлеба» или как в великолепной «Рыбной лавке» обращение к «царю-балыку»: «О самодержец пышный брюха, / Кишечный бог и властелин, / Руководитель тайный духа / И помыслов архитриклин!» (I, 55). Но славословие может вбирать и тона надрывные. Из стихотворения «Пир»:

Где раньше бог клубился чадный
и мир шумел — ему свеча;
где стаи ангелов печатных
летели в небе, волоча
пустые крылья шалопаев, —
там ты несешься, искупая
пустые вымыслы вещей —
ты, — светозарный, как Кашей!

I, (355)

Последняя строка превосходно иллюстрирует понятие амбивалентности: «светозарный, как Кашей». (Юный Заболоц-

кий в частном письме с восхищением цитировал Мандельштама: «Есть ценностей незыблемая скала» — III, 303. Амбивалентность — это шаткая, зыблущаяся шкала ценностей.) Отношение Заболоцкого к «свинцовому идолу» — именно двусмысленное. Он словно пленник, идущий за колесницей триумфатора и славословящий его из-за безысходности положения, из-за отсутствия выбора. Ведь иногда кумир, наделенный космической мощью, угрожает гибелью. Так, в стихотворении «Футбол» смертоносен полет мяча: «И вот — через моря и реки, / просторы, площади, снега, — / расправив пышные доспехи / и накренься в меридиан, / слетает шар» (I, 343—344), — словно стратегическая ракета, как приходит на ум сегодня!

Непростая, колеблющаяся интонация величания, словесная и ритмическая полновесность, с ней сопряженная, душевный сбой, за ней стоящий, — вот то, без чего «Столбцы» остались бы блестящим образчиком экспериментального искусства. Вместе с этой интонацией в «Столбцах» ставится предел мнимому самодержавию вещей и в тупиковую методику врывается нечто человеческое, глубочайшим образом человеческое: смутная тоска из-за того, что благородный пафос преклонения растрачивается неподобающим образом²⁴. Об этой жажде «преклониться» (и о ее извращениях) писал, как помню, Достоевский. И не исключено, что следующие строки (о гулянье в клубе):

Народный Дом — курятник радости,
амбар волшебного житья,
корыто праздничное страсти,
горючее пекло бытия!

(I, 370) —

являются парафазой реплики «подпольного» героя: «Вот видите ли: если вместо дворца будет курятник и пойдет дождь,

²⁴ В предсмертной поэме «Рубрук в Монголии», где к Заболоцкому неожиданно вернулась прежняя молодая энергия и где заново, уже на совершенно ином историко-культурном материале, пересматривается философская контроверза «Столбцов», поэт снова задается вопросом о том, как быть на очной ставке с подавляющей силой, которая рядится в доспехи вселенской мощи и претендует на помпезное единодержавие. И вопрос снова остается без уверенного ответа. Но самая его постановка сопровождается трезвой и ясной усмешкой, не свойственной «Столбцам».

я, может быть, и влезу в курятник, чтобы не замочиться, но все-таки курятника не приму за дворец из благодарности, что он меня от дождя сохранил. ... Ну, перемените, прельстите меня другим, дайте мне другой идеал. А покамест я уж не приму курятника за дворец»²⁵.

Как бомба в небе разрывается
и сотрясает атмосферу,—
так в человеке начинается
тоска, нарушив жизни меру.

(I, 617) (Из первой редакции поэмы)

Тоска эта в Заболоцком сначала была тоской по полноценному гнозису, недоумением перед загадкой смерти. Он чувствовал, что материя и стоящий перед нею «бедный воитель» — человеческий разум, не имея духовного соединительного звена, обречены на взаимонепроницаемость и взаимные терзания, на «нестерпимую тоску разъединенья» (I, 181). И эту связь, придающую вселенной «стройность» и обеспечивающую соответствие между природой и сознанием, он искал в космологии Циолковского и Хлебникова, в эволюционных теориях. Иные ответы утешали его, иные оставляли при подавленных сомнениях. В «Лесном озере», написанном в 1939 году в местах отдаленных, его поэтическая мысль классически воссоединяет Истину, Добро и Красоту, обнаруживая их в сущностной глубине мировой жизни. Был бы поучителен рассказ о том, как Заболоцкий возвращается к традиционной метафизике света, просветляющего и оживляющего материю, к образам огня, близким античному, да и русскому, символизму (в «Чертополохе»: «Это тоже образ мироздания, / Организм, сплетенный из лучей, / Битвы неоконченной пыланье, / Полыханье поднятых мечей», I, 281); как символом одухотворенной плоти оказывается для него «огонь, мерцающий в сосуде» (I, 273), «туманные, легкие светы» (I, 283), исходящие от человеческих лиц, тайная Красота, которая становится явной. Но эту историю «метаморфоз» поэта оставим за рамками, заданными темой.

А к характеристике «Столбцов» не мешает добавить своего рода мораль. «Новое искусство» ведет в тупик, — взятое в

²⁵ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 5. Л., 1973. С. 120.

самодостаточности своих рекомендаций, методов и представлений о мире. Но с тех пор, как оно пришло в культуру, на прежнее стремление к гармонии легла тень проблематичности и красота стала нуждаться в оправданиях. «Новое искусство» как бы предложило альтернативу и лишило художника старой уверенности, что он — жрец «единого прекрасного», посреди всех мировых ужасов, так или иначе свидетельствующий об идеале. «Единое прекрасное» в наступившую эпоху не может само вытащить себя за волосы, не может собственной эстетической силой вернуть свою репутацию абсолюта. И всякий раз, когда художник, начинавший в границах «нового искусства», покидает его территорию (приближаясь к классическим понятиям), — это не «авангард» находит в себе источник плодотворного саморазвития, — нет, это сквозь него прорывается человек, при условии значительности своего сердечного и умственного мира, и уводит за собой художника.

Post scriptum: Заболоцкий — отрочеству

Только тот, кто духом молод,
Телом жаден и могуч,
В белоглавый грянет город
И зеленый схватит луч, —

писал Заболоцкий в год своей смерти. Поэтический намек на поверье о сулящем счастье зеленом луче закатного солнца он сплел с отзвуком другой легенды — о затонувшем граде, куда заповедные пути ведут ясного сердцем героя-странника. «Золотой светясь оправой / С синим морем наравне, / Дремлет город белоглавый, / Отраженный в вышине. / Он сложился из скопления / Белой облачной гряды... Я отправлюсь в путь-дорогу, / В эти дальние края, / К белоглавому чертогу / Отыщу дорогу я... Но бледнеют бастионы, / Башни падают вдали, / Угасает луч зеленый / Отдаленный от земли...»

Много устававший в трудной своей жизни, Заболоцкий редко жаловался на усталость. И здесь он тоже грустит не об исчерпанности жизненной силы, а о конечности существования, о том, что ему уже не оставлено времени, чтобы «прыгнуть» в белоглавый город счастья, — хотя в душе «все тот же лютый голод, и любовь, и песни до конца». Но какое праздничное — бело-сине-зелено-золотое — стихотворение, как уп-

руга и легка его хореическая поступь! Этот размер — размер сказок Пушкина (но так же и близких Заболоцкому пушкинских «Утопленника» и «Бесов») — впервые пришел к молодому поэту после сплошь почти ямбических «Столбцов», должно быть, прямо со страниц «Чижа» и «Ежа» — журналов для детей, в которых он сотрудничал вместе с другими обэриутами. С тех пор особая мелодия хореических ритмов соединилась для Заболоцкого с непосредственным, раскованным, без «дисциплинарной» обработки, то есть в каком-то смысле с детским, выражением глубины сознания. Эта мелодия всплывала у него как бы волнами в разные эпохи жизни, и он часто приберегал ее для легенды, сказки, мечты, сна — «Подводный город», «Царица мух», «Меркнут знаки Зодиака», «Бегство в Египет», «Ласточка». И в эту же ритмическую форму облек он сказку-завещание юным — «Зеленый луч». Размер отсылает еще и к вольной обработке для детей «Витязя в тигровой шкуре», созданной Заболоцким: духовная напряженность русского предания соединяется с рыцарственной героикой эпоса Руставели. А рядом — другое завещание, уже не мечтательно-сказочное, а путеводительное, наставническое, строгое — последнее стихотворение Заболоцкого «Не позволяй душе лениться»: «Она рабыня и царица, / Она работница и дочь, / Она обязана трудиться /И день и ночь, / И день и ночь» (I, 325).

... Ибо кто такой был Заболоцкий всю свою жизнь? Вечный мечтатель, вечный сказочник, вечный естествоиспытатель-«любомудр», вечный школяр и вечный педагог. Если взглянуть не изнутри литературы, а из жизни, он предстанет идеальным спутником для мальчишки двенадцати — пятнадцати лет, который без свидетелей роется во взрослом книжном шкафу, в перерывах между разбойными играми пытается подряд листать тома энциклопедии, собирает пестрые марки, залпом проглатывает «Илиаду», «Одиссею», недозволенного полного Рабле, а иногда вдруг и Лукреция Кара (которого взрослые перелистывают с вялым отвлеченным интересом), в приступах жестокого любопытства отрывает усики жукам и запирает их в спичечные коробки, крадется по лесу как зверек, выискивая что-то таинственное под ногами или в переплетении сучьев над головой, еще не подозревая о существовании «ландшафта», которым любят из отдаления, — и вообще исследует мир особыми, потом забывающимися, способами. Этот «мальчишка» жил в Заболоцком как первичная ос-

нова его сложной, философической, драматической, трагической, торжественной, порою иронически-причудливой поэзии. Сам же он был и «мэтром» этого обитающего в нем неумемного школяра: всю жизнь образовывал, дисциплинировал, воспитывал его, «не позволял ему лениться».

Потому-то так поэтична, так трогательна и не «занудлива» отмечаемая всеми мемуаристами дисциплинированность, подтянутость, старомодная воспитанность Заболоцкого, что она ложилась на эту живую, энергическую «подростковую» основу, чаще всего скрытую от посторонних глаз. «Все свои стихи он писал и переписывал карандашом, и при его аккуратности, тщательности, с которой он делал любое дело, это получалось у него лучше и отчетливее, чем на пишущей машинке»¹. Посмотрите на воспроизведенную, например, в книге А. Македонова² рукопись его раннего стихотворения с характерным, названием «Discipline clericalis» («Духовный устав» 1, 374). Как похожи четко прорисованные «столбцы» этой рукописи на те «расписания жизни», которые с радостным усердием обводят рамочкой и вывешивают над кроватью подростки-максималисты.

Круг его чтения был необычен, странен, — но только с точки зрения человека, бесповоротно повзрослевшего и ставшего «специалистом». Наряду с Тютчевым и Гёте, Толстым и Достоевским великие народные книги мирового масштаба — Рабле, Свифт, Руставели, Ш. де Костер; обрабатывая их для все того же «подростка», Заболоцкий и сам учился у них — не только размаху и точности фантазии, но и целостному взгляду на мир, для которого «ни большого, ни малого нет», такому взгляду, когда анализ и синтез, игра и познание находятся в мудром нерасторжимом равновесии. А рядом с этими книгами — Григорий Сковорода, Агриппа Неттесгеймский, старинные «тайные соглядатаи» природы, полузабытые современным научным разумом; из них Заболоцкий не ленился делать выписки. Циолковский, Вернадский — ученые, которые умели охватить мыслью «образ мироздания», соединять со строгими научными положениями смелый дилетантизм утопических проектов. И давнишние путешественники, не утратившие

¹ Чуковский Н. Встречи с Заболоцким // Воспоминания о Заболоцком. М., 1977. С. 224.

² Македонов А. Николай Заболоцкий: Жизнь. Творчество. Метаморфозы. Л., 1968. С. 116.

способности удивляться, — Плато Карпини, Рубрук. Заболоцкого могли увлечь и популярные брошюры о теории относительности, и газетные сообщения о разных удивительных событиях и подвигах (в его бумагах сохранилась газетная вырезка с корреспонденцией о героическом поступке, описанном им затем в стихотворении «Смерть врача»).

Такой круг чтения, по видимости неустоявшийся и пестрый, с широким отроческим разбросом интересов, сохранялся у Заболоцкого в течение всей жизни. Одного этого перечня хватило бы на много лет журнала для любознательных, вроде «Ежа» или «Знания — силы».

А если говорить по существу, одного этого перечня достаточно, чтобы наметить программу, которая позволила бы воспитать из подрастающего человека Фауста, а не «первого ученика» — Вагнера.

Я тщетно вспоминаю детство,
которое сулило мне в наследство
не мир живой, на тысячу ладов
поющих, прыгающий, думающий, ясный,
но мир, испорченный сознанием отцов,
искусственный, немой и безобразный
и продолжающий день ото дня стареть, —

писал Заболоцкий в первом варианте поэмы «Лодейников». И он всю жизнь наверстывал упущенное, определив себя в школу поющего, прыгающего, ясного — живого — мира.

Торжественный образ школы, вселенского училища, в котором резвые и непоседливые ученики притихли, чтобы хором повторять слова наставника, — один из самых востребованных, всеохватных в поэзии Заболоцкого. Младенец-мир «твердит то Аз, то Буки, качая детской головой», «птицы и звери садятся за парты», открывается «школа жуков», в поэме «Птицы» учитель обращается с монологом-уроком не только к ученику, но и к самим птицам, которые доверчиво внимают словам наставника-человека, в «Деревьях» непричесанные дубы и осины, усевшись в круг, чинно слушают «лекцию» восторженного Бомбеева. «Школа» — это и эволюция естественного мира от кристалла до разумной жизни, и «воспитание природы», развитие ее «неполного сознания» человеком, и воспитание человека природой — «учительницей, девствен-

ницей, матерью»... Как, должно быть, близок был Заболоцкому мэтр Рабле, так празднично сочетавший буйное озорство средневекового школяра с познавательным энтузиазмом ренессансного человека.

Думаю, что самой природой поэзии Заболоцкого, природой его личности ему предопределены два круга читателей: «взрослый» и отроческий, «до шестнадцати». Конечно, только зрелый опыт мышления, опыт чтения и оценки современных стихов помогает почувствовать связь поэзии Заболоцкого с чаяниями крупнейших умов, заметить соотношение в ней непосредственной силы темперамента с утонченным воспроизведением литературных образцов, понять направление, в каком она развивалась. Но жалко, обидно упускать то время, ту возрастную фазу, когда Заболоцкий *всею понятней*, хотя и *понятен не весь*. Мое поколение, познакомившееся с его стихами в силу исторических обстоятельств с немалым запозданием, какое-то время недоуменно дивилось чуду Заболоцкого, чуду его поучительной *сказки о мире* — что же это: стилизация, мистификация, ирония, патетика?

Над волчьей каменной избушкой
Сияют солнце и луна,
Волк разговаривает с кукушкой,
Дает деревьям имена.
Он в коленкоровой рубахе,
В больших невиданных штанах,
Сидит и пишет на бумаге,
Как будто в келейке монах.
Вокруг него холмы из глины
Подставляют солнцу одни половины,
Другие половины лежат в тени,
И так идут за днями дни.

(«Безумный волк»)

Головка ее шелковиста,
И мантия снега белей,
И дивные два аметиста
Мерцают в глазницах у ней.

... И звери сидят в отдаленье,
Приделаны к выступам нор...
(«Лебедь в зоопарке»)

Там черных деревьев стоят батальоны,
Там елки как пики, как выстрелы — клены,
Их корни как шкворни, сучки как стропила,
Их ветры ласкают, им светят светила.
Там дятлы, качаясь на дубе сыром,
С утра вырубают своим топором
Угрюмые ноты из книги дубрав,
Короткие головы в плечи вобрав.
(«Утро»)

Как важно, чтобы все это было впервые прочитано примерно тогда же, когда вперемешку читаются мифы Эллады, «Робинзон Крузо», «Занимательная геология», Сетон-Томпсон. Когда не только не встает вопросов об «изобразительных средствах» и «литературных влияниях», но даже еще не установились в сознании жесткие перегородки между познавательной прозой, приключенческой литературой, классическим романом и стихами. Когда звери, с изумлением глядящие на прекрасного лебедя, еще не вполне зачислены по узкому, «невсамделишному» ведомству поэтики.

У Заболоцкого многое, несмотря на сложность частных случаев, рассчитано на еще не «отвердевший» ум. Такова поэма «Безумный волк», где дерзость чудака-фантаста воспевается как двигатель человечества. А. Македонов применил к ранним поэмам Заболоцкого категорию, выработанную М. Бахтиным при анализе Рабле: двойственность «хвалы-брани»³. Это народное — и детское — восприятие, которое в сознании современного образованного взрослого человека неизбежно распадается на два несовместимых полюса или дает ироническую амальгаму. Ребенку же совершенно ясно, что чудака, стоящего на грани необычайного, можно и даже положено дразнить — но одновременно любить его, почитать предмет своей потехи. Так он и отнесется к «безумному волку», который «открыл множество законов»: «Если растенье посадить в банку и в трубочку железную подуть, животным воздухом наполнится расте-

³ Македонов А. Указ. соч. С. 147

нье, появятся на нем головка, ручки, ножки, а листики отсохнут навсегда», — а потом разбился, попытавшись взлететь одним усилием воли. «Волчьей жизни реформатор», сопровождаемый игровым отношением, легко станет в ряд любимых чудачков — от Дон Кихота до Паганеля. И такое «детское» понимание, пускай и отодвигающее на задний план важные вопросы об иронии Заболоцкого, о его сомнениях в силе самонадеянного утопического разума, — более всего будет соответствовать первичному замыслу этой драматической поэмы-сказки, цельному напору вложенной в нее фантазии...

Заболоцкий педагогичен, потому что он *вводит в тайну бытия, не разрушая ее*. В великолепных «Творцах дорог» даже взрывные работы, от которых «воет чрево каменной горы», описаны так, что ни на минуту не придет в голову небрежно-нигилистическая мысль о природе как о некоем складе, роясь в котором в поисках полезных предметов, некогда церемониться с ненужными. Оказывается, что и посреди изматывающей строительной спешки можно успеть залюбоваться геологическим чудом, открывшимся на изломе пород:

... И вот лежит, сверкающий во прахе,
 Подземный мир блистательных камней.
 И все черней становится и краше
 Их влажный и неправильный излом.
 О, эти расколовшиеся чаши,
 Обломки звезд с оторванным крылом!
 Кубы и плиты, стрелы и квадраты,
 Мгновенно отвердевшие грома, —
 Они лежат передо мной, разъяты
 Одним усилием светлого ума.

Труд у Заболоцкого превращается в «небывальщину» сказочного эпоса, а чудеса техники никогда не лишаются магического ореола: «... два бешеных винта, два трепета земли, два грозных грохота, две ярости, две бури» — это о самолете, а микроскоп — «волшебный прибор Левенгука». «Я, поэт, живу в мире очаровательных тайн», — писал он о себе в статье «Почему я не пессимист?» (I, 592). И в нем почтение к тайне удивительно сочетается с порывом к ее постижению.

Заболоцкий *прививает этическое отношение к мирозданию* — и к «этим травам, этим цветам, этим деревьям — могущест-

венному царству первобытной жизни», «моим братьям, питающим меня и плотью своей, и воздухом»; и к «косноязычному миру животных, человеческим глазам лошадей и собак, младенческим голосам птиц, героическому реву зверя»; и — как к вершине всего живого — к тайне человеческого лица, этого «тончайшего инструмента души» (там же). Он учит пить только из чистого источника:

И толпы животных и диких зверей,
Просунув сквозь елки рогатые лица,
К источнику правды, к купели своей
Склонились воды животворной напиться.
(«Лесное озеро»)

Заболоцкий *учит достойной, «важной» мысли и речи*, их бытовой красоте. Современный городской отрок погружен в разговорную мешанину, переходящую в жаргон, то же подчас вычитывает из детских книжек. Я не хочу сказать, что язык детской литературы и прозы вообще должен быть стерильным, лишенным портретного сходства с бытовой речью. Я только хочу напомнить, что нужно тщательно оберегать и другой полюс словесной культуры. Заболоцкий, как никто, понимал, каким сокровищем является русская «книжная» речь, и стоял на страже этого клада. И как сладко за ним повторять:

Медленно земля поворотилась
В сторону, несвойственную ей...

Или:

В воротах Азии, среди лесов дремучих,
Где сосны древние стоят, купая в тучах
Свои закованные холодом верхи...

И с удивлением узнавать, что так писали не только в давние времена.

Но, уча и воспитывая, Заболоцкий никогда не отключает вас от источника *телесной, моторной, мускульной энергии*, которой он как поэт всегда обладал в избытке. Его могучий «физиологический» темперамент, его «атлетизм», мне кажется, недооценены, не вполне уловлены. Потому его и считают

«степенным» поэтом, поэтом медлительных раздумий — неосновательно «старят» его творчество. Между тем еще «Столбцы» дали выход бешеному напору сил, молодой ярости, расшатывающей дисциплину стиха. И никак не меньшая энергия, мощный ритмический поток, ворочающий и увлекающий за собой глыбы образов, — в стихах зрелого, «певучего» Заболоцкого: перечитайте «Соловья», «Грозу», «Дождь», «О красоте человеческих лиц». Если где-нибудь Заболоцкий и вял, так это в стихах 30-х годов, написанных специально для детей; видимо, он не решался развязывать «страсти» детской игры, в ней ему тогда виделось что-то инстинктивно-первобытное, опасно-неукротимое:

Мальчишка с видом полководца
 Орлом летает над рекой,
 Его багровый нос трясется
 С кровавой каплей ледяной.
 Соратники, разинув рты
 И сдвинув мордочки направо,
 Стоят воинственной оравой
 В объятьях вражеской орды.
 Они стройны, как нибелунги,
 С глазами травленных волчат.
 В снегу прокладывая лунки,
 Они беснуются, кричат:
 — Волчата мы, волков потомки, —
 У нас не домики — кусты,
 За нами вьются сквозь потемки
 Прямые, твердые хвосты!

Это — из эпохи «Столбцов»: «Игра в снежки»⁴. Заболоцкого, видно, самого пугала экспрессия таких «брейгелевских» картинок. Но тот заряд энергии, который Заболоцкий не посмел донести до детей в профессиональной работе для них, они получают из совсем иных его стихов. Я однажды слышала, как в крымском курортном поселке какая-то девчонка, должно быть семейно причастная к литературе, гудела и выкрикивала в раскопанную здесь же археологами греческую амфору — упивалась ритмом и прекрасным полнозвучием слов:

⁴ Заболоцкий Н. Избранные произведения: В 2 т. М., 1972. Т. 1. С. 367.

Где скалы — вступая — в зеркальный — затон
Стоят — по колена — в воде!
Где море — поет — подперев — небосклон
И зеркалом — служит — звезде!

И не беда, если она еще не знала, что значат в этом стихотворении («Гурзуф», I, 242) таинственно волнующие «стон Персефоны и пенье сирен». Пусть спросит у старших, пусть прочитает в примечаниях...

«Сердечная озадаченность»

Отвечая генеральному секретарю Федерации Авербаху (...) Виктор Шкловский спокойно сказал:

— Вы хотите переделать Платонова? Вы его не переделаете, его нельзя переделать, потому что Платонов — гениальный писатель!

Л. Гумилевский. Судьба и жизнь. Воспоминания

Как мир меняется! И как я сам меняюсь!..

Я умирал не раз...

Н. Заболоцкий. Метаморфозы.

Глядя сегодняшними глазами на Заболоцкого и Платонова, на определительный для их судьбы и творчества период начала 30-х годов, мы, кажется, начинаем понимать, что стоим перед загадкой. И что нынешней возможностью писать и думать о том времени без вынужденных оговорок загадка эта не только не приближается к выяснению, но, напротив, углубляется. Родственности двух художников я здесь доказывать не буду, она давно очевидна, да и исследовательски раскрыта — от общего философического корня, растущего из федоровских интуиций, до общих художественных задач, невыполнимых без некоей «варваризации» классического искусства. Всего такого еще придется коснуться по ходу дела. Но меня в данном случае волнует не сродство этих двоих внутри достаточно широкого круга русских «космистов», а что-то более специфичное: *однотипность загадки*. Ибо сопряженность с Заболоцким, очень большим поэтом, отмеченным чертами гения, выводит Платонова из его творческого одиночества и делает его непостижимый художественный опыт, при всей исключительности, в чем-то типичным, представительным, а значит, конкретно-социальным явлением. Тут еще важно помнить, что загадка была загадана в пору, так сказать, предсоцреализма, когда новая доктрина управле-

ния литературой, еще в рапшовских одеждах, атаковала литературный мир (с тем, чтобы спустя два-три года эти одежды безжалостно сжечь и справить окончательное торжество уже в новеньком государственном мундире). Ну, а на каком историческом фоне вершились литературные дела, и так понятно.

Страшен, дети, этот год.
Дом зверей ломает свод, —

комментировал Заболоцкий на темном своем языке. Поскольку речь пошла о социальных сторонах, стоит взглянуть именно в те, писавшиеся в означенное время, вещи, которые немедленно стали «публичными» фактами, разворошили литературную обстановку и рикошетом повлияли на судьбы своих создателей. «Котлован» и «Чевенгур» при жизни Платонова не увидели света, то же самое случилось с «Безумным волком» и «Школой жуков» Заболоцкого. Но «бедняцкая хроника» «Впрок» (1931) и поэма «Торжество Земледедея» (1929—1930, опубликована в 1933) вышли в тогдашних толстых журналах и приняли огонь на себя. Предыдущие и последующие внешние события вокруг обоих имен тоже были едва ли не симметричны. До выхода в свет хроники и поэмы идеологическая критика уже опробовала зубы на «Усомнившемся Макаре» и «Столбцах»; каждый из писателей был причислен «к лику нечестивых» (как говорит о себе Заболоцкий, откликаясь в одном из писем на разнос «Столбцов»); однако критические погромы тогда еще не окончательно превратились в официальные инструктажи (или это превращение еще не было уловлено редакторами), и Платонов, а вслед Заболоцкий были снова выпущены на журнальные страницы — нераскаянными, продвинувшимися дальше по свойственному им пути. После чего уже последовал такой залп (в случае Платонова — при личном участии Сталина; но, судя по аналогичному истязанию Заболоцкого, осуществленному и помимо этого участия, роль вождя не стоит преувеличивать), такой обстрел, что последующий литературный путь обоих не обошелся без мучительных ревизий. Оба писателя, несколько отдышавшись и воспользовавшись роспуском литературных группировок, похоронами РАППа, выступают с объяснениями, исполненными до-

стоинства и покорности одновременно: Платонов — с «Возражением без самозащиты» (1937), Заболоцкий — с речью на ленинградской дискуссии о формализме (1936). О состоянии Платонова после 1931 года его исследователь Л. Шубин напишет: «... Началась рефлексия, а с ней и медленное отступление писателя»; и действительно, уже в «Ювенильном море», сколь тесно ни примыкает оно к «Впрок», видны черты «отступления». У Заболоцкого же внешний перелом участи совпал с назревшим внутренним, его отступление совершилось более радикально и, вместе с тем, менее драматично, художественно он добился если не выигрыша, то «ничьей». Все метаморфозы, как мы знаем, не избавили ни того, ни другого от последующих гонений, каковые, однако, их не сокрушили. Но это уже иной разговор, а мы обратимся к «Впрок» и «Торжеству Земледелия».

Поэма, возвращенная читателю на четверть века раньше, чем «бедняцкая хроника», сполна пережила два этапа литературных оценок — обвинительный и оправдательный. Второй сводился к утверждению, что критика 30-х годов, злонамеренно или по недомыслию, приняла за издевку своеобразную апологию преобразований, проходивших в стране. Любимая мысль Заболоцкого благополучно выводилась по линии философской (Федоров, Циолковский, «Диалектика природы»). Форма — по линии традиционно-литературной (сказка, вторая часть «Фауста», в крайнем случае Хлебников); при этом не слишком понятно было, почему ошеломившее первых же читателей поэмы действительное или мнимое «ерничество» должно накладываться на столь почтенные философемы и на столь надежные жанровые образцы. Поскольку сама идея представлялась выясненной и принималась безусловно, от колючек и шипов оформления слегка отводился взор.

А спустя два с лишним десятилетия свой «оправдательный» период стала проходить хроника-повесть Платонова. Но время изменилось, изменив, как водится, и образ прошлого. То, что в поэме-родственнице представлялось апологией, в повести представляется *сатирой*, пророческим предупреждением. «Он видел, оказывается, далеко вперед, — говорит весьма авторитетный знаток Платонова Ф. Сучков, — знал, чем закончится в воронежских и иных деревнях великий эксперимент и какую реальную пагубность повлечет за со-

бой получившая распространение линия повсеместного командования смекалистыми мужиками» (сразу, однако, приведу высказанные за тем же «круглым столом» «ЛГ» 23 сентября 1987 года трезвые замечания В. Верина: «Платонов никогда не отвергал саму идею колхозного строительства», «он (...) впрямую связывал надежды на преобразование жизни в деревне с укреплением колхозов»; если бы повесть переживала реабилитационный этап одновременно с поэмой Заболоцкого, эта, а не сучковская, реплика, несомненно, стояла бы во главе угла).

Конечно, охотно приписываемая сегодня Платонову роль сатирика-пророка (а он в известных случаях сатириком был, конечно) не у всех вызывает согласие. Тот же Верин постарался откорректировать сатирически-обличительную «версию» («Советская культура», 1988, 10 сентября). За «круглым столом» А. Битов тоже жалуется: «Платонов нам удобен лишь внешнекритической стороной, легко прислоняется одной гранью к этому сегодняшнему моменту. (...) А все в нем глубоко и недоступно даже». Но тут же добавляет: «Он первый, кто действительно всё понял (...) изнутри он это постиг, и постиг глубже тех, кто стоял, так сказать, на позициях культурных, интеллигентских и прошлых». Впрямь ли *всё*? И можем ли мы подтвердить это «всё» собственным будто бы всеобъемлющим разумением?

Короче, я за то, чтобы после обвинительной и оправдательной фаз для нас поскорее наступила фаза *недоуменная*, чтобы к нам возвратилось то ошеломление, которое эти художники и должны вызывать у каждого читателя, не оглушенного публицистической злобой дня и не анестезированного магией самих имен, набирающих классический вес. Лучше уж довериться злобствующим, но не лишенным непосредственности современникам творческой молодости писателя и поэта, чем торопливо заглаживающим прежнюю несправедливость потомкам. А они, современники, на разные лады выкрикивали одно и то же ненавистное тогда слово: *юродство!*

Когда-то я трудилась над книгой о Заболоцком. Работа оборвалась по внешним причинам, но еще до того в ней наступил внутренний перерыв. Десятки раз перечитывая «Безумного волка», я все не могла (как, впрочем, и применительно к «Горжеству Земледелия») найти определяющее слово —

что же передо мной такое? Я знала немало чужих диагнозов и привязок: от мифа до лубка, от сократической иронии до словесности абсурда, от Гёте до Кручёных,— но существо дела, смысл и функция взятого поэтом тона продолжали ускользать. Давно уже прошла досада на нереализованный труд, но ощущение ступора, которым он меня наградил, сохранялось. Теперь, мне кажется, я начинаю понимать свою прежнюю ошибку. Я искала единственного объяснения тому, что не может иметь единого источника.

Много лет спустя, в 1987 году, я прочитала — уже о Платонове: «Расщепить интонацию Платонова невозможно, потому что она не сводима ни к иронии, ни к презрению, ни к добродушию, ни к лукавству, ни к сочувствию, ни к сарказму, ни к чему отдельно — ни к чувству, ни к мигу. Ничто — ни ощущения, ни оценки — не фиксируется, не замирает, не дает себя разглядеть окончательно, а тут же растворяется, разбегается, обращается во что-то иное, будто ускользая от осмысления»; «Ничто не стоит на месте и не получает окончательной ни власти, ни победы — ни штамп, ни усмешка над ним, ни творчество, ни его извращение, ни самотек, ни дерзновенность. (...) Возможности толкования слишком обширны и дают шанс произволу (...) у Платонова нет приемов, его приемы одноразовы. (...) Патетика и язвительность утрачивают контрастность. Расчленение их грозит разрушением художественной ткани. Мгновения переходов одного состояния в другое зафиксировать невозможно». Это из новомирской статьи Инны Борисовой о «Ювенильном море», но может быть распространено и на «Чевенгур», и на «Впрок», и на те поэмы Заболоцкого, которые когда-то довели меня до «сбоя». Ничего себе характеристика! И самое разительное, что это «апофатическое», через отрицание всех предикатов, описание манеры Платонова кажется наиболее точным из всех возможных, с ним тут же соглашаешься, рукоплещая попаданию в точку. Но можно ли на нем остановиться?

Хорошо бы ничего далее не расчленять, чтобы не повредилась, не дай Бог, художественная ткань, хорошо бы ввериться ее заслесной мудрости, счастливо избегнувшей посторонних дефиниций и собственных ценностных суждений. Но вот беда: слишком тесно связано с самим движением жизни это искусство, идущее по дымящемуся следу, чтобы по-

томков не мучил вопрос: а что же там, в той жизни виделось, чем происходящее представлялось авторам, ускользнувшим от прямолинейного понимания, но не ускользнувшим ведь — и не пытавшимся ускользнуть — от событий действительности? Непосредственная тема хроники, равно как и повод для поэмы, — коллективизация; перед нами два схожих литературных памятника отношения к ней, и это отношение, какую бы ни являло оно переливчатую многосложную амальгаму, не может не стать предметом любознательности, пусть и обреченной на неполное удовлетворение. Ибо «тут кончается искусство».

Но прежде попыток текстуально уловить отношение «юридического» искусства к действительности, позволю себе отступление. Наткнувшись на чью-то реплику: дескать, Платонов, возможно, «единственный настоящий представитель социалистического реализма», я готова была подумать, что реплика эта навеяна когда-то «криминальным», а ныне вынырнувшим из забвения, остроумным трактатом Абрама Терца (А. Синявского) «Что такое социалистический реализм». Там, в частности, читаем: «Искусство не боится ни диктатуры, ни строгости, ни репрессий, ни даже консерватизма и штампа. Когда это требуется, искусство бывает узко-религиозным, тупо-государственным, безындивидуальным и тем не менее великим. (...) Искусство достаточно текуче, чтобы улечься в любое прокрустово ложе, которое ему предлагает история. Оно не терпит одного — эклектики. (...) Вероятно, будь мы менее образованными людьми, нам бы легче удалось достичь необходимой для художника цельности»; но «нам тут же захотелось стать знаменитыми и писать как Чехов. От этого противоестественного сожительства родились уроды».

И Платонов, и Заболоцкий выглядят идеальными кандидатами на роль творцов того «социалистического, т. е. целенаправленного, религиозного искусства», которое, по словам автора трактата, «не может быть создано средствами литературы XIX века, именуемыми “реализмом”». Оба были людьми независимыми от старых литературных авторитетов, самодельными людьми, притом что идейно заряженными книгочями-мечтателями. Вот эпизод из воспоминаний Л. Гумилевского, словно «заказанный» Терцем-Синявским: «Счастье Платонова было в том, что он читал очень мало в период своего писательского возрастания, а в зрелом возрасте уже мог проти-

востоять воздействию классического литературного языка. Он остро чувствовал литературную стандартность и мог, к великому моему ужасу и недоумению, сказать, когда разговор зашел о Чехове: «Я его не люблю!». Ни Заболоцкому, ни Платонову — во всяком случае в пору, о которой идет речь, — и в страшном сне не примерещилась бы задача: стать «красным Некрасовым» или «красным Львом Толстым». Они больше, чем их собратья, причисленные потом к классикам нового метода, были готовы «идти путем условных форм, чистого вымысла, фантазии, которым всегда шли великие религиозные культуры» (из того же трактата). И наконец, они были сочувственно-лояльны к идеологии своей эпохи, хотя инстинктивно держались за право собственной ее транскрипции; «прокрутство ложе», предложенное им историей, если кой-где и жало, в целом казалось пригнанным по росту.

Тем не менее их художественный опыт опровергает слегка иронические, но по-своему логичные рассуждения теоретика. Во-первых, созданное ими на новой основе значительное искусство не было признано ни значительным, ни «своим», причем литературные идеологи отказали ему в признании не просто в силу ограниченности и консерватизма. Во-вторых и в-главных, это искусство, стилистически выразительное, не допускающее упрека в ученической эклектике, ни в коей мере не исполнило императива цельности. Оно оказалось расколотым. Нечто онтологически и нравственно безусловное противилось, видимо, в нем той условности, которая вытекала из идейного катехизиса. Для этой расколотости лучше всего подойдет выражение из «Котлована», вынесенное в заглавие настоящих заметок: «сердечная озадаченность». Ибо тот «немой язык», которым А. Платонов, по словам Битова, выразил тончайшие философские категории, — во многом исходит от онемевшего сердца, от его социальной аритмии. Хроника Платонова и поэма Заболоцкого — действительно вещи с высокой мерой условности. Если в случае «Торжества Земледелия» это совершенно очевидно, то и с хроники «Впрок» при более пристальном взгляде слетает документальная, очерковая оболочка. Это типичное утопическое (или «мениппейное») странствование, где путник, по воле автора набредая на различные уклады и примеры общежития, как привлекательные, так и неприемлемые, дает ему, автору, возможность высказать суждения о жизни сущей и должной. Такие

странствия могут быть откровенно фантастическими, как «Путешествия Гулливера», и жизнеподобными, лишь с элементами сказки и легенды, как «Кому на Руси жить хорошо», но жанр с его дидактическими и условными началами и там, и здесь верен себе; уже после «Впрок» в том же жанре будет написана «Страна Муравия» Твардовского. Из этого последнего примера видно, что жанровая традиция, «память жанра», как уже говорилось, мало что объясняет и в «загадочной» интонации Платонова, и в жутком приеме, оказанном «бедняцкой хронике»: ведь в поэме Твардовского сказочная посылка и фольклорная стихия не несли с собой никаких заметных «надломов» и никого особенно не шокировали. Точно так же ни «Фауст» с его финальными строителями-лемурами, ни «Рейнеке-Лис», вполне к месту вспоминающиеся при чтении «Торжества Земледелия», не объяснят специфической «озадаченности» поэта.

Уже первые фразы обоих произведений скажут о многом, к жанровым условностям не имеющем прямого отношения. Фразы эти корчатся, как бы раздираемые разными импульсами.

«Впрок»: «В марте месяце 1930 года некий душевный бедняк, измученный заботой за всеобщую действительность, сел в поезд... Он не имел чудовищного, в смысле размеров и силы, сердца и резкого, глубокого разума, способного прорывать колеблющуюся пленку явлений, чтобы овладеть их сущностью... И, однако, были моменты времени в существовании этого человека, когда в нем вдруг дрожало сердце и он со слезами на глазах, с искренностью и слабохарактерностью выступал на защиту партии и революции в глухих деревнях республики, где еще жил и косвенно ел бедноту кулак... Он способен был ошибиться, но не мог солгать и ко всему громадному обстоятельству социалистической революции относился настолько бережно и целомудренно, что всю жизнь не умел найти слов для изъяснения коммунизма в собственном уме. Но польза его для социализма была от этого не велика, а ничтожна, потому что сущность такого человека состояла, приблизительно говоря, из сахара, разведенного в моче, тогда как настоящий пролетарский человек должен иметь в своем составе серную кислоту, дабы он мог сжечь всю капиталистическую стерву, занимающую землю». Вдобавок, тут же мы узнаем, что этот «душевный бедняк»,

именуемый в дальнейшем «я» — «для краткости речи», — на самом деле не совсем «я», и не потому, чтобы это был кто-то другой, находимый вне авторской персоны, а потому, что автор с этим своим никчемно-созерцательным «я» сам же и не согласен — по высшим идейным соображениям! Если бы мы захотели выделить в приведенном пассаже места с двойной или даже тройной акцентуацией, пришлось бы прибегнуть к сплошному курсиву.

Скажем, кто такой «душевный бедняк» в контексте оценок эпохи? С одной стороны, он, как *бедняк*, примыкает к остальным неимущим, он, через свою нищету, не только летописец, но как бы и участник «бедняцкой хроники», один из собратьев по бедняцкому классу. Но, с другой стороны, он ведь бедняк душевный, в то время как (это мы узнаем из реплики встречного человека) «основной золотой миллиард» — «наша идеология»; значит, он уже не классово доброкачественный бедняк, а скорее лишенец или в крайнем случае бедняк усомнившийся, задумавшийся, как Воцев из Котлована, «среди общего темпа труда», что привело к «росту слабосильности» и выпадению из классового лона. В общем, быть душевным бедняком худо, но все же извинительно, все же лучше, чем богачом!¹ Очевидно, что блик иронии тут есть, но направлена она столько же на себя, сколько на своих возможных судей; и неизвестно, чего здесь больше — иронии или боли («трагедия оттертости, трагедия “оставленного”, ненужного {...} великая мука» — такую дневниковую запись Платонова, относящуюся к 1936 году, приводит В. Васильев).

Ну, и далее: что сказать о нарочитой малограмотности, косноязычии этих вступительных фраз? — «измученный заботой за всеобщую действительность» — недаром к словам этим придирался охваченный покаянным негодованием (ведь это он «пропустил» платоновскую вещь на страницы «Красной нови») А. Фадеев.оборот почти зощенковский. Критика того времени так и считала, что это «маска» — «вуаль благонаме-

¹ Платоновского «душевного бедняка» очень напоминает в «Торжестве Земледелия» окруженный легендой покойник Хлебников: «Кто он, жалкий, весь в коростах, / Полусъеденный, забытый, / Житель бедного погоста, / Грязным венчиком покрытый {...} Так человек, отстав от века, / Зарытый в новгородский ил, / Прекрасный образ человека / В душе природы заронил».

ренности»: «кулацкие агенты (...) все чаще принуждены надевать маску сочувствующих». (Соответственно, и о поэте: «Нужно сорвать с Заболоцкого маску блаженного», «притворился юродивым» — из рецензий Е. Усиевич и Ан. Тарасенкова на «Торжество Земледелия»). Если сегодня рассуждения о политической маскировке предстают кровавыми анахронизмами, то версия стилистически оформленной *социальной маски* должна быть все-таки рассмотрена. С тем, однако, чтобы и ее отвергнуть. Такая маска была у Зоценко — маска представителя новых городских низов, говорящего с ними на одном языке, хотя отчасти возвышающегося над их понятиями. У Платонова, как и у Заболоцкого, такой устойчивой, неизменной маски нет. Есть переменчивые стилистические блики, не дающие разглядеть выражения лица. В данном конкретном примере Платонов через «немой» язык сначала отождествляется с другими — прямыми, не «душевными» — бедняками, дает знать о единой с ними заботе, и в этот миг в его словесных корчах нет ни малейшей иронии, скорее умиление. Но вот, через строчку он как будто уже с юмором, то есть подчеркивая дистанцию, начинает освещать языковое сознание своего бедняцкого «партнера»: ибо «чудовищное, в смысле размера и силы, сердце», которого, увы, лишен повествователь, нельзя воспринимать иначе, чем с улыбкой, пока доброй. Завершается же этот интонационный ход едва ли не сарказмом: «сахар, разведенный в моче», «настоящий пролетарский человек должен иметь в своем составе серную кислоту». Но напрасно было бы думать, что именно здесь Платонов «приоткрылся». Сарказм его опять-таки двуостр, обращен, не меньше, чем вовне, на себя самого и в этом пункте граничит с самоизничтожением. А сарказму предшествуют дышащие искренностью, прямо-таки исповеднические заверения в верности «громадному обстоятельству социалистической революции». Но заверения, высказанные как бы под неотступным оком все того же «партнера», «настоящего пролетарского человека», и потому, при всей неподдельности, звучащие несколько преувеличенно. Обращу также внимание на странный оборот: «косвенно ел бедноту кулак». Перед нами фактическое признание того, что зажиточный крестьянин уже никому в деревне реально не противостоит. Но признание приняло форму обвинения, произносимого как бы через силу, коснеющим языком: «косвенно... ел...». Все вместе оставляет впечатление вызывающего жеста, сделанного в позе пре-

дельного смирения. Впечатление — на мой взгляд и слух — душераздирающее. Но, как ни странно, художественно состоятельное. Ибо общая сдвинутость слога все разноречивые побудительные мотивы объединяет, и вдобавок позволяет отдать дань свободному искусству — поиграть с новым «лубком», плакатным клише, в виде красочной аппликации включаемым в текст: «сжечь всю капиталистическую стерву, занимающую землю».

Обратясь к прологу «Торжества Земледелия», обнаружим нечто похожее — при различии художественных форм и угла зрения, такую же собранную в единый пучок душевную разноречивость.

Нехороший, но красивый,
 Это кто глядит на нас?
 То мужик неторопливый
 Сквозь очки устави́л глаз.

Первый же стих, что называется, рвет удила. Как относится поэт к этому основательному, в летах (в очках!), «мужику»? Вся народническая русская литературная традиция — хоть Достоевский, писавший о «зверином образе» и христианском сердце народа, хоть Некрасов («золото, золото сердце народное»), хоть Толстой или Короленко — констатировали бы обратное: некрасивый (ибо несчастный), но хороший (ибо знает правду). Заболоцкий же сразу начинает с перечеркивания традиционных ожиданий — с категорического: «нехороший». Этим он, казалось бы, вполне конформно включается в идеологическую кампанию текущего момента. Однако будет ли оценена политическим адресатом такая готовность, если выражение она себе находит на языке дошкольного детства: «нехороший», «бьяка»? У какого ревнителя не зашевелится сомнение, не смеются ли над ним? К тому же мужик «... но красивый». Отчего так? Сейчас увидим:

Белых житниц отделенья
 Поднимались в отдаленье,
 Сквозь окошко хлеб глядел,
 В загородке конь сидел.

Эта картинка, несомненно, ласкает и тешит сердце Заболоцкого — она отвечает его стремлению, после развинченных городских «Столбцов», к ладу и стройности, к идиллии простых вещей, трудов и дней в духе Гесиода. Мужик, так красиво устроивший вокруг себя хозяйственную жизнь, и сам «красив», — недаром эта заставка вызвала немедленный гнев критики, усмотревшей тут кулацкую агитацию: при полных житницах, высоких хлебах и коне в уютной «загородке», при всем этом довольстве — зачем колхозы?

А между тем слово «нехороший» было произнесено с достаточной искренностью; ернический примитив и слишком скорое совпадение с газетными оценками не содержали подвоха, только скрадывали всю серьезность вердикта, вынесенного мужицкому домоводству.

Тут природа вся валялась
В страшно диком беспорядке:
Кой-где дерево шаталось,
Там реки струилась прядка...

За «дикий беспорядок», за сплошную невоспитанность природы, видимо, и несет ответственность мужик, так эгоистически ладно устроившийся в своем хозяйственном оазисе; тем-то он и «нехорош». Здесь уже выходит наружу главная мысль утопической поэмы, для которой коллективизация, чего бы она ни стоила, — лишь малое промежуточное звено всеземных биосоциальных преобразований. Это — выношенная, сердечная мысль Заболоцкого, но она плохо согласуется с сердечным же влечением к тому, что уже добротно стоит на земле и что нужно разрушить. У него будто не поднимается рука, чтобы окончательно очернить одно, дабы возвысить другое, — чего от него властно требуют внешние давления, да и собственная мечта, но что сразу лишило бы его речь поэтической подлинности. И он выходит из положения, прибегая ради баланса к условности рисованного лубка; над всей плоскостью картинке изображен «безобразный и большой журавель», а в клюве — ленточка изречения:

Из клюва развивался свиток,
Где было сказано: «Убыток

Дают трехпольные труды».
Мужик гладил конец бороды.

Лубочный финал придает завершенность, единство тона всему прологу и вместе с тем освобождает от обязанности свести концы с концами и принять изречение всерьез; столкновение «старого» и «нового» в такой подсветке не сулит ни крови, ни слез, а сам поэт оказывается в мирном положении отступившего на несколько шагов зрителя перед картиной, вставленной в рамку.

Теперь можно высказать некое предположение; частью оно подкрепится и в дальнейшем. И у Платонова, и у Заболоцкого текст находится под воздействием сразу нескольких силовых полей, ряда дипольностей. Ограничусь перечислением наиболее заметного. Это напряжение между радикальной утопической мечтой, аккумулировавшей в сердцах обоих писателей энергию первых пореволюционных лет, и материей жизни как она есть, которая тоже по своему дорога, да и способна оказывать отрезвляющее сопротивление, отклоняя мечту от прямизны. Это, затем, напряжение между собственной идеей бытия и предписанной идеологией, каковая лишь отчасти совпадает с личной идеей-мечтой и грозит разойтись с ней все дальше, а дани себе требует все больше. И это напряжение между классическими литературными ценностями, неустранимыми из фундамента большого искусства, и жадой обновления поэтики за счет ресурсов современной низовой культуры.

Каждый атом текста испытывается на разрыв. А цельность достигается (когда достигается) лишь благодаря точному чувству стилистической меры и напору темперамента, витальности таланта; да и цельность тут гротескная, «химическая» (если взять химеру за образец составного существа), в каком-то смысле противоестественная. Интегральная задача языка при этом — выразить невыразимую двойственность мыслей «душевного бедняка» и одновременно пробиться сквозь кокон «высокой» культуры к голой простоте предмета, каким он видится неотшлифованному сознанию. В последнем у Платонова с Заболоцким наглядное совпадение. Л. Гумилевский, на которого еще предстоит сослаться, называет этот прорыв к предмету «заменой логи-

ческой истинности — фактической» и приводит из Платонова пример: «Крестьянка взяла его (мертвеца. — *И. Р.*) за ноги, и поволокла, чтобы его тут не было»; придаточное предложение с точки зрения логики избыточно (как и, в другом рассказе Платонова, отмеченный Гумилевским «худой скелет»), но создает впечатление простодушной *буквальности* («фактичности») и, следовательно, неолитературенной *честности*. То же у Заболоцкого: «... кулак, крестясь руками, поклоны медленные кокал»² — не ногами же! Но сколь это непредвзято: говорю, что вижу. Некоторые обороты Платонова могут быть перенесены в поэтический арсенал раннего Заболоцкого вообще без малейших изменений — там, где имитируется взгляд внешнего наблюдателя, настолько наивного и не осведомленного в человеческом устройстве, что он способен различать лишь физику жизни: «его туловище глядело измученным существом» — или: «утоление мощных туловищ степных мастеровых».

Такой язык, конечно, стилизован, но это стилизация не чужого, а собственного слова, «маска», которая есть лицо. Изобразительная честность, «детскость», призвана возместить ценностную двусмысленность «амбивалентность», — не дать химере распастись на две чуждые друг другу половины. Глядя на своего Солдата, проводника раскулачивания, коллективизации и нового земледелия, Заболоцкий восклицает:

Посреди большого стада
Кто он — демон или бог?
И звезда его, крылата,
Блещет, словно носорог.³

На свой вопрос — «кто он?» — поэт ответа не знает, оценка двоятся (в другом месте поэмы Солдат «возвышался, словно демон / Невоспитанных земель», но «полуночная птица <...> Принесла ему водицы, / Ветку дерева сломав», как добро-

² Насколько непросто, изощрен этот «примитивизм», легко заметить по второму из приведенных стихов. Несчастный кулак «кокал» поклоны, то есть бухался об пол, но поклоны — «медленные»: возникает целая траектория движения, каждого его такта, начинающегося медлительной истовостью и завершающегося стремительной неистовостью. Заболоцкий был виртуозом такой изобразительной механики.

³ Последнюю «крамольную» строчку Заболоцкий при позднейшей переработке заменил другой.

му сказочному герою). И отсутствие ответа, неопределенность блуждания между старыми символами добра и зла («демон» — «бог») компенсируются точностью чувственной, предметной находки: пятиконечную звезду так и рисовали плакатисты на красноармейских шлемах — с одним концом длиннее прочих, словно угрожающий рог и словно разгон полета; в «крылатом носороге», химере этой — та же двойственность божественно-демонского, но уже переведенная в план фактический, убеждающий четкостью и узнаваемостью рисунка.

У такого стиля мысли и письма общим знаменателем, действительно, оказывается «юродство». Только не надо вкладывать в это слово традиционно-религиозный смысл, не надо непременно ожидать вещей прорицаний, назиданий, обличений под темной словесной завесой. Главное здесь — уход от внешнего благообразия, сигнализирующий о судорогах недоумения и вопроса. Захвачен момент крушения уклада, скоростной перегонки на рельсы новых понятий, и немой вопрос обращен к социальной среде — без надежды его разрешить.

Вслушаемся в те места хроники и поэмы, на которые с ходу откликается нынешний публицистический разум. Тут обнаружим куда больше верности своему времени, чем обращенности через его голову — к нашему.

Сами названия отражают установку на сулимое «торжество»; пока же идет работа «впрок», в копилку этого торжества (даже в «чужой прок», как примиренно размышляет попутчик-спец, инженер Прушевский в «Котловане»). Торжество будет иметь мировой размах, так что «впрок» означает нечто большее, чем благополучие детей и внуков (ради чего принято откладывать в семье и в обществе), — это заготовка для всех землян, для «африканского мужика» и даже для того, «чтобы впоследствии задуматься над судьбой посторонних планет». «Для чего же нам не делать для всего отсталого света социальные заготовки?! А уж по нашим заготовкам пускай потом всемирная беднота пригоняет себе жизнь в меру и впрок!» — говорит товарищ Пашка, «великий человек, выросший из мелкого дурака», и хотя повествователь резонно замечает, что «африканский мужик» и сам с усам, можно не сомневаться в его усмешливом сочувствии мыслям «нового человека», отмеченного «трогательной неуверенностью детства, а не падающей иронией гибели».

Мобилизация сельского жителя на эту грандиозную работу впрок осуществляется извне, людьми, прошедшими житейскую и идеологическую выучку за пределами деревенского мира. У Платонова это «демобилизованный красноармеец товарищ Кондров» с «молодым нежным лицом, хотя уже утомленным от ума и деятельности»; в поэме Заболоцкого — тоже Солдат, антагонист «предков», оспаривающий их консервативную мудрость и сулящий освобождение труда — наиболее угнетенному элементу — рабочей скотине. Цель переворота видится в победе устроительных сил революции над «ветхим лежачим веществом», над «мертвым порожняком природы» (ср: «... природа вся валялась в страшно диком беспорядке»), куда Платоновым, однако, отнесены и «растущие деревья» (опять же сравним: «кой-где дерево шаталось»), и «ветер на небе». Не такие уж они мертвые. Но если при взгляде на возводимые «корпуса благодетельных заводов» послышатся слова: «Сколько травы навсегда скроется... сколько угодий пропадет под кирпичной тяжестью!» — в ответ на которые встрепенется наше раненное экокризисом сердце, то, можно быть заранее уверенным, что в хронике исходят они отнюдь не из авторитетных уст (конечно же из уст «попутного старичка», свое отжившего, всем зазря недовольного).

Автор хроники и автор поэмы часто подхватывают плакатную мифологию эпохи, не ехидничая над ней, а лишь несколько ее эстетизируя, доводя до мифа и анекдота *художественного*. Платонов не обинуясь говорит о «кулацкой норме населения» (даже уточняет — около 5 %), засевшей в районных органах власти, и это слово «норма», проникшее из разверсток по раскулачиванию, не кажется ему сомнительным. «Кулака» он рисует *губителем* даже собственного хозяйства, в первую очередь — антипродуктивным элементом⁴ (недосчитавшаяся тут «классовой борьбы» критика не оценила силу такой идеологической гиперболы). То же самое делает Заболоцкий:

Земля, нуждаясь в крепкой соли,
Кричит ему: «Кулак, доколе?»

⁴ Эпизод погубления кулаком лошадей с некоторыми изменениями в сторону анекдота перешел из «Впрок» в «Котлован». Не исключено, что за ним, дважды повторенным, стоял известный Платонову и поразивший его случай из жизни, скорее все же трагического, чем прямолинейно-плакатного свойства.

Но чем земля ни угрожай,
Кулак загубит урожай.
Ему приятно истребленье,
Того, что будущего знаки...

Моменты столкновений, когда верность принципу «фактической истинности» понудила бы изобразить жестокость, по крайней мере, обеих сторон, — такие моменты тщательно обойдены. В хронике (в отличие от «Котлована») нет сцен раскулачивания или рассказов о том, как оно недавно произошло; в «Торжестве Земледелия» Заболоцкий краток, как репортер, и невозмутим, как хирург:

Кулак ревет, на лавке сидя,
Скребет ногтями черный бок,
И лает пес, беду предвидя,
Перед толпою многих ног.
И слышен голос был солдата,
И скрип дверей, и через час
Одна фигура, виновата ⁵,
Уже отъехала от нас.
Изгнанник мира и скупец
Сидел и слушал бубенец,
С избою мысленно прощался,
Как пьяный, на возу качался.

Эта натуральная ночная сцена резко оттеснена другой, развернутой и символической, сценой бури, во время которой происходит битва Солдата со стихийными, нутряными силами «предков». Ночь («строительница дня» и вместе с тем «ведьма», толкающая в пропасть телегу с раскулаченным мужиком, — типичная двойственность!) заворачивает такой вихрь дионисийства, такое радение:

Ночь гремела в бочки, в банки,
В дупла сосен, в дудки бури,
Ночь под маской истуканки
Выжгла ляписом лазури.

⁵ В этом «виновата» чудится какая-то смущенная участливость поэта и кажется, что последующая редакция: «Одна фигура, борода-та...» — еще жестче и отчужденней.

.....
Так, скажу, проклятый ветер
Дул, как будто рвался порох!
Вот каков был русский север,
Где деревья без подпорок, —

что для жалости, вообще для этических оценок, места не остается.

Наряду с «кулаком», которому «приятно истребление», примечательны в обоих произведениях еще две апробированные принадлежности лозунгов — «трактор» и «электричество». Первое приключение платоновской хроники состоит в починке «колхозного солнца», несколько фантастического рефлектора, предназначенного светить круглый год по двенадцать часов кряду. «А нужно вам электрическое солнце?» — поинтересовался рассказчик, да и мы сегодня тем более недоумеваем, к чему так расточать энергию. Но следует ответ: «Нам оно впрок», а из уставной бумаги можно, в частности, узнать, что «разные верующие остатки колхозов и деревень дали письменное обязательство — перестав держаться за религию при наличии местного солнца». И если знакомой эры, порвавшей с разумом «предков», становится даже не электролампа, а просто зубная щетка (глава района сплошной коллективизации товарищ Упов с трибуны всенародно чистит зубы), тут нет принципиальной разницы, дающей повод насмешкам. Платонов и не смеется над родным братом коммунаров-чевенгурцев незадачливым Уповым, а лишь улыбается: ведь только что перед этим странствующий «душевный бедняк», alter ego автора, с вполне упоевским трепетом вглядывался в даль, чтобы удостовериться в исправности починенного «солнца». «Ибо основной целью культурной революции — о чем и говорили вполне откровенно ее идеологи — было все-таки не внедрение в деревенский быт современной гигиены и всеобщей грамотности, да и почему, собственно, для того, чтобы открыть в деревне школу или научить ребят чистить зубы, нужно было ломать весь ее исторически сложившийся уклад?»⁶

Этому «колхозному солнцу», рассеивающему мрак невежества, в поэме Заболоцкого соответствует панорама нового индустриально-энергетического лика земли:

⁶ Мяло Ксения. Оборванная нить: Крестьянская культура и культурная революция // Новый мир. 1988. № 8. С. 247.

Сквозь битвы, громы и труды
 Я вижу ток большой воды,
 Днепр виден мне, в бетон зашитый,
 Огнями залитый Кавказ,
 Железный конь привозит жито,
 Чугунный вол привозит квас,
 Рычаг плугов и копыя борон
 Вздывают почву сотен лет...

(Снова отметим «фактическую истинность» зрения Заболоцкого. Шолохов назвал книгу о коллективизации «Поднятой целиной». Заболоцкий непроизвольно уточняет: не «целина», а «почва сотен лет», вздымается не девственное, а обжитое.)

Трактор же мифологизирован в виде некоего чудовищного предводителя колхозного воинства, зверовидного херувима, огненного серафима, низвергающего «ветхого гада» — соху.

Большой, железный, двухэтажный,
 С чугунной мордой, весь в огне.
 Ползет владыка рукопашной
 Борьбы с природою ко мне...

 И загремела даль лесная
 Глухим раскатом буквы А,
 И вылез трактор, громыхая;
 Прорезав мордою века.
 И толпы немощных животных,
 Упав во прахе и пыли,
 Смотрели взором первородных
 На обновленный лик земли.

Разумеется, в «бедняцкой хронике» — то же самое упоение мощью механического витязя, столько же машинной, сколько идеологической мощью! «Зачем нам нужны трактора в каких-то двенадцать, двадцать или шестьдесят сил?» — говорит народный умелец Григорий Скрынко, один из семи сказочных богатырей-мастеровых, встретившихся на пути «душевного бедняка». — «Это капиталистические слабосильные марки! Нам годятся машины в двести сил, чтобы она катилась на шести широких колесах... Вот что такое советский трактор, а не фордовская горелка!» Тут же рассказчик пророчит: «Наверное,

так и случится, что года через три-четыре или пять у нас начнут пропадать фордзоновские царапалки и появятся мощные двухсотсильные пахари конструкции профессора Г. М. Скрынько». Сейчас, в период насущной миниатюризации трактора, успевшего утрамбовать плодоносный слой наших земель, все это читается со смутным чувством. Начинаешь думать о том, что «впрок» — это, помимо прочего, непредусмотренный символ «затратной экономики» и возникла она из идеологического, агитационного гигантизма прежде, чем стать раскрутившимся маховым колесом своекорыстных «ведомств». Винить честных писателей за это, конечно, не след, но не надо и преувеличивать их прозорливость только на том основании, что они некогда удостоились официального неодобрения.

Есть ли тут место прямому негативизму, сатирической критике? Применительно к Заболоцкому ответ будет скорее отрицательный. Достаточно перечитать его любознательствующие письма к Циолковскому, писанные вслед поэмам начала 30-х годов, чтобы убедиться в его молодой и наивной серьезности. Его мнимая ирония даже в случаях самых одиозных крайностей («В хлеву свободу пел осел, / Достигнув полного ума»; «Здесь учат бабочек труду, / Ужу дают урок науки — / Как делать пряжу и слюду, / Как шить перчатки или брюки») и с учетом доли озорства, — всего лишь побочный эффект, возникающий из стараний придать наглядность невероятному, рвущему с естеством.

Платонов, конечно, сатиричен там, где нацелен на свою постоянную мишень — на препятствующих народному самоуправлению аппаратных функционеров (Горький, вполне в духе тогдашнего государственного строительства, увидел тут у писателя «анархическое умонастроение»). Он играет политическим жаргоном посланцев власти (всяческие «перегибы», «разгибы», «отжимы», «упрощенцы», «головокруженцы», «переугожденцы»), и игры эти не лишены яда. Он даже предается рефлексии по поводу истоков такого языка: «... Зажиточные, ставшие бюрократическим активом села, так официально косноязычно приучили народ думать и говорить, что иная фраза бедняка, выражающая искреннее чувство, звучала почти иронически. (...) Это были бедняки, завтрашние строители великой истории, говорящие свои мысли на чужом, двусмысленном, кулачко-бюрократическом языке». В этом объяснении обнаруживается и растяжимая граница платоновской сатиричности.

Мы никогда достоверно не узнаем, всерьез ли возлагает он ответственность за бюрократизацию языка на «зажиточных» — или прислоняет бюрократа к кулаку из предосторожности, так что начало фразы мысленно следует перевернуть: «бюрократический актив, ставший зажиточным»⁷, — и действительно ли тяготит его этот лексикон, из коего он высекает столько живых искр, или он, предугадывая упреки в иронии и пересмешичестве, заранее защищается от них ссылкой на объективную порчу языка. Короче, мы даже в этом, сравнительно ясном, случае никогда не узнаем, где кончается «иносказательный человек» (выражение из очерка «Че-Че-О»), склонный к притчеобразной, но целенаправленной сатире, и начинается «душевный бедняк» с двоящимися мыслями.

Платонов ставит своих носителей «неглавной опасности», «левых уклонистов» — перегибщика Упоева, «безбожника» Щекотулова — в конфузные положения, отдавая их на посмеяние деревенским бабам и девкам, по-крыловски лукавым и здравомысленным мужикам. (Так здравомысленны и горожане в «Чевенгуре» — большинство, радующееся нэпу, пропеченному ломтю хлеба, независимому труду земледельцев, всему, чему совсем не рады чевенгурские предшественники Упоева и Щекотулова.) «Вы, граждане, обладаете идиотизмом деревенской жизни. Вас еще Маркс Карл предвидел... Думайте, как, например, земля сама по себе сотворилась», — агитирует Щекотулов. А ему в ответ: «У нас ум слаб: нас Карл Маркс предвидел, что мы — идиотизм!» Но сердце Платонова бьется сильнее не при виде этих насмешников-мужиков, «нехороших, но красивых», способных (если вспомнить поэму Заболоцкого) и без щекотуловской подсказки призадуматься над тем, «где душа? / Или только порошок / Остается после смерти?». Трагикомические донкихоты переустройства: Упоев, по-евангельски «не имевший постоянного местопребывания», «еле живой от своей едкой идеи человек», и даже «левый прыгун» Щекотулов («Кто

⁷ Так зажирел «товарищ Пашкин» из «Котлована», в котором можно увидеть негатив преображенного «дурака» — товарища Пашки из «Впрок», вариант его судьбы и карьеры, тоже с опорой на толковую бабу — жену. «Актив», «активист» — обычно одно из отрицательно заряженных слов у Платонова. Ср. также в «Котловане»: «Давно пора кончать зажиточных паразитов! Мы уже не чувствуем жара от костра классовой борьбы, а огонь должен быть, где же греться активному персоналу!»

этот измученный на сильной лошади?) — как-то больше говорят его сердцу.

В хронике есть показательные герои-организаторы: уже известный нам красноармеец Кондров, который живет своим умом, игнорируя приказы райцентровских управленцев, и Семен Кучум, сторонник добровольного вступления в колхоз, учредивший даже некий потребный для членства нравственно-трудовой ценз и таким способом возбудивший «великое томление единоличников по колхозу». (Тут, думаю, Платонов выступает в дидактической роли, так сказать, пред-Овечкина, наставляя критикуемых руководителей положительными примерами; притом делает он это с множеством оговорок, страхуясь от обвинений в потакании «главной опасности» — правой.) Однако не просвечивают ли в Кондрове и Кучуме все те же Уповеи и Щекотуловы? После выхода статьи «Головокружение от успехов»: «Ты гудишь? — спросил его (Кондрова. — *И. Р.*) неосведомленный предрика. — Сделай мне сводочку... И тут Кондров обернул “Правдой” кулак и сделал им удар в ухо предрика». А когда «левый» друг Кучума произносит «отъявленную негодяйскую речь», жалуясь на полученные взыскания, тогда «... слегка приподнявшись, Кучум молча совершил резкий, хрустящий удар в грудь противостоящего друга. Друг без дыхания повалился навзничь... После этого акта Кучум вновь приобрел унылое выражение своего лица, я же почувствовал з н а ч е н и е п а р т и и д л я с е р д ц а ⁸ этих угрюмых и непобедимых людей, способных годами томить в себе безмолвную любовь и расходовать ее только в измощающий, счастливый труд социализма».

И как не нащупать реальной грани между Уповеями и Кучумами, точно так же нелегко провести черту между ними и зловещим «активистом» из «Котлована», который любовался «изображением земных шаров на штемпелях; ведь весь земной шар, вся его мякоть скоро достанется в четкие железные руки, — неужели он останется без влияния на всемирное тело земли?» Вот, оказывается, каким позывом к власти могут обернуться трогательные «заготовки для африканского мужика»! Шкала оценок Платонова различима: союзничество с Кондровым и Кучумом (при свободе объектив-

⁸ Разрядка автора.

ного анализа), отсветы гротескного юмора на Упоеве⁹, оттапливание от «активиста», низового «официального революционера», впрочем, обреченного на гибель. Но «фактическая истинность» всех этих хрустящих ударов в ухо и грудь, этого угрюмства и «четких железных рук» свидетельствует о едином жизненном типаже с его неразъемно переплетшимися «добрыми» и «дурными» ветвями. Платонов *воспел* эту породу людей — тех, кого тогдашняя критика посчитала «идиотами, юродивыми, блаженными, дураками», злобными карикатурами на нормативную фигуру вожака, не пожелав заметить, как любит их, как тяготеет к ним писатель, какой — не из картона сработанный — памятник он им поставил¹⁰.

Кому они предпочтены? Откуда такое предпочтение? Простенький эпизод из «Впрок» поможет это понять.

Наш странник попадает в сельхозартель имени Награжденных Героев. «Десятки новых отремонтированных хозяйственных помещений в плановом разумном порядке были расположены по усадьбе: три больших жилых дома находились несколько в стороне от служб, вероятно, для лучших санитарно-гигиенических условий (...) Члены артели героев, устроенной по образцу якобы коммуны, имели спокойный чистоплотный вид (...) В артели было всего два трактора. Все работы совершались вековыми старинными способами; хорошие же результаты объяснялись край-

⁹ Совершенно естественно, что Упоев в хронике — сталинец, для него «Сталин (...) это Ленин сегодня». Можно предположить, что Сталину, пристрастному читателю «Впрок», это особенно не понравилось. Он презирал таких, как Упоев, это пушечное мясо коллективизации, заранее подписав им приговор. Хроника, без тени умысла, как бы разбалтывала тайну о политической базе вождя.

¹⁰ Здесь следует оспорить мнение Д. Е. Фурмана («Вопросы философии», 1989, № 3) относительно того, что сознание героев Платонова — это архаическое, «дологическое» сознание народных крестьянских масс. Действительно, «не для нэпа умирали и убивали герои Платонова, а для рая на земле» и, как пишет историк, толкали тем самым страну «в сторону сталинизма». Но это не «старые», выступавшие из какой-то архаической тьмы («патриархальное крестьянство», по И. Клямкину, якобы ответственное за сталинизм), а «новые» люди, и Платонов прекрасно отличает их от крестьянской массы. Это лишь один из уклонов крестьянского сознания, переживший идеологическую мутацию и близкий, как замечает тот же Фурман, ментальности апокалиптиков времен Крестьянской войны в Германии.

ним трудолюбием, дружной организацией и скупостью к своей продукции артельщиков». Всем хороша артель, кабы не заподозрывающее словечко «якобы». К тому же узнаем, что создана она еще в 1923 году ветеранами Гражданской войны — плод свободного кооперативного движения, мечта Чайнова, так сказать. Но рассказчик обрушивает на артель гнев, сам на какую-то минуту выступая в роли человека со «штемпелями». Артель эта вопреки требованиям Рика и сельских партячеек не хочет, оказывается, пополнять свои ряды «бедняками-активистами», «ибо для правления хороши были только старые, сжившиеся между собой люди»; так основатели артели, «герои битв с белогвардейцами стали хозяйственными рачителями и врагами окрестной бедноты». Видимо, умозаключает рассказчик, они «были героями не от классовых органических свойств, а от каких-то мгновенных условий фронта, то есть не помня себя, а теперь они эксплуатировали свои нечаянные подвиги со все ухваткой буржуазной мелочи». Какие только камни не бросает «душевный бедняк» в эту «роскошно-производительную артель новорастущих феодалов»: тут и «скопческий дух делячества», и «святое ханжеское соблюдение принципа добровольности», и «хитрая скрытная борьба с партией и бедняками за сохранение только для себя своего удела». Колеблешься, прежде чем принять всё это за чистую монету, тем более, что слово Платонова — как всегда, двусмысленное, использующее чужие реченья будто свои, но *не до конца* свои — позволяет длить эти колебания до бесконечности. Но монета все-таки чистая, ибо нет для Платонова худшего греха, нежели «сохранение только для себя своего удела» (мы сегодня на такую высокорентабельную артель, верно, молились бы, радуясь, что ее «эгоизм» увеличивает национальный продукт...). Рассказчик между тем заглядывает в грядущее, когда эта заманчиво крепкая, но «ханжеско-деляческая артель станет большевистской. Что же будет, если снабдить ее тракторами, удобрениями, приложить к ее угодиям, вместо сухого рачительства, ударный труд¹¹, сменить имущественно-

¹¹ «Бросьте, пахари, безделье! Будет ужин и ужйн» — так у Заболоцкого ободряет Солдат обобществившихся крестьян. Это, конечно, не выпад поэта против уполномоченного погонялы, а принятое тогда отношение к старому труду пахаря как к непродуктивному ковырянию.

го скопца на большевика и агронома и, главное, сделать артель действительно трудовым товариществом крестьян-бедняков?» «Главное», выходит, сменить хозяйственные стимулы на те, которые рассказчику, и Платонову, представляются этически безупречными (ударный труд» вместо рачительства) — и благо приумножится! «Мужик всю свою жизнь копил капитализм», — в «Котловане» так думает революционный инвалид Жачев, но напомним тут мнение О. Михайлова, что душевно Платонов «сам является героем собственного произведения».

Безусловно, и Платонов, и Заболоцкий связывали с коллективизацией какие-то свои заветные социальные и метафизические ожидания¹². Сын агронома и мелиоратор отнесли к перевороту в землепользовании не как практики, а как философы будущего. Платонову виделось падение последней бастилии эгоистического интереса, рождение нового человека, радостно растворенного в общем, вплоть до обобществления телесных членов. «Чего зря колхозные ноги бить?» — говорит один из коллектива «Доброе начало» другому, без нужды посылающему его проведать лошадей. Ноги уже не его собственные и тем ему дороги. Семен Кучум в своем колхозе сдельно оплачивает только труд «взрослых людей, испорченных империализмом», а «молодежь не нуждалась в сдельщине», «колхозники в возрасте пятнадцати-двадцати лет работали с предельным напряжением сил и не имели надобности в каком-то подгоняющем принуждении»; «советская юность не знает причин для избежания труда, разве что лишь когда переутомится или влюбится». Впереди, возможно, мерцали иные планеты и звездные миры, федоровские воскрешения, но главным был этот этический переворот, расплавление брони «небратства» вокруг «я». «Даешь душу!» («Усомнившийся Макар») — и душу, общую на всех.

Заболоцкий предвкушал освобождение из пут урбанизма, новую пастораль («Младенцы в глиняные дудки / Дудят, размазывая грязь, / И вечер цвета незабудки / Плывет по воздуху, смеясь»), а в дальнейшем — повышение всех уровней живого бытия: растения — до животного, животного — до разумной твари, человека — до эфирного жителя, свобод-

¹² В «Котловане» отражен трагический слом этих ожиданий, но в хронике «Впрок» и в «Ювенильном море» они снова — несколько искусственно — оживляются.

ного от грубой физиологии. Оба мечтали о преодолении не только социального, но и *природного* неравенства. «Корова в формулах и лентах», которая «печет пирог из элементов», в которой пробудилось от дремоты и развилось ее «неполное сознание», — это тот же порожденный капитализмом дурак Пашка, кого следует «бросить в котел культурной революции, сжечь на нем кожу невежества, добраться до самых костей рабства, влезть под череп психологии и налить ему во все дырья наше идеологическое вещество», после чего он дорастет до великого человека. Операция вываривания дурака в колхозном котле, как видим, совершенно сказочная (не менее, чем сказочны герои-смертники в «Школе жуков» Заболоцкого, добровольно отдающие свое мозговое вещество насекомой меньшей братии). Расстояние от трактора на коллективном поле, церкви, «забитой бревнышком навозным», лампочки на столбе и прочих весьма элементарных «ростков будущего» до всех этих свершений можно было покрыть только на крыльях сказки-небывальщины с ее усмешливым «не любо — не слушай, а врать не мешай» — и в то же время (ведь сказка волшебная!) на крыльях *магии*. Притом расстояние это преодолевалось несколько натужно, была в поле фантазии и доля вынужденного самообмана, — еще и отсюда всяческие гротескные вибрации.

Тут-то замечаются расхождения прозаика и поэта со своим временем, расхождения утопистов с практиками, что последними было признано непростительным. На знамени практиков «технического большевизма» сквозь все официальные лозунги проступали атакующие понятия: «наука» и «государство». Под наукой имелся в виду крайний рационализм и конструктивизм, игнорирующий тайну вселенной, то, что «природа есть обитель», и видящий в ней склад сырья, под государством — тоталитарная власть, не оставляющая места общественности (а не только личности). Технике как таковой по сути предназначалась роль всего лишь средства, применяемого в видах «научно обоснованного» «государственного строительства», поэтому неточно было бы называть (как готовы сделать К. Мяло и И. Шафаревич) весь этот пафос «великого перелома» — технократическим.

Магическая утопия Платонова и Заболоцкого, выросшая из общего с «переломщиками» революционного корня, тем не менее не пожелала совпасть ни с новым рационализмом,

ни с новым этатизмом, когда те были в зените своего влияния. «Платонов обожал конкретную технику, но сторонился науки», — вспоминает Гумилевский, — «(...) рассудочное и отвлеченное не умещалось в нем». «Конкретная техника» была для него живой, как «железный конь» и «чугунный вол» для Заболоцкого, она была как бы плодом интуитивных догадок и озарений, которые позволяют людям, чутким к жизни, приручать ее скрытые энергии. Все это люди простые, неученые, чья голова не перевешивает умных рук, чья изобретательность происходит от верного взгляда на *целое* (таковы умельцы в хронике «Впрок», таков же противопоставленный «научному человеку» «усомнившийся Макар», который при беглом взгляде на незнакомое строительство быстрехонько сообразил «кишку» для бетонного раствора). По Платонову, — тут писатель совпадает с Н. А. Федоровым, — мертвит не техника, а неверно направленная наука: инженер Прушевский в «Котловане», «седой от счета природы человек», «весь мир (...) представлял мертвым телом». Как Солдат в поэме Заболоцкого, он — «дитя рассудка, от рожденья нездоров» (этот упрек «предков» Солдату поэт оставляет неоспоренным); как тоскующий Лодейников в другой поэме, он может сказать о себе: «В душе моей идет сражение / Природы, зренья и науки (...) Я различаю только знаки / Домов, растений и собак (...) Не мир живой, на тысячу ладов / Поющий, прыгающий, думающий, ясный, / Но мир, испорченный сознанием отцов, / Искусственный, немой и безобразный (...) О, если бы хоть раз на землю посмотреть».

Рационализм для обоих писателей — наследие старого мира, старой, внежизненной науки; и то, и другое отвергнуто простыми людьми, создающими новую технику чудес, новую науку дивных метаморфоз. И эти простые люди — чудесники и чудаки — естественные носители новой, неотчуждаемой власти, которая со временем перерастет в безвластие. Там, где есть Макар, не нужен властный идол государственности, как не нужен и «научный человек». В «Школе жуков» Заболоцкий, намечая формы какой-то архаической протомистерии, как бы приводит далекое будущее к первобытному матриархату: женщины, «толкачихи мира вперед», дают наказания «плотникам», «живописцам» и «каменщикам» — на этом витке техника окончательно обращается в ремесло, на-

ука — в художественную магию, а государственность — в тесноту родовых связей.

Короче, перед нами утопическое противление той социальной реальности, которая сама выросла из гигантского утопического замысла, но уже четко обнаружила черты практически осуществляемой утопии — «антиутопии». Нечего и говорить, насколько неустойчива такая «оппозиция» и насколько ее двусмысленность влияет на всю тональность письма.

Да, это, пожалуй, «социалистический реализм». Социалистический — ибо мечта о всесторонней социализации жизни, за которой последует слом «косных» законов бытия, упование это бросает фантастический метафизический отсвет на живописуемый день сегодняшней. Реализм — потому что исходный материал жизни, «вещество существования» воссоздается средствами «наивного» искусства, по природе неспособного солгать, приемами «фактической истинности». Этот «социалистический реализм» жил один-единственный нестойкий исторический миг, когда его творцы могли балансируя, пройти по канату, по острию ножа между трагическим неприятием происходящего и соблазном перед ним капитулировать.

Искусство это, как мы уже знаем, было отвергнуто идеологическим заказчиком. Был отвергнут максимализм мечты, которая, отчасти через голову «ближней» классики, питалась культурной прапамятью апокрифа, сказки, жития с их «ненаучным» утопизмом. Читатель, не отрезанный от этих жанров духовно, не был бы так уж скандализован тем, что у Заболоцкого «один старик, сидя в овраге, объясняет философию собаке», а другой — «идею точных молотилок» коровам. Е. Усиевич («Под маской юродства» // Литературный критик, 1933, № 4) честит одного «тихим идиотом», а другого (полагая, что это ругательство) «блаженным» и не подозревает, что наткнулась на травестию легенд о Франциске Ассизском, на очевиднейший мотив фольклора и т. п.

Была отвергнута неизбежная двусмысленность тона, которая позволяла сращивать условное с достоверным, пафос с сомнением, оставляла за художником право на неокончателность оценки, а за «неправдоподобным» художественным построением достоинство мифа — а не обмана. «Рассказ Платонова, — писал Л. Авербах об “Усомнившемся Макаре”, — идеологи-

ческое отражение сопротивляющейся мелкобуржуазной стихии. В нем есть двусмысленность... Но наше время не терпит двусмысленности» («На литературном посту». 1929. № 21—22. С. 17). Включенное в хронику «Впрок» повествование о Филате-батраке, умершем от счастья, когда его на Пасху принимали в колхоз, дабы по-своему воскресить к новой жизни, — это сказочный гротеск. Мысль, выраженная в нем, — по сути, перелицованная, оторванная от корня религиозная мысль о новом рождении в духе — не могла быть передана в формах правдоподобия, ибо исходно превратна, произвольно пародийна, и только оставаясь сказкой, она не становится ложью. А в качестве «юродивой» сказки она даже трогательна: над мертвым Филатом «каждый колхозник снял шапку и широко открыл глаза, чтобы они сохли, а не плакали» (подчеркнутое мной — удивительный пример «фактической истинности» посреди небыли!). Критикой, не переносящей двусмысленности, эпизод был интерпретирован как издевательский кулацкий выпад против «колхозного счастья».

Было отказано в праве на эстетически свободное обращение с массовыми клише, с образами массового политического сознания, на включение их в разномастный речевой коллаж (то, что сегодня с гораздо большей степенью едкости делает так называемый соцарт). «Плакатный журавль», «цветистая передовая из сугубо провинциальной газеты» в устах Тракториста — все это кажется критику «Горжества Земледелия» намеренным снижением высоких политических категорий, клеветой на них.

Было отторгнуто и самое правдоподобие, когда оно расходилось с «должным». Платонову ставилось в вину даже то, что его персонаж не сумел найти в городском магазине подходящих запчастей для ремонта «колхозного солнца». Описывая захолустную станцию и «бедный пассажирский зал, от одного вида которого, от скуки и общей невзрачности у всякого человека заболел живот», автор тут же отмечает, как в контрасте с этой убогой действительностью «по стенам висели роскошные плакаты, изображающие пароходы, самолеты и курьерские поезда». Другими словами: «на плакатах роскошь, механизация, учащенное биение пульса новой общественной жизни, а в действительности — станционное убожество и непролазные проселочные дороги». Так негодует один из хулителей «Впрок» (*П. Березов. Под маской // Пролетарский авангард.*

1932. № 2). Знакомые песни: эту «правду факта», «кочку зрения», которая в убожестве своем будто бы расходится с «большой правдой», «народной правдой», наша критика не прекращала обличать до самого последнего времени.

Читая эти статьи, понимаешь, что в них уже проделана вся теоретическая работа по ликвидации искусства — даже лояльного, даже социалистического, но верного себе как искусству. На долю писательского съезда 1934 года и тем более на долю Жданова оставалось совершить совсем немного. И. Макарьев свою статью о «Впрок» под названием «Клевета» («На литературном посту», 1931, № 18) открывает следующей воображаемой сценой. «Вы приехали в колхоз с секретарем райкома партии в разгар посевной кампании. Время горячее. Идет спешная подготовка семян, тягла, инвентаря, сбруи, организация бригад. Не спит ночи колхозный актив, организуя людей, подстегивая нерадивых, борясь с кулацкой агитацией. Не спит и приехавший с вами секретарь райкома, осунувшийся, похудевший, с воспаленными от степного ветра глазами. Так происходит в действительности. Но (...) если, к примеру, посмотреть на эту действительность глазами Андрея Платонова (...) то перед нами предстанут вещи удивительные и непостижимые». Строки эти кажутся мне в некотором роде историческими. Трудно, кажется, найти столь же ранний и притом столь же откровенный пример того, как критик-инструктор, сочинив типовой сценарий и директивно присвоив ему чин *действительности*, предлагает его писателям в качестве картинки «Раскрась сам», а малейший выход за пределы жирно обведенных контуров объявляет клеветой. Мы знаем, сколько в последующие десятилетия нашлось охотников раскрашивать эту картинку, не брезгуя счастливо найденными деталями, вплоть до бессонных секретарских ночей и воспаленных от степного ветра глаз.

... Так искусству-мутанту, единственно возможному, но и *не* возможному искусству социалистического реализма, было предпочтено неискусство-муляж, гротескной легенде — обман, выдающий себя за отражение жизни «в ее развитии». Иначе и быть не могло. Идеология не ужилась с неуправляемой областью духа. Именно и только тот «социалистический реализм», который тут же стал расцветать, был ей и нужен. Искусство, как заметил Терц, не боится диктатуры, ее

прокрустова ложа; но загвоздка в том, что идеологическая диктатура боится искусства.

Ну, а вернувшись к тому, что предпослано в качестве эпиграфов, заключим, что авторов «Впрок» и «Торжества Земледелия» существенно изменить одним нажимом извне нельзя было, ибо они сами в себе носили фактор изменчивости, мутацию, модус перехода. Они создали то, что не могло быть продолжено, но создали так, что останется оно на долгом хранении.

Единый текст

Книга, о которой пойдет речь, — почти тысячестраничный том: *Н. А. Заболоцкий. Огонь, мерцающий в сосуде...: Стихотворения и поэмы. Переводы. Письма и статьи. Жизнеописание. Воспоминания современников. Анализ творчества / Составление, жизнеописание, примечания Никиты Заболоцкого.* М.: Педагогика-Пресс, 1995.

Такой книги никогда еще не было, а о художнике нашего века — и подавно.

От души желала бы, чтоб и других отшедших драгоценных для нас поэтов почтили, каждого бы, похожим томом, — но ведь это неисполнимо. Для этого нужен сын, конгениальный отцу — его складу, мыслям, вкусам; столь же чуждый аффектации и глубоко чувствующий, с таким же расширенным за пределы литературы кругозором и тактом в отношении к людским душам (что не мешает резкости и определенности суждений), а главное — любящий сын, приносящий «в жертву памяти» отца бездну трудов и усилий. Он совершил федоровское дело воскрешения в форме, единственно доступной не Богу, а человекам, создав единый текст творческой жизни Николая Заболоцкого. Он — попутно — открыл новый литературно-исследовательский, литературно-публикаторский жанр, работать в котором, однако, вслед за ним вряд ли кто другой возьмется.

Но пока хватит о сыне. Поговорим об отце.

Развертывание художником своего дара во времени — всегда единый текст. Творящий дух един и в личной судьбе, и в своих, как сказали бы еще недавно, «объективациях». И это верно вовсе не только в случае романтиков и символистов, специально занимавшихся «жизнетворчеством», своего рода артистическим исполнением самих себя. Текст един и в случае Пушкина — вопреки его стихотворению «Поэт». И в случае Мандельштама. И в случае Заболоцкого. Часть его выходит на поверхность печатной страницы, часть остается сокро-

венной — но текст непрерывен. «В Заболоцком всегда совершалась какая-то внутренняя работа, как будто и не связанная с тем, что происходило вокруг него», — это сказано про жизнь поэта на каторге, со слов свидетеля его лагерных лет, товарища по несчастью. «Текст», саморазворачивающийся с мощью растительной органики, не прервался и там. Молния расщепила дерево, но оно продолжало жить и расти (автобиографический образ из стихотворения Заболоцкого «Гроза идет»).

И тут тысячестраничная без малого книга, книга длиной в жизнь, хотя в ней не так уж много документальных первопубликаций, дает неожиданное и капитальное приращение смысла к прежде известному. Она отвечает на вопрос, едва ли не главный для всех, кто любит этого поэта и раздумывает над его творениями. Во всяком случае, мне показалось, что я расслышала ответ.

Как, когда и в силу каких причин менялся Заболоцкий? где значки, «чтоб перейти в другое время года»? где искать годовых колец, переломных моментов? и не переломные ли они в самом буквальном и жутком смысле ломки? А еще и того больше: менялся ли поэт вообще? В книге на эти неизбежные вопросы отвечают несколько вспоминателей. Л. Озеров — проще всех: «Нет двух Заболоцких, есть мастер в развитии от своего “штурм унд дранг” до своей классики». Что ж, в свое время и такой ответ был, как говорится, «прогрессивным» — реабилитирующим у поэта его раннее, а позднее — освобождающим от упреков в измене себе. У Н. Роскиной все сложнее и драматичнее, ведь она знала поэта близко: «Трудно, на мой взгляд, нанести большее оскорбление Заболоцкому, как упрекнуть его или похвалить его за отказ от поэтических исканий его молодости... он сознательно строил свой духовный мир на верности и твердости своих поэтических идеалов. В этом была и сила его, и его постоянство, и он сам. ... Как-то он мне сказал, что понял: и в тех, классических формах, к которым он стал прибегать в эти годы, можно выразить то, что он стремился раньше выразить в формах резко индивидуальных». Но тут же мемуаристка замечает с долей скептической горечи: «Все это, как мне кажется, были лишь самоутешения...» А вот как судит о том же В. Каверин: «преображение темы, навязанной необходимостью, и рождение искусства вопреки “социальному заказу”...» Ну, это автор «Двух капитанов» и «Открытой книги» обобщает, скорее, свой опыт. Но

опыт ли Заболоцкого? Нет, увольте, — хотя под каверинское определение, может быть, и подходят «Творцы дорог», где рабский (каков он был в действительности) труд *нелицемерно* преобразен в деяние полубогов, и особенно блистающая великолепием «Горийская симфония», благодаря выдержанности тона унизившая Заболоцкого не более, чем Ломоносова и Державина — их гимны властителям, читаемые нами до сего дня.

Впрочем, кажется, и автор предисловия к «тамиздатскому», американскому (1965 года) тому Заболоцкого (цитирую по памяти) писал, в сущности, то же: о «созидательном конформизме» поэта. Писал так, разумеется, без осуждения, даже восхищаясь и сравнивая литературное поведение Заболоцкого после разгрома «Торжества Земледелия» с поведенческой тактикой другого великого творца — композитора Сергея Прокофьева. По прочтении составленной Н. Н. Заболоцким книги эта ярко-парадоксальная и не лишенная меткости формула — «созидательный конформизм» — в моих глазах совершенно выцвела и поблекла.

Перед нами высокая трагедия — греков ли, Шекспира, но именно этого масштаба и роста. Трагедия, в которой герой падает, «побежденный лишь роком», как сказано у любимого Заболоцким русского поэта. В этом ее катарсис. Последним словом, написанным рукой Заболоцкого перед тем, как он упал замертво, сраженный вторым инфарктом, было слово «ангелы», — и его сын-биограф находит здесь тоже толику утешения, катарсис другого рода...

(Конечно, это трагедия современная, «спущенная» в переплетение по-чеховски трогающих и по-чеховски жестко рифмующихся — как то самое ружье из первого и последнего акта — подробностей. Чего стоит, например, проходящая сквозь жизнеописание история «черного костюма»: сначала молодой и безденежный Заболоцкий о таком костюме мечтает, ищет его на толкучем рынке, где «маклак штаны на воздух мечет», и приценивается к нему; наконец костюм куплен, надевается в приличествующих случаях, но тут грядет арест, лагерь; в письме из лагеря поэт просит жену продать костюм и купить детям немного съестного, но жена упорствует и сохраняет вещь; выйдя из заключения, он снова получает возможность облечься в черный костюм, который теперь висит на издавшем... Наконец, в самые последние годы неустойчиво-

го благополучия — и нездоровой полноты — Заболоцкий заказывает себе новый черный костюм, из отреза, купленного в счастливо мелькнувшей Италии. «Портной принес его в окончательном виде вскоре после того, — вспоминает Б. А. Слуцкий, — как мы с Бажаном и Жгенти втащили тяжелый тепловатый труп Н. А. в полосатой спальной пижамке на стол. Кажется, в этом костюме Н. А. и похоронили». *Finis...* Уточню, что биограф не извлекает из этой истории никаких литературных эффектов, он вообще ее не рассказывает. Рассказала ее я, прочитав сплошной текст книги, а придумала ее — жизнь.)

Итак — трагедия. Без обиняков обозначу ее коллизию: сражение творческой силы с силой зла. А особенность этой коллизии в том, что смысл и цель поступков героя — не «духовная победа» вообще, не духовное сопротивление в социальном или абстрактно-философском плане, а победа собственно художественная, поэтическая, литературная, если угодно, — победа над насилием, враждебным возвышающей человека творческой игре.

Слово «игра» не случайно пришло на ум, оно невольно сопровождает вас по ходу чтения книги. Дочитав ее до конца, на последней странице, в кратком списке литературы, я обнаружила работу англоязычной исследовательницы Дарры Голдстейн «*Nikolai Zabolotsky. Play for mortal stakes*» («Игра со смертельными ставками», «Игра, где ставка — смерть»). Мне не попадалась эта книга, но, судя по названию, мысли ее автора шли в том же направлении.

Дар Заболоцкого был так велик, что на руках у него, можно сказать, имелись сплошь козырные карты. Нам, знающим лишь о том, что уцелело на поле сражения, остается только догадываться, как огромен он был, этот дар. М. В. Юдина, понимавшая поэта так, как гению свойственно понимать собрата — «когда пред ним гремит и блещет иного гения полет», говорит о «величественной партитуре творчества Заболоцкого». Действительно, ему изначально дано было потенциальное многозвучие, многоголосие при четкой очерченности творческих задач. И когда грубая идеологическая сила выбивала из рук очередной козырь, перекрывала очередной регистр звучания, в ход пускалась новая победительная карта, вступал новый полнозвучный регистр. Так — до самой смерти. «Рубрук в Монголии», предсмертная поэма, созданная столько же дерзкой мускульной силой, сколько просветленным умом и

воображением, свидетельствует против всех, искавших в позднем Заболоцком следы усталости и творческой капитуляции. Но никогда мы не узнаем, не услышим, не прочтем Заболоцкого, работающего во всю мощь своего Богом дарованного полифонического инструмента. «Я нашел в себе силу остаться в живых», — напишет он поразительную фразу в заявлении, адресованном 17 февраля 1944 года Особому совещанию НКВД СССР и по сдержанному накалу сопротивления сопоставившем со знаменитым письмом М. А. Булгакова советскому правительству. «Остался в живых» — и как поэт, как звезда в великом поэтическом созвездии века. Однако — не как равный себе возможному, себе, замысленному богом искусства... быть может... страшно сказать... «вторым Пушкиным».

Конечно, идея изменения, развития, метаморфозы — сквозная мысль Заболоцкого, и представление о его неизменяемости, стоянии на уровне «Столбцов», было б ему это позволено, — такое представление в корне ложно. Мемуаристы единодушно отмечают, что в послелагерные годы к лицам, восторгавшимся «Столбцами» и пытавшимся при встрече с поэтом прочесть оттуда что-нибудь наизусть, он относился с подозрением и раздражением. (По этому поводу Слуцкий остроумно заметил: к тем, кто хвалил «Столбцы», Н. А. относился подозрительно, к тем же, кому они не нравились, — плохо.) Тут нельзя исключить и боязнь провокации — ведь именно стихи, только стихи уже стали причиной всех его бед, не исключена и реакция на чудящийся упрек в «измене себе самому» (измене, которой все-таки не было). Но, полагаю, есть еще и третье: ведь обидно, когда хвалят семя, не замечая выросшего из него дерева.

Невзирая на трагические поединки с насильственно навязываемой идеологизированной эстетикой (временно отвернувшись от этой темы), можно угадать естественную линию эволюции Заболоцкого. От наступательного экспрессионизма гротескных городских «Столбцов» — к «прекрасно-глупой», идиллически-пасторальной эстетике «наивного искусства» и одновременно к оккультно-магической таинственности таких вещей, как «Меркнут знаки Зодиака», «Змеи», «Царица мух». От изошренно-наивной, «хлебниковской» архаики и магии (в отличие от Хлебникова, Заболоцкого питала не языческая, а средневековая древность) и в диалоге-споре с нею (поэма «Дерева») — к чуть отрешенному и фресково-декоратив-

ному воплощению глобальных натурфилософских идей, подкрепляемых чтением Вернадского и Циолковского (поэма «Птицы», «Венчание плодами»), — говоря иносказательно, от Агриппы Неттесгеймского к Лукрецию Кару, с подражанием его же гекзаметрам. От натурфилософии — к душепознанию, к проникновению в душу Природы (вполне подошла бы и чуждая Заболоцкому философская терминология — в «Душу Мира», *anima mundi*, — таково несравненное «Лесное озеро», сопоставимое со стихами Владимира Соловьева озеру Сайме, но, конечно, превосходнейшее их) и в душу человеческую, освещенную духовным светом; возвращение к вечным и неустранимым из большой поэзии элементам символизма («Старая сказка», «Чертополох»). От душепознания и «некрасовского» портретирования людей и судеб — к философии истории, к судьбам евразийского континента («Рубрук в Монголии»).

Это плавное перетекание одних возможностей и открывений в другие, действительно похожее на рост дерева, когда на стволе возникают все новые ветви, а другие при этом продолжают жить или усыхают далеко не сразу, плохо поддается периодизации, и я, даже имея большее пространство для высказывания, не стала бы вступать в спор — на два, три или четыре этапа следует делить творческий путь Заболоцкого. Скажу только, что накануне перехода к «классичности» — перехода, подчеркнутого самим поэтом, разделившим в завещании написанное и отобранное на «Столбцы и поэмы» и на «Стихотворения», — Заболоцкий как художник *взял свою вершину* — и не утерял ее в итоге освоения новых форм, но, пожалуй, и не превзошел; стихи, названные им на склоне дней «Смешанными столбцами», и поэму «Безумный волк» можно без оговорок счесть гениальными.

(Кстати, распространенное мнение относительно того, что только поздние стихи Заболоцкого обрели «музыкальность», а прежним была свойственна одна лишь «пластичность», опровергается именно «Смешанными столбцами». Музыкальность, присущая Заболоцкому, далека от *напевности*, ее можно сравнить не с работой человеческого голоса, а с качествами инструментальных композиций; у него нет тяги к строфике, делению на «куплеты», но легкими сбоями ритма, варьирующимся чередованием рифм он извлекает из обыкновенных ямбов и хореев особую, не певческую музыку. Обратите внимание на чередование мужских и женских рифм в колдовской, необъ-

яснимой «Царице мух»: как вместе с ростом тревоги нарастает обилие мужских, как они окончательно вытесняют женские в момент чародейного заклятия и как снова дано возобладать женским — в час рассвета, разочарования, успокоения...)

В основе этих перерастаний и превращений и впрямь лежала неизменность, верность себе и избранному художественному пути, вера в себя, в безошибочность своего глаза и слуха (см. его выписку из дневников Делакура: «Вера в себя является наиболее редким даром, а между тем только она способна породить шедевры»). Если говорить не о мировоззренческой, а о более глубокой и подспудной, эстетической, основе этой неизменности, то ее можно определить как верность началам искусства «наивного» (так оно зовется в исследованиях живописи), или, повторю характеристику Хлебникова в эпитафии ему из «Торжества Земледелия», — искусства «прекрасно-глупого» (многозначительная, но вовсе не ироническая травестия античного термина «калокагатия» — «прекрасно-доброе»), другими словами — принципам искусства, не вполне затронутого условиями цивилизации и потому простодушно-истинного и фактического. Лучше всего о таком искусстве сказал сам Заболоцкий, восхищаясь «Словом о полку Игореве», над переложением которого работал: «... все в нем полно особой нежной дикости...»; вспоминаются слова о пении Мэри из «Пира во время чумы»: «дикое совершенство». Эту «нежную дикость», свойственную Гомеру, русским былинам, вообще народным эпическим книгам и фольклору, Заболоцкий хранил в себе, в своем художественном аппарате до конца — и в «Лебеди в зоопарке», и в «Утре», и в «Бегстве в Египет», и в «Рубруке...». И она, кстати сказать, отличает его от эталонных в его сознании Боратынского и Тютчева и чем-то приближает к Пушкину (Заболоцкий и Пушкин — тема особая, неявная, но многообещающая).

Мария Вениаминовна Юдина, которая работала с Заболоцким над переводами положенных классиками на музыку стихов Гёте и других немецких поэтов, пыталась, по ее словам, заинтересовать его как переводчика Новалисом и Рильке, но безуспешно: Заболоцкого у нее «похитили» грузины. Помимо житейских преимуществ сближения с Грузией «аполлиническому (отчасти)» Заболоцкому, предполагает музыкантша, были чужды эти «орфические» поэты. Думаю, диагноз ее здесь неточен: дар Заболоцкого — если пользоваться уна-

следованными Юдиной от Серебряного века категориями — столько же «дионисийский», сколько «аполлинический»: «Но чисто русское безумье было в нем / И бурь подавленных величье» (Семен Липкин). В грузинской же поэзии присутствовала та нетронутость, девственность, та «нежная дикость», к которой Заболоцкий произвольно тянулся как к сродному себе началу.

Итак, Заболоцкий-сын, по-моему, правильно поступает, когда отказывается от претензии разделить путь поэта на периоды по принципу внутреннему, стилистическому, трудно «квантуящемуся». Он — летописец, хронист, он расставляет *очевидные* жизненные вехи числом семь: детство, юность, студенчество (1903—1925); начало зрелого творчества (1926—1929); ленинградские тридцатые (1930—1937); тюрьма и лагеря (1938—1944); возвращение к поэзии (1945—1948); в Москве (1948—1955); поздние надежды (1956—1958). В каждом разделе — соответствующий фрагмент жизнеописания, подбор воспоминаний об этих именно годах, письма, стихи, образцы переводов и проза самого Н. А., приходящиеся на означенное время.

Но есть еще одна периодизация — рассекающая жизнь поэта на части наносимыми ему ударами, ранами. Их было множество, но главных — четыре, как будто специально затем, чтобы трагедия приобрела каноническое, пятиактное строение. Первый удар — погром, учиненный «Торжеству Земледелия» и грозящий нешуточными репрессиями (издевательства над «Столбцами» еще не сулили «практических» последствий и уравнивались восхищением знатоков; Ю. Н. Тынянов сделал на своей книге дарственную надпись: «Первому поэту наших дней»). После этого удара, на высшей точке прервавшего утопическую и «магическую» линию поэзии Заболоцкого и сгубившего в корректуре собранную им книгу, поэзия его вынужденно (да-да, все-таки вынужденно!) «успокаивается» и принимает на время стройно-архитектурные и благоразумно «естествоиспытательские» формы. Но стоило поэту восславить разумный и общественный труд, сославшись на заключительный аккорд второй части гётевского «Фауста», как, словно накликаемые, явились за ним лемуры в образе двух сотрудников НКВД. Последовал второй удар, самый страшный, — арест, физические истязания, лагеря, общие работы на лесоповале, от гибели на которых поэта убергло букваль-

но чудо. Уже не перемена манеры, а сознательный зарок молчания, отказ от творчества, несущего бедствия не только самому творцу, но и семье, детям, стал ответом на этот удар (таково было именно осознанное и волевое решение, ибо внутренняя возможность творчества даже там, в аду, оставалась высокой — «Лесное озеро» и «Соловей», безусловнейшие достижения Заболоцкого, были сложены в неволе). «Мой душевный инструмент поэта грубеет без дела...», «Душа моя так незаслуженно, так ужасно ужалена на веки веков...» (из писем жене).

Но и инструмент, и душа оказались целы, а зарок — не вечен. Освободившись, Заболоцкий не только перелагает современным стихом «Слово о полку Игореве», но и, перебравшись в Москву (вернее, сначала в Подмосковье), несмотря на самоуверения, что теперь он только переводчик, пишет «Утро», «Грозу», «Бетховена», «Приближался апрель к середине...», «Позднюю весну» — вещи одна лучше другой, исполненные свежим притоком гармонической энергии, счастьем бытия, счастьем нового рождения. Не тут-то было.

По жизнеописанию Заболоцкого можно изучать все истребительные приемы и навыки сталинско-коммунистической цензуры. Речь, разумеется, идет не о пресловутом Главлите, до него у Заболоцкого дело обычно не доходило, а обо всех предшествующих степенях цензурирования — от самосдерживания (уничтожения превосходных стихотворений, переделки связанных с пережитым строк на более отрешенные, как в стихотворении «Уступи мне, скворец, уголок...»), от дружеских советов (так, близкий друг, Н. Л. Степанов, удерживал «Колю» от прямого выражения еретических натурфилософских идей) до указаний редакторов и инструкций, исходящих от вельможных доброжелателей и благодетелей, таких, как А. А. Фадеев. Надо сказать, что на власти, как на воре, всегда горела шапка, и многие ее придирки выглядят просто трагикомически; например, власть быстрехонько прикидывала, как вслед недавней обстановке голода, детской смертности и беспризорщины может быть прочитана строфа о зайцах, которые «Лапки к лапкам прижимаючи / вроде маленьких ребят, / про свои обиды заячьи / монотонно говорят» («Весна в лесу», 1935), — и стремилась эту строфу ликвидировать. И вкусом надзиратели обладали подчас отменным, и зоркостью глаза. Фадеев инструктирует насчет третьей книжки, разре-

шенной поэту (изуродованная, она вышла в 1948 году): «Всюду надо или изъять, или попросить автора переделать места, где зверям, насекомым и прочим отводится место, равное человеку». И далее подчеркнуто автором записки: «Из сборника абсолютно должны быть изъяты следующие стихотворения: “Утро”, “Начало зимы”, “Метаморфозы”, “Засуха”, “Ночной сад”, “Лесное озеро”, “Уступи мне, скворец, уголок...”, “Ночь в Пасанаури”». Выбор мишеней делает честь литературной компетентности секретаря СП СССР. А незадолго до этого, в мае 1947 года, «Литературная газета» устами А. Макарова сплясала танец смерти на первой публикации Заболоцкого после ареста — на «Творцах дорог» (в «Стихотворениях» 1948 года они вышли в испорченном переделкой виде).

Это был третий удар, сбивший волну вдохновения. После 1948 года, отмечает жизнеописатель, Заболоцкий отошел от натурфилософской темы. Еще бы! Но опять-таки, речь идет не об иссякании творческих возможностей, а об их намеренном, сильном самообуздании. Никита Заболоцкий, к тому времени уже повзрослевший внимательный свидетель жизни отца, то и дело поясняет: «Он сознательно до отказа загружал себя переводами, чтобы истратить на них всю творческую энергию»; в годы все новых репрессий, нависавших над жизнью и культурой страны (1949—1952), писать «не мог и не хотел»; «обуздывая свое стремление к серьезным стихам (...) компенсировал неудовлетворенную жажду творчества не только переводами, но и шуточными экспромтами» (которые в большинстве случаев тут же и уничтожал, как, впрочем, и редкие оригинальные стихотворения). «Ему хочется писать стихи, а он себе не позволяет», — объясняла его раздражение жена.

Вдумайтесь только: в то время, когда наши лучшие поэты, прикованные к тачкам переводов, тяготились ими (даже если это были Гёте, Шекспир, Шиллер) и жаловались, что переводческий труд сжигает их мозг, Заболоцкий намеренно расходовал запасы своих сил, только чтобы не заговорить! Жутко становится от мысли, что репрессивная власть вынуждала его к повторению подвижнического обета Иоанна Дамаскина, обета, который, однако, будучи невыносим, был нарушен в обеих ситуациях — древней и новейшей. (Но и в переводах иной раз прорывался вопль сердца, зов к справедливому воздаянию, как в шиллеровских «Ивиковых журавлях»: «Свершилось мщенье Эвменид!»)

Напрашивается вопрос: почему Заболоцкий почти не писал «в стол», ведь знал, что так подчас делают другие, и одобрял это? Думаю, дело в особой форме его связи с читателем. З. Масленикова передает впечатление Бориса Пастернака от свидания с Заболоцким: «Когда он тут читал свои стихи, мне показалось, что он развесил по стенам множество картин в рамках и они не исчезли, остались висеть...» Это очень точное впечатление. И смысл его — не в «живописности» стихов Заболоцкого, а в том, что они ни в коей мере не были самодостаточным лирическим дневником — исходно предназначались не «себе», а чувствам и воображению близкого во времени адресата. Так и художник бросит кисти, если его заставят все картины ставить лицом к стене в тесных пределах своей мастерской.

Но и в разгар переводческого «послушания» не замедлил последовать четвертый удар: в 1951 году «органы» задумали выслать Заболоцкого из Москвы как прежде судимого и репрессированного. И так бы оно и случилось, кабы не очередное заступничество Фадеева. Косвенным результатом был открывшийся в 1952 году туберкулез сетчатки глаза — и стихи, полные не свойственной прежде Заболоцкому возвышенной элегической печали, «медленного» терпенья: «Старая сказка» (к жене), «Воспоминание» (о лагере), «Прощание с друзьями» (обэриутам). Но мыслями к своему «обету молчания» он еще не раз возвращался. Так, его сразила укоризненная реплика А. Т. Гвардовского, тогда уже редактора «Нового мира», на написанную еще в 1948 году «Лебедь в зоопарке» — «животное, полное грез»: «Не молоденький, а все шутите». «Не буду предлагать редакциям оригинальные стихи, буду публиковать только переводы», — сказал он по возвращении из редакции С. И. Липкину, со слов которого мы знаем об этом эпизоде. Мог ли Александр Трифонович, расхोлившийся с Заболоцким чисто эстетически, подумать, что для бывшего лагерника, осужденного в свое время именно из-за «шутейных» стихов, эта реплика прозвучала почти так же, как роковая реплика Радищеву его начальника графа Завадовского, который «удивился молодости его седин и сказал ему с дружеским упреком: “Эх, Александр Николаевич, охота тебе пустословить по-прежнему! или мало было тебе Сибири?”» (А. С. Пушкин, «Александр Радищев», 1836)...

Однако, к счастью, после этого и других тяжелых непониманий и стеснений Заболоцкий не поступил так, как Радищев в статье Пушкина, а написал «Противостояние Марса», цикл «Последняя любовь», «Ласточку», «Рубрика в Монголии» (из многого прекрасного, созданного им в поздние годы, я намеренно выделяю то, где видны черты синтеза всех исканий и достижений — синтеза, который, по справедливому заключению биографа, обещала его муза на этапе, прерванном смертью).

Так где же правда — если говорить о метаморфозах Заболоцкого-поэта: в потребностях внутреннего развития или в творческих, но и приспособительных реакциях на пытку и нажим? Конечно, правда и в том, и в том. Одно уже никакими ухищрениями не отделить от другого. Каждый наш великий поэт в этом веке — израненный и павший победитель.

Не хочется кончать на такой ноте — возвращусь к работе составителя и биографа. Заслуги его огромны как в одной, так и в другой ипостаси. Составитель дал нам возможность прочитать стихи Заболоцкого в не тронутым ни цензурой, ни поздним авторедактированием, в первоизданном, неостывшем виде. Большинство вариантов было известно и раньше, но, запертые в комментариях и дополнениях, они, что называется, не звучали, не позволяли судить, какая версия лучше, где потери, а где приобретения. Теперь эту возможность мы получили. Есть и неизвестные варианты, извлеченные, кажется, впервые из архива поэта. Например, в стихотворении «На лестницах» — о коте-отшельнике, первом эскизе Безумного Волка, — было сказано: «Он держит мир первоначальный / на мозговых своих буграх». Потом это будет переправлено (как и многое острое в поэтике «Столбцов») на аморфные строки: «Он мир любви первоначальной / Напрасно ищет до утра». А ведь была тут четкая мысль — о жажде гнозиса, которой одержим отщепенец обыденного мира.

Не буду перечислять другие первопубликации — в части воспоминаний и писем. Жизнеописание, педантично оснащенное ссылками на архивные, равно как и на печатные источники, в том числе редкие, выгодно отличается в этом отношении от серийной продукции «Жизни замечательных людей», где многие авторы заимствуют чужие сведения, ни на кого не ссылаясь и не давая в руки ни исследователю, ни преподавателю достоверного материала.

Но Н. Н. Заболоцкий и сам исследователь творчества отца, а не только биограф. Многие его наблюдения приятно удивляют точностью и глубиной. Таково, скажем, рассуждение о двойственном образе природы в художественной философии Заболоцкого — учительницы и ученицы человека. Хочется обдумать и продолжить предложенное здесь сопоставление стихотворения «Сентябрь» с ранним «Искушением»: от метаморфозы (из мертвого тела девушки вырастает деревце) к метафоре (осеннее деревце походит на девушку) — путь, очень характерный для движения поэтики Заболоцкого. Жаль, что в книге не приведены два превосходных «столбцовых» стихотворения, включенных поэтом в последний свод, — это «Болезнь» и «На даче»; сравнение «Болезни» с «Бегством в Египет» могло быть еще более поучительным.

Остается добавить, что я лично предпочла бы отрывкам из исследований и статей о поэте (А. Македонов, А. Урбан, Б. Сарнов и другие) обширную библиографию, — но, может быть, издательство педагогической литературы обязалось давать этого рода материалы «в помощь учителю». А уж если включать таковые, то нельзя было, на мой взгляд, обойтись без фрагмента из замечательной книги В. Альфонсова «Слова и краски», изданной в 1966 году (там — о Заболоцком и Филонове). Впрочем, это несущественные придирки. О книге хочется говорить в самых патетических выражениях. Но мною они уже произнесены.

ЧАСТЬ II.
О ДВИЖЕНИИ СОВРЕМЕННОЙ ПРОЗЫ

О беллетристике и «строгом» искусстве

Очень трудно оперировать понятиями, интуитивное и эмоциональное отношение к которым уже сложилось и стало едва ли не традиционным, между тем как сами они не получили сколько-нибудь удовлетворительного определения. Однажды сказанное слово неизбежно закрепляется в языке, люди, произнося и слыша его, полагают, что понимают друг друга, хотя они всего лишь наладили некую общность чувствований по его поводу.

К таким сакраментальным словам принадлежит слово «беллетристика», которое давно уже употребляется не в своем этимологически буквальном (*belles lettres* — изящная словесность, другими словами — проза, принадлежащая искусству, в отличие от научной и публицистической прозы), а в переносном смысле, приобретя слегка уничижительную и негативную окраску. В самом деле, что такое беллетристика: легкое непритязательное чтение, художественная и вместе с тем *чем-то не* художественная литература? Почему и кому она нужна? И всегда ли будет нужна? Побочный ли она продукт художественного развития человечества или, напротив, питательная среда для создания «вершинных» произведений? Неизбежное (если и впрямь неизбежное) зло или добро, не оцененное по достоинству? Является ли беллетристика вечным спутником «большого» искусства или сопровождает его начиная с какого-нибудь определенного исторического этапа?

Чтобы ответить на эти вопросы в достаточной степени полно, нужны по крайней мере: вполне научное представление о психологии художественного творчества и восприятия его плодов — во-первых; ясное понимание социальной роли искусства и законов его эволюции во времени — во-вторых.

Не выдавая себя за человека, удовлетворяющего этим условиям, я попытаюсь на некоторых примерах из прозы нашего времени продемонстрировать качественную разницу между потребностью читателя в беллетристике и в «высокой»

литературе (что обычно смешивают и объединяют под титулом «потребности в чтении», которую, мол, и призвана удовлетворить беллетристика, поскольку число «шедевров» во все времена и у всех народов крайне невелико). Я постараюсь провести грань (во многом, конечно, условную) между художником и беллетристом на основании того, какую из этих потребностей тот и другой стремятся удовлетворить.

«Беллетристическое» восприятие

Беллетристика не могла бы существовать, если бы любой читатель не был способен и даже предрасположен к «беллетристическому» восприятию литературной продукции. Грубо и приблизительно можно сказать, что такое восприятие состоит в предвкушении знакомого и желанного, в удовольствии, которое способен испытывать каждый, видя свои желания воплощенными пусть всего лишь на бумаге.

Белинский считал, что у беллетриста (в отличие от гения и «гениального таланта») нет оригинальных идей; даже одаренный беллетрист подхватывает чужие идеи и, трактуя их более или менее самобытно, распространяет в среде читателей. О каких чужих идеях здесь можно говорить? Об идеях писателей прошлого или литературных современников нашего беллетриста? Но творческая преемственность художественных идей — основа всемирного литературного процесса, а разновидности механического их заимствования располагаются где-то по шкале между эпигонством и плагиатом и к разговору о беллетристике имеют лишь косвенное отношение.

Речь тут, по видимому, идет о взглядах, прижившихся в *читательской* среде, к которой апеллирует беллетрист, об идеях (и предрассудках), давно ассимилированных ею и прочно в ней отстоявшихся. Именно на такого рода идеи беллетрист ориентируется в первую очередь, независимо от того, развивает ли он их с жаром и рвением или, вывернув наизнанку, изготавливает на этой основе забавные парадоксы. Беллетрист заимствует у читателя, у традиционного читательского мнения и у читательского желания, с тем чтобы, возвратив заимствованное в декорированном виде, порадовать читателя узнаванием привычного или удовлетворить его осуществлением несбыточного.

Иногда полагают, что беллетристика — это часть литературной продукции, рассчитанная на потребности большин-

ства читателей в отличие от произведений «истинного» искусства, не всегда легко доступных. Думаю, что это — в определенном смысле — заблуждение «знатоков» художественного, пренебрегающих беллетристикой и поэтому неточно представляющих ее назначение.

Нет ничего наивнее мнения, что «большинство» потребляет некую Беллетристику вообще. Беллетристика делится на множество категорий, и каждая из них пользуется спросом в более или менее узкой читательской среде. Существуют читатели «молодежных повестей» и читатели солидных историко-беллетристических романов, читатели «шпионской» литературы (что и говорить, их немало, но все же это не «массовый читатель», взятый как целое) и читатели сентиментальных переводных книжек вроде «Птички певчей» или «Черных роз». Если «знатоки» будут добросовестны, им придется признать, что они сами составляют весьма замкнутую категорию потребителей беллетристического чтения в духе пьес Пристли¹. В этом смысле только подлинно художественная литература — единственный род чтения *для всех*, обладающий общечеловеческим назначением и рассчитывающий в каждом найти потенциального читателя. Художник, так же как и беллетрист, апеллирует к читателю, но он обращается к каким-то иным сторонам его души.

Известно изречение о том, что умному актеру «почему-то» всегда попадается умный зритель. То же самое можно сказать об умной книге. Ее читатель обычно оказывается под стать ей. Но самая любопытная сторона приведенного изречения заключается в ироническом словечке «почему-то». Да потому, что эти умный и глупый зритель, умный и глупый читатель очень часто бывают совмещены в одном лице. Это каждый из нас попеременно бывает в роли умного и глупого читателя, в зависимости от того, наедине с какой книгой он остается. Надо сказать, на роль «глупого» или во всяком случае нетребовательно наивного читателя все мы соглашаемся очень

¹ Сто лет назад Л. Н. Толстой писал об авторах для «образованного класса»: «Ежели мы любим чувствительное, — они дают нам чувствительное, мы обличительное — и с радостью приветствуем обличителей». Он полагал, что здесь, как и в лубочной литературе, предложением отвечают на требование (цит. по кн.: Шкловский В. Матвей Комаров, житель города Москвы. Л., 1929. С. 165).

охотно (разве что не забудем улыбнуться собственной наивности).

Едва мы почуяли, что имеем дело с автором беллетристического сочинения, с которым нетрудно договориться (откуда мы об этом догадались, я постараюсь объяснить ниже), мы, опережая развитие действия, мысленно предъявляем ему ряд просьб-требований. И среди них главное — чтобы «сопереживание» героям не доставляло нам никаких переживаний, кроме приятных (иногда читатель, напротив, готов возжаждать порции ужаса или мелодрамы, — это тоже род щекотливо приятных переживаний), и чтобы с каждым из героев автор обошелся так, как они, с нашей точки зрения, того заслуживают. Искусство беллетриста в том и состоит, чтобы угадать простые и невинные желания слабохарактерного читателя наилучшим образом (а порою — в том, чтобы обмануть его ожидания остроумно и необидно; беллетрист вообще сохраняет со своим читателем чудесные отношения).

Чтобы нагляднее уяснить свойства беллетристического восприятия, обратимся хотя бы к занимательной и хорошо встреченной читателями повести Б. Бедного «Девчата» (1961).

В этой повести неопытная, наивная, но такая прямая, непосредственная, задорная, чистая душой девочка Тося — мы желаем ей добра — встречает красивого, разбитного, неглупого и избалованного женщинами парня. Перед его житейским опытом, обаянием и поверхностным цинизмом она как будто беззащитна. Все же нам очень-очень хочется, чтобы Тося «проявила характер», чтобы ее избранник удивился этому и полюбил ее, чтобы она его немного помучила, лишив самоуверенности (так ему и надо!), и чтобы все кончилось отлично для обоих (Тося славная, да и он, в сущности, неплохой). Нечего объяснять, что так оно и происходит.

А вот Тосина соседка по общежитию Анфиса завистлива, жадна, эгоистична, «себя не соблюдает», в любовь не верит; нужно, чтобы она влюбилась по-настоящему и поняла, что это не фунт изюму. Как только это совершается и Анфиса меняется на глазах, ее становится жаль. Но хороший беллетрист чувствует меру, он не пересластит, он говорит читателю: получил счастье Ильи и Тоси — ну и хватит с тебя. Чтобы оттенить торжество главных персонажей, писатель заставляет Анфису красиво отказаться от своего любимого, а читатель испытывает приятное чувство примирительной жалости. По-

скольку все это перемежается такими по-настоящему тонкими и милыми наблюдениями, как, скажем, сцена, где смущенные Илья и Тося во время нескладного объяснения попеременно отгребают носком снег, примерно и бессмысленно расчищая площадку под ногами, — вряд ли найдется человек, которому повесть не доставила бы удовольствия.

Недаром писательница Вал. Герасимова в новомирской рецензии, названной «Добрая повесть», признается: «Повесть Б. Бедного “Девчата” читаешь с непосредственным удовольствием. Пусть эта оценка звучит несколько простодушно и может показаться излишне “потребительской”. Но, по правде говоря, ко многим ли произведениям можно по праву применить эту оценку?» Как ни согласиться с рецензентом — повесть действительно на редкость приятная и добрая, точнее доброжелательная и добродушная. Весь вопрос в том, какого рода удовольствие мы получаем от нее и можно ли получить от чтения прозы удовольствие какого-то иного характера.

А вот молодой писатель В. Лучосин в своем дебюте «Человек должен жить» («Молодая гвардия», № 3, 4, 1961) выступает в качестве беллетриста неопытного. Студенты-медики приезжают на первую самостоятельную практику. Кто не пожелает им удачи! Читатель во всяком случае пожелает. Догадавшись об этом, В. Лучосин не идет — летит! — навстречу читательским требованиям. Он обставляет пребывание практикантов в районной больнице невероятно крупными успехами. Они великолепно справляются с весьма трудными операциями (надо ли говорить, как волнует читателя описание хирургической операции и как его радует благополучный результат, — здесь автор всегда может сделать беспроигрышный ход), во всем проявляют исключительную находчивость, с порога разрешают сложные и застаревшие конфликты между сотрудниками больницы. Читатель доволен, но не вполне: даже беллетристическое восприятие не жаждет такой гладкости.

Если тот самый читатель, который только что охотно шел навстречу простодушному удовольствию, доставляемому беллетристикой, раскроет «Большую руду» Г. Владимова (1962) и увлечется ею, он тут же «поумнеет», то есть посерьезнеет. Он быстро осознает, что все его благие пожелания должны отступить перед диктатом действительности и осветившей ее авторской мыслью, и как бы сильно и даже тягостно ни было его волнение, он, *дорожа* этим серьезным волнением, никогда не

станет просить пощады и не потребует от писателя компромисса. В этом случае читатель тоже может «жить одной жизнью» с героем, но его представления о счастье и несчастье, торжестве или поражении последнего будут носить иной характер. Разрешу себе сослаться на собственное восприятие.

Во время чтения «Большой руды» я, дойдя до определенного момента, не могла из-за волнения и тревоги читать дальше и заглянула на последнюю страницу (чего со мною, как с читателем более или менее «искушенным», давно уже не было). Это был момент, когда у героя повести шофера Виктора Пронякина начинают разлаживаться отношения с бригадой. («Что-то исчезло из тех, первых, минут знакомства с ними. Он не любил, когда это исчезает слишком быстро». Повидимому, Виктора смущают только темпы эволюции этих взаимоотношений; к неизбежности самой эволюции он уже успел притерпеться.)

Становится немного страшно надвигающегося конфликта, так очевидны его закономерность и поначалу неприметная глубина, так неловко и стыдно за Виктора (ведь он легко может обидеть товарищей!), так больно и тревожно за него (ведь он легко и незаслуженно может быть обижен ими!), так неумолимо ждать, когда же разразится гроза над виноватой и неповинной головой этого незаурядного парня, что невольно торопишься узнать развязку и, пожалуй, с грустным *облегчением* воспринимаешь известие о *гибели* главного героя, который был так дорог, — о гибели, а не о незаслуженном позоре или несправедном торжестве. Смысл подобных переживаний заключается в том, что победа и поражение персонажа естественно сопрягаются в сознании читателя с победой и поражением определенных принципов; читательские радости и страдания, сопутствующие развитию действия, несут в себе духовный, идейный заряд.

Здесь мы сталкиваемся с эстетическими переживаниями разных порядков. Первые заключаются в радости, которую доставляет нам беллетрист, верно угадывая наши *читательские «замыслы»*: словно мы и сами написали бы точно так же, если бы умели. Вторые состоят в постижении (эмоциональном и интеллектуальном — оба эти начала могут сочетаться в разных долях) *мысли писателя* в сопоставлении ее с собственным опытом и взглядом на жизнь. *Любой* читатель инстинктивно различает эти два типа переживаний. Цель воспитания

вкуса и понимания искусства, понимания значения искусства в том, чтобы научить ценить переживания второго рода выше первых или по крайней мере научить сознательному отношению к разнице между теми и другими.

Настройка на беллетристическое восприятие

Что заставляет читателя в одном случае подчиняться воле автора, в другом — смело предъявлять ему «легкомысленные» претензии, требуя их удовлетворения; в одном случае — относиться к нему с безусловным доверием и даже покорностью, в другом — вступать в переговоры относительно правил занятой игры; откуда ведомы ему, читателю, границы его прав, все эти «можно» и «нельзя»? В конечном счете мы узнаем все это из слов, определенным образом сочетающихся друг с другом, — из авторского слога, из стиля литературного произведения. Если оно не носит строго документального характера и этот известный нам факт не оказывает дополнительно давления на наше восприятие (а в подавляющем большинстве случаев мы как раз имеем дело с художественным *вымыслом*), мы остаемся наедине *только со словами* и только то, что ими обозначается и с их помощью сообщается, сопоставляем со своим жизненным опытом и внутренним миром.

Именно поэтому после прочтения первых же страниц, когда содержание вещи во всем объеме еще остается неизвестным, мы уверенно и во многих случаях безошибочно настраиваемся или на восприятие беллетристики, или на восприятие «строгого» искусства. Словесные признаки, на которые мы ориентируемся во время этой психологической настройки, порою трудноуловимы при аналитическом разборе текста, но наше читательское чутье фиксирует их без особенных усилий.

Перед нами четыре вещи с абсолютно тривиальным, традиционным вводом в повествование (роман Л. Обуховой «Заноза», повести «Девчата» Б. Бедного и «Большая руда» Г. Владимова, рассказ В. Богомолова «Иван»): на первой же странице появляется герой, дается первое беглое описание его облика и внутреннего состояния. Три произведения из предлагаемых четырех вдобавок начинаются со сходной ситуации, как будто особенно банальной (хотя сразу надо оговориться, что банальность и штамп — свойства не ситуации, а ее освещения): персонаж приезжает работать на новое место и нахо-

дится на пороге и в ожидании решительных перемен в своей судьбе. Но, едва приступив к знакомству с каждой из этих вещей, читатель будет реагировать на такой традиционный зачин принципиально, качественно по-разному.

Павел Теплов, герой романа Л. Обуховой «Заноза», приезжает в районный городок Сердоболь (эпиграфом к роману, заимствованным из толкового словаря Даля, мы уже подготовлены к восприятию многозначительности этого названия: Сердо-боль), потерявшийся «под носом у Москвы, как гриб боровик в палых листьях». Вступительная главка написана с большими вкусом и сдержанностью, чем многие последующие «страницы сердобольской хроники». Но, читая о молодости, что, «как костер, горела сама собой», о древесных сучках, франтовато натягивающих белые перчатки, о легких вязаных косынках, наброшенных на узкие плечи ив, о «кисельных берегах заката», мы уже успеваем сообразить, что нас подманивают обещанием «переживательного» чтения. И если обещанное способно нас соблазнить, мы с этой самой минуты терпеливо пойдем по следу, не давая автору сбить нас с толку непременно эпизодами из хозяйственной жизни Сердобольского района. Сверни писательница в сторону, не предоставь она теперь читателю хоть чего-нибудь из нехитрого набора деталей бытовой драмы («треугольник», тайные любовные отношения, ребенок, который нехоти должен появиться на свет, разрыв) — тот был бы справедливо раздосадован несоблюдением неписаных правил беллетристического сочинения. Так несколько стилистических «красивостей» задают тон читательскому восприятию романа.

Обратимся еще к одному «началу» из обещанных четырех — к зачину, написанному даровитым литератором, то есть к сравнительно сложному случаю. Общее впечатление от этого ввода в повесть (я имею в виду уже знакомых нам «Девчат» Б. Бедного), можно передать следующим образом.

Девчущка Тося добирается — поездом, парходом, грузовиком, пешком — к далекому месту своей новой работы. Через три абзаца она нам уже симпатична — неунывающая девочка в легоньком пальтеце, в своих единственных хороших чулках, из-за которых ей пришлось вынести и бесславно проиграть единоборство с перекатывающейся в кузове полуторки грязной бочкой; девочка, впервые захавшая в такую даль и с ребяческим азартом поджидающая, не выйдет ли из лес-

ной чаши медведь навстречу их грузовику. Симпатичен нам и авторский тон — улыбчивый тон добродушно-наблюдательного и общительного рассказчика, всегда готового понимающе и доверительно перемигнуться с читателем-слушателем по поводу Тосиной детской восторженности и неискушенности. Да, они оба симпатичны нам — и повествователь, и Тося, — и мы уже успели понять, что все это не совсем всерьез, скорее «понарошку», что стоит попросить, чтобы с милой Тосей все было в порядке — а ведь этого ох как хочется! — и писатель пойдет нам навстречу: в этом забавно проходящем на настоящий мир он полный хозяин, и хозяин радушный, расположенный, хотя и не без лукавства заставляющий слегка поволноваться. И опять-таки читатель будет обижен, если автор не поведет свое приятное повествование в добром согласии с его, читательскими, желаниями. Зачем было обещать?

Рассмотрим несколько подробнее, из какого словесного источника это впечатление родилось. Здесь не обойтись без длинной цитаты.

«Ох, и долго же добиралась Тося к месту новой своей работы!

Сначала ее мчал поезд. За окном вагона веером разворачивались пустые осенние поля, мелькали сквозные рыжие перелески, подолгу маячили незнакомые города с дымными трубами заводов. А деревни и поселки выбегали и выбегали к железной дороге — для того лишь, чтобы на куцый миг покрасоваться перед Тосей, с лету прочертить оконное стекло и свалиться под откос. Впервые в жизни Тося заехала в такую даль, и с непривычки ей порой казалось, что вся родная страна выстроилась сейчас перед ней, а она в своем цельнометаллическом пружинистом вагоне несется вдоль строя и принимает парад.

Потом Тося зябла в легоньком пальтеце на палубе речного парохода. Старательно шлепали плитки, перелопачивая тяжелую сентябрьскую воду. Встречный буксир тянул длинный плот: бревен в нем хватило бы, чтобы выстроить на голом месте целый город с сотнями жилых домов, школами, больницами, клубом и кинотеатром... “Даже с двумя кинотеатрами!” — решила Тося, заботясь о жителях нового города, в котором, возможно, когда-нибудь придется жить и ей. Дикая лес, подступающий вплотную к реке, перемежался заливными лугами. Пестрые крутобокие холмогорки, словно сошедшие с

плаката об успехах животноводства, лениво цедили воду из реки. Сплавщики зачищали берега от обсохших за лето бревен, убирали в запанях неведомые Тосе сплочные станки и боны, готовясь к близкой зиме.

Напоследок Тося сменила пароход на грузовик и тряслась в кузове орсовской полуторки по ухабистой дороге. Дремучий лес заманивал Тосю все глубже и глубже в заповедную свою чащобу. Взобравшись на ящик с макаронами, Тося с молодым охотничьим азартом озиралась по сторонам, выслеживая притаившихся медведей. Юркая бочка с постным маслом неприкаянно каталась по днищу кузова и все норовила грязным боком исподтишка припечатать Тосины чулки. Тося зорко охраняла единственные приличные свои чулки и еще на дальних подступах к ним пинала бочку ногой. Один лишь разик за всю дорогу она зазевалась на толстенные сосны, с корнем вывороченные буреломом, — и ехидная бочка тотчас же подкатилась к беззащитным чулкам и сделала-таки свое подлое дело...».

Прежде всего, нельзя не заметить, что перед нами кусок добротной прозы, написанной опытным литератором, знатком своего дела. У него профессионально цепкая память и достаточно емкий лексикон. Он помнит, как выглядят мелькающие за окном вагона перелески, знает, как всего лучше не прямым, а косвенным, метафорическим определением («тяжелая») передать неуютную холодность сентябрьской воды в северной реке; воображение правильно подсказывает ему, что вид пестрых коров, пасущихся на заливном лугу, вызовет в памяти неопытной полугорожанки представление о плакате; ему известно — и он умеет точно и экономно описать, — чем занимаются осенью сплавщики, причем он понимает, что это свое знание важно к месту продемонстрировать читателю, возможно, разделяющему Тосино неведение относительно таких вещей. Ему ведомо искусство строить фразу так, чтобы ее ритм в известной степени соответствовал ритму описываемого движения и усиливал образительность всего куска, чтобы сообщение «уместилось в границах строфы», чтобы в перечислении подробностей была соблюдена мера и они не казались бы утомительными.

Читать прозу, обладающую такими качествами, с первых же строк не скучно, занимательно, но... те же самые строки дают основание почувствовать, что писатель не просто занимателен — он как бы делает ставку на занимательность, он

озабочен ею, озабочен производимым впечатлением, в его стиле нет того подвижнического самозабвения, с которым художник не может не относиться к своему замыслу. Посмотрите, как тщательно здесь перебраны и подобраны глаголы для перечисления: поля «веером разворачивались», перелески «мелькали», города «подолгу маячили», деревни «выбегали и выбегали». Это все в меру разнообразно и не лишено точности, но точности, так сказать, самоцельной и рассчитанной.

Фамильярно непринужденное восклицание, начинающее повесть, может быть понято двояко: то ли автор заявляет о своем желании выступить в роли *рассказчика*, воспользоваться *сказом*, то ли это начало внутреннего монолога Тоси — тирады, написанной «несобственно-прямой» речью. И в том, и в другом случае в произведении небеллетристическом за *приемом* стояло бы душевное состояние рассказчика или героини. Но в данном случае автор пользуется смесью внешних элементов того и другого способа изложения — вероятно, в бессознательном стремлении освободиться от ограничений, накладываемых на писателя сознанием серьезности «делаемого дела», и заговорить с читателем тем искусственным, условным языком, которым взрослые порою разговаривают с детьми.

В тексте «мелькают» слова, способные, по мнению писателя, дать представление о Тосином лексиконе и о ее восприятии увиденного: законные пейзажи появляются, чтобы на «куцый» миг покрасоваться; плот — «длиннющий»; ехидная бочка подкатилась к беззащитным чулкам «один лишь разик» и т. д. Но эта стилизация обнаруживает, по-видимому, такую же степень понимания Тосиной души, какую — воспользуемся еще раз этим сравнением — обнаруживает взрослый, давно забывший собственное детство и поэтому судящий очень приблизительно о психической жизни ребенка: он подмечает в последнем только общее и внешнее — инфантильность — и не понимает его человеческого своеобразия, серьезности и «всамделишности» его душевных движений.

Поэтому подтрунивание автора рассказчика над Тосей (он все-таки рассказчик, поскольку, нагнетая шуточные метафоры — большинство из них я отметила, — откровенно демонстрирует свое добродушно-юмористическое отношение к описываемому), его балагурство по поводу ехидной бочки, норовящей припечатать чулки и сделавшей-таки свое подлое дело, и прочее — могут доставить нам удовольствие един-

ственно при условии, если мы пойдем на соглашение № 1: смиренно станем считать Тосю «девочкой, перед которой открывается неизведанный мир», и только. Мы допустили право писателя на беллетристическое упрощение и взамен вознаграждены правом радоваться шуточной бойкости прозаика. Теперь нас не покоробит ни то, что Госина наивность предельно утрирована (фразы о «параде» и о «городе с двумя кинотеатрами»); ни безмятежно шаблонный «образ»: «Дремучий лес заманивал Тосю все глубже и глубже в заповедную свою чащобу» — с «поэтической» инверсией притяжательного местоимения; ни наконец, что сквозь прорехи этого беллетристического красноречия проглядывает несложная конструкция: Тося всем доверяет, всему радуется, ничего не боится, никогда не теряется — и будет вознаграждена; «цельнометаллический пружинистый вагон» провезет ее через неблагоприятные перипетии к счастливому месту назначения (последнее — это премия за читательскую снисходительность и за готовность соблюдать правила игры). А снисходительны мы потому, что стиль автора с самого начала просигналил, чего нам следует ожидать от книги.

Читатель снимает с библиотечной полки книгу П. Нилина «Жестокость», нерешительно перелистывает ее. «Про что это?» — «Про работу уголовного розыска в двадцатые годы», — без запинки отвечает библиотекарь, уверенный в силе воздействия этой формально правдивой фразы. Выслушав такой ответ, читатель (почти каждый!) не колеблется более и уносит книгу домой, но, углубившись в нее, очень скоро соображает, что в библиотеке его «провели»: книга — по первым страницам видно — явно «не о том», настройки на «беллетристическое восприятие» не получается. Иной рад этому, иной недоволен... Впрочем, нужно отдать справедливость добросовестности работников Воениздата: они не включили в «Библиотечку военных приключений» ни повестей Нилина, ни рассказа В. Богомолова «Иван», блюдя чистоту и цельность своей серии. Их не ввело в заблуждение, скажем, «приключенческое» начало богомоловского рассказа о мальчишке-разведчике.

К командиру батальона приводят оборванного, худенького, промокшего мальчишку. Он ползал в ледяной воде возле берега (наши части расположились на берегу Днепра, на дру-

гом берегу — немцы; оба берега тщательно охраняются, просматриваются и простреливаются противниками). Откуда он взялся? На вопросы командира мальчик отказывается отвечать, требует, чтобы о нем сообщили в штаб армии, правильно называет номер полевой почты штаба. Наконец он вынужден сообщить, что приплыл «с того берега». Это так невероятно, что кажется офицеру-рассказчику явной ложью. (Прием, распространенный и в беллетристике: чем сильнее недоверие рассказчика к допрашиваемому, тем меньше сомневается читатель в правдивости слов странного парнишки.) Мы сочувственно заинтригованы поведением мальчика, предполагая в нем «маленького героя», — о подвигах и приключениях всегда интересно читать.

Все это действительно присутствует в рассказе В. Богомолова и в таком — формально правдивом, как и фраза библиотекаря о «Жестокости», — изложении всецело отвечает требованиям вышеупомянутой серии Воениздата. Но можно начало этого же рассказа изложить по-другому: «ближе к тексту» и, значит, ближе к *смыслу*.

Первые строки играют, казалось бы, чисто информационную роль: ефрейтор приходит в землянку старшего лейтенанта, будит его и докладывает о том, что привел задержанного мальчика. Но благодаря этим же строкам мы (при непосредственном чтении — незаметно для себя) узнаем нечто не менее существенное для дальнейшего понимания рассказа, чем необходимые фабульные сведения. Мы сразу попали в атмосферу фронтовой жизни, фронтовой психологии, фронтовых привычек. Война во всем: и в лексике, которой привычно пользуется рассказчик («В ту ночь я собирался перед рассветом проверить боевое охранение и, приказав разбудить меня в четыре ноль-ноль, в девятом часу улегся спать»); и в том, как он «скомандовал» (не приказал — приказать может и штатский начальник, а именно скомандовал): «Зажгите лампу», — хотя зажечь лампу в жилище для любого, не проникнутого армейским бытом, человека такое обычное, домашнее, уютное действие, что оно просто не вяжется со словом «команда»; и в сплющенной сверху гильзе, которая служит плоской для освещения землянки. И вот в этой обстановке, пропитанной духом затяжной войны и военной службы, появляется мальчик лет одиннадцати, на вид сирота из старого сентиментального стишка — посиневший от холода и дрожащий, в мокрых,

прилипших к телу рубашке и штанах, узкоплечий, с тонкими руками и ногами. Когда он раздевается, чтобы вымыться, рассказчик видит на спине у него, над правой лопаткой, багровый шрам от пулевого ранения. Он мечен войной. Однако не только обстановка и не только этот шрам на ребяческом теле составляют контраст — грустный, но в жестоких условиях войны привычный и, так сказать, внешний — с хрупкостью и детскостью мальчика. Самое удивительное — это противоречие между его обликом и поведением, противоречие, к напоминанию о котором автор возвращается снова и снова, как к рефрену.

«Вид у него был жалкий, измученный, однако держался он независимо, говорил же со мной уверенно, даже властно: он не просил, а требовал. Угрюмый, не по-детски сосредоточенный и настороженный, он производил весьма странное впечатление». «В его взгляде, в выражении измученного, с плотно сжатыми, посиневшими губами лица чувствовалось какое-то внутреннее напряжение и, как мне показалось, недоверие и неприязнь». «Он стоял передо мной, поглядывая исподлобья настороженно и отчужденно, тихо шмыгая носом, и весь дрожал». «Это вас не касается. И не смейте кричать! — ответил он с неприязнью, зверовато сверкнув зелеными, как у кошки, глазами...»

Отчужденность, недетская сдержанность, неприязнь и недоверие к допрашивающему, осторожная точность кратких и редких вынужденных ответов, требования, которые звучат чуть ли не как приказы привычного к воинской субординации человека, — откуда все это? И по странице с тою же размеренной повторяемостью перекачивается фраза, томящая предощущением другого, всегда возможного, вопроса *на той стороне* и рокового исхода: «Он молчал», «Он промолчал», «Он взглянул на меня через плечо, но ничего не сказал», «Он... молчал, отвернув лицо в сторону», «Он молчал, сбывчась, сосредоточенно», «Он молчал», «Молчание», «Опять молчание».

Это не «маленький герой» из немалочисленных привычных детских книжек о войне — это профессиональный разведчик, волевой, памятливым, хорошо обученный своему ремеслу. Детское словно стерто или выжжено в нем. Пока только излишне требовательный, порою почти капризный тон и неумение или нежелание скрыть свою неприязнь к человеку, захотевшему узнать то, что знать непосвященным не по-

ложено, выдают в его поведении и словах ребенка. Ему, худому, измученному, выходящему меньше даже своих одиннадцати лет, не место на войне; но добро бы он оказался в самой сердцевине, в самом водовороте ее случайно, по обычному для горького времени оккупаций и эвакуаций несчастному стечению обстоятельств, — нет, он ей внутренне принадлежит, он уже ее узаконенная собственность, такая же, как и стоящий перед ним взрослый человек, офицер; именно это показалось странным и невероятным провоевавшему многие месяцы фронтовику. За угрюмостью, постоянной сосредоточенностью мальчика стоит не одна профессиональная вышколенность, но и какая-то драма, сблизившая его, ребенка, с самим духом войны, опасности и ненависти.

И как нам ни интересно узнать, что за чудо перенесло этого слабосильного мальчишку *с того берега* холодного и зорко охраняемого Днепра, еще интереснее, важнее и тревожнее узнать другое: где и как он мог стать тем, чем он стал? С самого начала страшно становится не только за его жизнь, но и за его душу. Мы уже предощаем жгучую антивоенную сущность этого военного приключения. Естественное любопытство (за него нет нужды извиняться), возбужденное предстоящим занимательным повествованием о разведчике, поднято как бы на более высокую ступень, возведено в степень идейного интереса. Мы подготовились к восприятию художественного, а не беллетристического произведения. А подготовили нас к этому едва ощутимые словесные, стилистические меты, благодаря которым реальные подробности, столь обязательные для любого сочинения, претендующего на правдоподобие (в том числе и для беллетристического), приобрели высокодуховное, поэтическое значение.

Начало «Большой руды» Г. Владимова способно сбить с толку и разочаровать каждого, кто взялся за книгу с намерением получить удовольствие от беллетристического чтения: повесть сразу покажется читателю, вооружившемуся таким намерением, скучной и какой-то странно несущественной; он не сможет уловить, на чем же здесь предстоит сосредоточить внимание.

Парень стоит над «гигантской овальной чашей» карьера. Он впервые здесь и разглядывает все жадными глазами новичка. Автор тоже смотрит на карьер, и, следуя вместе с ним

взглядом за перемещающейся тенью облака, мы можем уяснить себе огромность чаши и скопища машин и людей на дне ее. А затем — как нам подсказывает интонация художника — мы переводим взгляд туда, куда смотрит парень: на дорогу, по которой медленно движется вереница машин, нагруженных песком или глиной, *шепотками* песка и глины — таким ничтожным, невесомым кажется их груз в сравнении с голубовато-свинцовыми и кроваво-красными глыбами по склонам карьера.

Бог весть, кто он, этот парень, оглядывающий карьер. Кем собирается работать (и собирается ли), добр он или зол, доволен жизнью или неудачлив, честен или нет? Не знаем мы еще и того, что громадный карьер, куда мы заглянули сверху, — будущая металлургическая база, Курская магнитная аномалия, знаменитая КМА. Но уже знаем, чувствуем, что судьба парня и судьба карьера отныне завязаны в один общий узел и что этим же узлом мы сами незаметно для себя оказались связаны и с тем, и с другим. Не испросив нашего позволения, нас *подключили* к новому для нас куску жизни и к чужой душе, включили в еще минуту назад чуждое нам течение событий, и из этой заколдованной сферы не вырваться «по собственному желанию», не избавиться от чувства причастности, легкомысленно захлопнув книжку; если дальше будет радостно, стыдно, страшно, то и нам хочешь не хочешь придется перенести все это. И не в рамках приятно-условного сочувствия, смешанного с игровым любопытством, а настоящие радость, боль, стыд — нет, даже больше, чем настоящие: очищенные от эгоистической заинтересованности, совершенно бескорыстные и оставляющие место для работы разума.

И вы не отложите книгу не потому, что вам намекнули на возможность занимательной истории (пока об этом ничего не известно), и даже не потому, что характер персонажа захватил вас какими-нибудь конкретными качествами (это еще не произошло), а оттого, что вы, заразившись внутренним состоянием писателя, заранее взволнованы значительностью и серьезностью того неизвестного, что должно совершиться на этих страницах. Вы не пытаетесь войти с автором ни в какие соглашения, так как уже успели понять, что он сам как бы не властен ни усложнить, ни облегчить участь своих героев (и, значит, вашу читательскую участь), ибо творит по объективным законам жизненной и эстетической правды. Все это — одно

из обычных чудес «строгого» искусства. Как в данном случае оно родилось?

На сей раз я не буду говорить подробно о «технологии»: об особенностях построения фраз, внутренне напряженных и повелительно напрягающих внимание читателя, о психологически правильно выбранных ракурсах и смене планов, благодаря чему и густо курящаяся чаша карьера, и обломки глыб цвета запекшейся крови, и ребристая стрела экскаватора, чиркнувшая по облакам, и рев нагруженных самосвалов, попирающих землю могучими колесами, — кажутся приметами и предвещениями, исполненными торжественного и, быть может, угрожающего значения, вызывают волну душевного подъема и непонятной тревоги. Я не буду разъяснять все это, потому что и так может показаться, будто я разделяю одно старое заблуждение и доказываю, что проблема отношения беллетристики к «строгому» искусству — проблема исключительно стилистическая. Дескать, существуют определенные «приемы», неведомые беллетристу и известные художнику, с помощью которых последний подчиняет себе читателя, руководит им, вместо того чтобы, подобно беллетристу, добиваться специфического читательского расположения. В действительности, чтобы с толком использовать все эти стилевые «приемы руководства», нужно испытывать побуждение к такому руководству и обладать внутренним правом на него — доверием к своему замыслу, к своей заповедной цели. Речь идет о волевом напряжении художника, который свои душевные силы употребляет на то, чтобы передать окружающим — даже, если потребуется, вопреки их желанию, преодолевая их часто косное сопротивление, — нечто заветно важное из понятого им о жизни. В этом волевом импульсе кроется источник воздействия на нас произведений подлинного искусства.

О замысле

Замысел, побуждающий художника творить, взамен которого беллетрист может предложить читателю только суррогат, — возможно ли вообще как то определить это искомое неизвестное «отдельно» от его воплощения в слове? Едва ли. Недаром Толстой говорил (и недаром это его замечание так любят повторять писатели и исследователи литературы), что для объяснения идеи «Анны Карениной» ему бы пришлось предложить интересующимся перечитать весь роман.

Попробуем, однако, на конкретном примере дать — хотя бы косвенное — представление о том, что это такое — замысел.

Уже знакомый нам рассказ В. Богомолова как будто несколько не отличается от десятков хороших и плохих беллетристических повествований о детях на войне, о воспитанниках армии, о маленьких партизанах и т. п. Однако этот рассказ, появившийся через тринадцать лет после окончания войны, не содержащий ни историко-философского обзора военных событий, как «Живые и мертвые» Симонова, ни подробного психологического анализа душевного состояния человека на войне, как «Пядь земли» Г. Бакланова, и вообще внешне ничем не напоминающий о том, что все происходящее в нем описано из некоего исторического отдаления, с позиций позднейшего опыта, — рассказ этот по-особенному взволновал и растревожил людей, был замечен и выделен из ряда подобных ему по фабуле и теме.

Отец маленького Ивана Буслова, пограничник, погиб в первый день войны, сестренка убита на руках у парнишки во время отступления, мать неизвестно где. Мальчик был у партизан, попадал в немецкий лагерь смерти, спасся, добрался до нашей передовой. Разведчиком он стал самовольно. Его пытались определить в интернат — он сбежал; уговаривали пойти в суворовское училище — он не согласился и не подчинился; старались не пустить в тыл к немцам, удерживать по эту сторону — он пошел сам и при возвращении был ранен своими же, не подозревавшими о его кустарной вылазке. Пришлось узаконить его положение разведчика, тем более что он, неприметный для вражеской охраны, бесстрашный и сообразительный, оказался чрезвычайно полезен.

Рассказчик описывает одну такую вылазку Ивана в тыл врага: мальчик не только не уступал в мужестве двум взрослым и бывалым людям — в известном смысле он подавал им пример выдержки и самообладания. Потом рассказчик потерял его из виду, спрашивать о «закордонниках» вообще не полагалось; все же ему довелось услышать, что мальчик сбежал из части после чересчур настойчивых попыток отправить его в училище — верно, ушел к партизанам. Наконец в капитулировавшем уже Берлине рассказчику случайно попадаются документы, сохранившиеся от оккупационного режима в Белоруссии: всевозможные агентурные сведения, докладные

о карательных акциях, сообщения о розысках. С одного из бланков смотрит фотография Ивана Буслова, а «спецсообщение» гласит, что он пойман в запретной зоне, был допрашиваем «со всей строгостью» в течение четырех суток, никаких показаний не дал, на допросе не скрывал своего враждебного отношения к германской империи и расстрелян в такой то день и час. Этот краткий эпилог звучит пояснительной справкой, уточняющей обстоятельства того, что рано или поздно должно было — это с самого начала ясно — случиться.

Богомоллов говорит о героизме, силе духа — но не только о них. Замысел этого рассказа многозначен, «многоярусен», под верхним пластом лежит еще один, более глубокий, — размышление о разрушительной и саморазрушительной силе ненависти, которую неизбежно распространяет, привносит в жизнь человека война. А человек этот — ребенок. Контраст между мирным, домашним, естественным и неестественным, военным: между девической красотой юного военфельдшера и приказом о «помывке личного состава» и «проверке на вшивость»; между вкусной шоколадной пенкой на ряженке и обстановкой офицерской землянки; между запахом лошади и коровы, напоминающим рассказчику родную деревню, парное молоко и горячий, только что из печки, хлеб, и видом подбитых, искореженных, сожженных немецких машин — контраст этот все время «бродит» на периферии рассказа, но, как в фокусе, сосредоточивается в изображении детской и уже не детской души.

Маленький разведчик не всегда так угрюм и отчужден, как на первых страницах рассказа. Он мог бы быть (он таков и есть — временами) очень добрым и привязчивым ребенком, с непоследовательной детской логикой, с детскими пристрастиями и играми, со своими маленькими капризами — ведь окружающие все же умудряются баловать его, несущего наравне с ними бремя военной дисциплины и профессионального риска. Несовершеннолетний «закордонник», находясь в самом пекле военных действий, за несколько часов до отправки в «оперативный тыл» *играет в войну* — это так просто и страшно, что рассказчик даже не решается говорить об этом прямо, предоставляя читателю самому сделать немудреную догадку. «Мальчик один. Он весь красный, разгорячен и возбужден. В руке у него Котькин нож, на груди мой бинокль, лицо виноватое. В землянке беспорядок: стол перевернут вверх ногами и

накрыт сверху одеялом, ножки табурета торчат из под нар... Холин подымается, с улыбкой смотрит на мальчика; заметив раскрасневшееся лицо, подходит, прикладывает ладонь к его лбу и, в свою очередь, с недовольством говорит: «Опять во-зился?.. Это никуда не годится! Ложись-ка отдыхай. Ложись, ложись!»»

Но нет нужды описывать, как этот ребенок ведет себя на операции, — посмотрите, как он ест, вернувшись с задания, промокнув и устав:

«После водки на меня и Холина, как говорится, “едун на-пал” — мы энергично работали челюстями; мальчик же, съев два небольших бутерброда, вытер платком руки и рот, про-молвив: — Хорош.

Тогда Холин высыпал перед ним на стол шоколадные конфеты в разноцветных обертках. При виде конфет лицо мальчика не оживилось радостно, как это бывает у детей его возраста. Он взял одну не спеша, с таким равнодушием, буд-то он каждый день вдоволь ел шоколадные конфеты, развернул ее, откусил кусочек и, сдвинув конфеты на середину стола, предложил нам: — Угощайтесь».

Детское, милое, теплое присутствует в нем, но отодвинуто сжигающей, поглотившей его страстью — стремлением к никогда не достижимой полноте мести. И фронтовики-офицеры невольно подтягиваются и следят за собой в его присутствии не только из-за щемящей нежности к маленькому существу, попавшему в не подходящую для него среду, — они теряются перед этой страстной, фанатичной цельностью, перед этой аскетической непреклонностью, воплотившимися в детский облик. «Я никогда не думал, что ребенок может так ненави-деть», — говорит один из разведчиков.

Трогательны беспомощные попытки взрослых оберечь от излишней опасности мальчика, добровольно и сознательно подвергающего себя ежедневному смертельному риску, изолировать его, пережившего так много, от чересчур тяжелых впечатлений. Спасти его уже нельзя — он убит теми пу-лями, которые попали в его отца и сестренку, он духовно при-надлежит войне и смерти, ему даже неинтересно, как он стан-ет жить, когда кончится война, — другие строят за него пла-ны, к которым он остается безучастен...

Замыслу писателя отвечает мужественный, суровый и спо-койный тон рассказа — ни тени жалостливости, никакого за-

пугивания. Писатель понимает, что по-настоящему проклясть навязанную войну может только тот, кто говорит не о крушении мирного уюта и даже не об опасности, которой подвергается драгоценная в глазах любого гуманиста человеческая жизнь, а о влиянии военного кошмара на человеческое сердце. И этим рассказ В. Богомолова возвышается и над бездумно-восторженными сочинениями о военных приключениях и над близоруко-пацифистскими попытками испугать или разжалобить: возвышая героизм сопротивления захватчику, автор отрицает самый дух войны — зло, порождающее ответное зло. Как всегда бывает в большом искусстве, это общий вопрос; пусть он ищет своего разрешения в весьма конкретном и строго отграниченном жизненном материале, но он всегда шире, диалектичнее плоской и односторонней констатации беллетриста.

Статью о «Большой руде» по аналогии с названием известного рассказа Хемингуэя можно было бы озаглавить «Недолгое счастье Виктора Пронякина». «Счастье» — потому, что у одинокого, не прикрепленного к обществу человека, вечно-го кочевника в буквальном и переносном смысле, на какой-то миг «с миром утвердилась связь». «Недолгое» — оттого, что эта связь в силу внутренних причин оказалась кратковременной, и мы остаемся в раздумье над телом погибшего Виктора: что нужно для того, чтобы связь эта упрочилась?

Кто такой Виктор Пронякин? Прежде всего, он человек больших нравственных возможностей и силы, способный в поворотные минуты жизни подвижнически сохранять верность лучшему в себе. Именно подвижнически. Потому что повесть написана вовсе не по мотивам популярной беллетристической схемы, вовсе не о том, как шофер Пронякин, в прошлом «летун» и корыстолюбец, с недурными, правда, человеческими задатками, под влиянием коллектива «выпрямляется» и совершает подвиг. На счету Виктора не один, а по крайней мере три «подвига», то есть три бескорыстных и возвышенных поступка, потребовавших от него крайнего напряжения душевных сил. Он резко перевернул свою «личную» жизнь, не пошел на еще недавно такой желанный и ставший, наконец, возможным брак, оттого что инстинктивно отвращался от всякого расчета и мелочности в чувстве; не пожалел невероятных усилий, чтобы устроиться на работу в КМА, хотя

новое, необжитое место не сулило ему никаких вещественных выгод — просто он, оглядывая сверху огромный карьер, почуял запах настоящего дела и пожелал приложить к нему свою незаурядную силу, вероятно сам не умея объяснить, отчего его так тянет здесь «окопаться».

Все это было в жизни Пронякина еще до того, как он повез на своем МАЗе по опасной, осклизлой дороге первые глыбы *большой руды*. Но только этот последний поступок обществу сопрягло со своими понятиями о подвиге подобно тому, как подверстали ретушированный снимок погибшего Витьки к фотографии его бригады. К тому же, как это ни прискорбно звучит, посмертной «славой» Виктор обязан не только своему поступку, но и бедственному его исходу: пока он, живой, вел свой «мазик» по размытой дождем дороге, он не пользовался сочувствием товарищей — в их глазах он тогда выглядел выскочкой, выслуживающимся перед начальством, наживающим моральный капитал на их вынужденном бездействии. И вполне ли их извиняет то обстоятельство, что в кузове пронякинского мазика тогда была еще пустая порода?

Значит, опять схема, противоположная предложенной выше: благородный герой, возвышающийся над своей средой и не понимаемый ею? Ничуть не бывало. В этой истории все правы — каждый по своему, и все виноваты — в одном и том же.

Виктор — сильный человек, человек высокой ценности, но сила его — темная, не просветленная сознанием цели и пониманием самого себя. В чем-то он поднимается над уровнем своих товарищей (и это читатель замечает охотнее, потому что сила и незаурядность импонируют), а в чем-то они выше его. Со всей страстностью, со всем накалом чувств, дарованным ему природой, он жаждет проявить свой характер в служении «миру», в товариществе, в осмысленном труде. Но сам он об этом и не подзревает, а думает, что хочется ему своего угла, достатка, уюта, почета наконец, так как его сильной натуре не чуждо и тщеславие.

Все это для такого человека, как Пронякин, самозабвенного и бескорыстного, — вещи, по существу второстепенные, но можно ли его осудить: он стремится к тому, чего никогда не имел, не пробовал «на вкус», к тому, что почти уже отчаялся заполнить. Он сам заблуждается относительно своих истинных желаний, не мудрено, что он вводит в заблуждение

и других. Он настойчивее, одареннее, энергичнее многих из этих других, он мастер своего дела, артист и вдобавок не намерен тушеваться. Зачем тушеваться, если все равно не поймут, слабости не простят еще скорее, чем не прощают силы, если жажду дела так охотно и бездумно принимают за стремление выскочить, оттеснив окружающих? Так думает, вернее чувствует, Виктор, основываясь на своем тяжелом, но весьма ограниченном, в сущности (ограниченном, как у всякого человека, не умеющего взглянуть на себя со стороны, сколь бы «тертым» он ни был), жизненном опыте.

И он действительно беспардонно «выскакивает» и «оттесняет», восстанавливает людей против себя, пытается при этом остаться равнодушным к их мнению о себе (пора бы уже привыкнуть, не в первый раз!) — и не может. А его товарищи? Они не предъявляют к жизни таких больших требований, какие неосознанно выдвигает Виктор. Спокойно и честно работать, иметь устроенный домашний очаг, как у бригадира Мацуева, бездельно помечтать на досуге или приволокнуться за девушкой, как Гена Выхристюк, — этого им хватает.

Но они как азбуку жизненного поведения знают свои обязанности по отношению друг к другу, ненарушимые законы товарищеской общности, элементарные и непреложные основы социального поведения, крепко этих правил держатся и не без основания видят в Пронякине чужака, способного с легкостью пренебречь их общим и наиболее ценным духовным достоянием. Они возмущены Виктором несправедливо, потому что попросту не умеют так ездить, как он, в них меньше рабочего, творческого азарта, — и справедливо, потому что, ежели бы и умели это, осмотрительнее и не во вред друг другу пользовались бы своим даром. И относятся они к Виктору не так плохо, как озлобленному Пронякину кажется.

Я намеренно — чтобы подчеркнуть одну сторону дела — огрубил текст Владимова, когда писала, что Виктор, подвергая себя риску, не встречает в товарищах никакого сочувствия. К раздражению, отталкиванию и недоверию у них примешивается чувство вины, рожденное невыполнимым желанием разделить с ним опасность, оказаться не ниже его («...Наш ЯЗ не потянет, хоть ты ляжь под него. Может, и рады бы лечь, только он все равно не потянет. Так что, пойми, мы тут не от хорошей жизни груши околачиваем»). Так они невольно распространяют на него законы своего сообщества, не

изгоняют его, признают себя ответственными перед ним — только он этого не понимает и не ценит.

И вот в какой то момент, когда он один едет под дождем с долгожданной рудой, а не пустой породой в кузове своего самосвала и помнит о том, что на его «старте» стоит экскаваторщик, воодушевленный тем же порывом, что и он сам, а там, у «финиша», — полужнакомая, но чем-то милая девушка, верящая в его способность совершить нечто сверхсильное, и еще множество людей, даже не подозревающих, какое верное средство их обрадовать у него в руках, — в этот момент он внезапно чувствует всю свою прежнюю жизнь не лишенной смысла и цели, а себя счастливым, нужным людям и готовым ответить на их потребность в нем не мелкими альтруистическими поступками, а делом, которое ему по руке, всей мерой своих сил.

Но ликвидирована ли самая почва его конфликта с товарищами? Умиравший — он прав, прощен и любим. Но останься он жив, достаточно ли было быть первым вестником всеми и долгожданной «большой руды», чтобы оказаться правым не в глазах окружающих, но *перед* ними?

А может быть, все-таки достаточно, может быть, как раз здесь нужно искать выход из трагического конфликта? Ведь «большая руда» — не просто руда, полезный, утилитарно необходимый предмет: она нечто, связующее людей общей целью, перед лицом которой нет больших и малых, талантливых и посредственных, нет места зависти и тщеславию, нет счетов друг с другом, и если один возвышается над многими, то знает, во имя чего возвышается, и не гордится этим, другие же не клянут его, а ему помогают. Не оставляя читателя наедине с чувством безысходности, этим символом Владимов разрешает конфликт повести в плане поэтическом. Символ всеобщ, но он же и ограничен, так как лишен конкретности и не указывает реального пути. Но большего Владимов дать и не мог, достаточно того, что он так глубоко копнул.

Мы видим, как возвышается замысел трагической повести Г. Владимова над обеими возможными крайностями беллетристической схемы («индивидуалист — коллектив» или «талантливый новатор — косная среда»), не совпадая ни с одной из них. Как родилась идея подобной вещи?

Художник вместил в себе и определенным образом оценил множество самых общих впечатлений социального поряд-

ка, поставляемых его эпохой, казалось бы весьма далеких от конкретного жизненного окружения и относительно ограниченного круга мыслей «необразованного» героя повести. Затем, писатель видел и знал конкретную действительность, людей и, главное, не пассивно «изучал» и «запоминал» их, а умел в них ощутить индивидуальные, единичные проявления тех общих конфликтов, которые волновали его душу, — конфликтов, безусловно еще не проясненных и не решенных для него самого. Ведь замысел писателя — это не готовая истина, а *вопрос*, на который он пытается ответить в самом процессе воплощения художественной идеи. Наконец некий факт, случай, житейское впечатление послужили толчком к тому, что художник выделил, выграничил из действительности материал, способный послужить точкой приложения его сил, достаточно содержательный, достаточно богатый жизненными противоречиями, чтобы выдержать натиск по-человечески обременяющих художника вопросов. Этот выбор — первый шаг от замысла к осуществлению. Весь дальнейший процесс воплощения замысла через «стиль» проясняет замысел не только для будущего читателя, но и для *самого художника*.

Точно так же П. Нилин в своей «Жестокости» шаг за шагом расследует, уясняет самому себе, что погубило настоящего человека Веньку Малышева. А до написания повести, «на приступе», он располагал *только* выношенным, выстраданным, родившимся из его *человеческого* опыта (именно поэтому писатель прежде всего должен быть Человеком) критерием «жестокости» и «доброты», а также избранным в результате какого-то знаменательного, быть может обусловленного причинами биографического свойства, конечного толчка материалом, к которому он этот критерий приложил. Беллетрист же напоминает обывателя, доподлинно знающего, что комсомолец Венька Малышев застрелился из-за несчастной любви, и способного не задумываясь изложить обстоятельства этого нехитрого дела.

Художник не только *сообщает* новое, он, сам творя, узнает нечто новое и неожиданное для себя, и стиль его всегда несет отпечаток этого волнения первооткрывателя, идущего по следу, что не может не волновать и читателя: такой стиль рождается как бы ежеминутно, а не прилагается.

Таким образом, замысел, определившись, становится хозяином над самим художником, единственным — на этой ста-

дии — его хозяином; художник стремится настроиться так, чтобы следовать ему, и только ему. Не то беллетрист. Воплощение его схемы в слова — процесс весьма произвольный. Ведь он не задает вопросов — он измышляет «содержание» в соответствии с внешними требованиями и затем одевает его в любые случайные одежды, можно попроще, а можно и позатейливей. Но как бы беллетрист ни был изобретателен, оригинальным он не станет.

Беллетристику иногда называют лживой, но это не по существу. Беллетристика не есть искусство говорить ложь, но это искусство заменять заботу о правдивости заботой, мягко говоря, об успехе, заменять выявление своей точки зрения улавливанием складывающейся в среде «потребителей» конъюнктуры. Художник изучает, разделяет, воплощает общественное настроение, заражается им, наконец способствует формированию его — но не угождает ему.

Читательская среда оказывает давление, испускает излучение как на художника, так и на беллетриста. Это «излучение» равно необходимо обоим, но только каждый из них реагирует на него различным образом: первый — как на побуждение к творчеству, вызванное счастливым и тревожным ощущением своей нужности, второй — как на конкретное волеизъявление предполагаемого «заказчика».

Несколько общих замечаний

Вопрос о беллетристике и высоком искусстве — это как раз такой вопрос, где эстетика тесно переплетается с этикой творчества. Ведь «налаживание взаимоотношений» между читателем и автором (читатель понуждает беллетриста постигать свои хотения; замыслы же художника он сам стремится постичь) совершается, конечно, не во время чтения опубликованной уже книги, а значительно раньше: характер этих взаимоотношений с *предполагаемым* читателем кристаллизуется в *душе писателя*, когда он вынашивает и воплощает новую вещь. И каким бы глубоким замыслом художник ни обладал, в каком бы всеоружии средств для претворения этого замысла в слово он ни выступал, он все равно потерпит поражение, если на *этой стадии* пойдет на уступку, разрешит внешним, несущественным соображениям или чувствованиям вторгнуться в процесс своего художественного исследования: произойдет

деформация замысла, руководящего художником, — следствие *предвзятости*, расплата за нее.

Часто весьма талантливые люди попросту не выдерживают давления внешних обстоятельств. Не менее часто соскальзывают в беллетристику, инстинктивно стремясь успехом и самоутверждением через успех компенсировать внутреннюю неустойчивость, незрелость своего мироощущения и, следовательно, недодуманность замысла. Нет нужды приводить примеры такого «беллетристического отступничества».

Питается ли «высокое искусство» соками беллетристики или, напротив, беллетристика паразитирует на его теле? Обычно этот вопрос слишком бездоказательно и пристрастно решают в пользу «художественного» творчества, и поэтому прав был В. Шкловский, когда в свое время с демонстративной дерзостью посвятил серьезнейшее и уважительное исследование «Георгу, Аглицкому Милорду» — самой что ни есть «низменно» беллетристической лубочной книжке, зачитанной поколениями «простолюдинов».

Автор «Матвея Комарова, жителя города Москвы» видит в подобных книгах один из источников большой литературы. Существует немало популярных у историков литературы примеров, подтверждающих такую точку зрения: скажем, отношение Достоевского к «роману тайн» и попросту бульварному роману. Весь вопрос состоит в том, чему учится художник у беллетриста, а чему — беллетрист у художника и кто кому больше обязан.

Художнику необходимо быть осведомленным относительно психологии элементарного читательского восприятия, относительно простейших побуждений человека, углубившегося в книгу, потому что умение учитывать эту психологию и эти побуждения — один из необходимых элементов технологии любого писателя. Он должен наверняка знать, в каких случаях читатель (и *какой* читатель) испытывает напряжение, в каких утомляется, что кажется ему растянутым и т. д. Если художник при этом остается верен своему замыслу, такое знание не только не связывает его по рукам, а, напротив, обогащает его чувство формы.

Великие художники вдыхали жизнь в самые окостеневшие и истрепанные беллетристические схемы («истрепанность» — свидетельство того, что в этих схемах отлился определенный литературный опыт), распоряжаясь ими по-свое-

му и властно понуждая читателя взглянуть на заключенные в них ситуации с новой стороны. При всем этом беллетристика остается для художника второстепенным предметом наследования.

Беллетристы, наоборот, не могли бы существовать, не эксплуатируя художественные ценности, созданные не ими, и если какое-либо достижение искусства стало их добычей — это свидетельствует об известном его моральном износе и постарении, о том, что пора двигаться вперед.

Кому нужна беллетристика? Всем и никому. Всем — потому что каждый беллетрист, хотя и пишет для специфически «своего» круга потребителей, в конечном счете играет на таких первичных эмоциях, которые составляют удел всех людей. А, в предельном смысле, — никому — потому что все эти наивные потребности читателя удовлетворяет и «строгое» — строгое с читателем — искусство, только возвышая их до уровня идейно и социально ценного интереса.

Встречи и поединки в типовом доме

1. По ту сторону книжного переплета

Городская квартира в новом типовом доме...

А. Вампилов. «Утиная охота»

Однажды бросилась мне в глаза афиша — граждане приглашались на лекцию: «Как мы вступаем в межличностные отношения». Мало того что проблема поразительная (раньше, родившись на свет, — «вступали», да и все), но слово это — «межличностные» — как оно-то на афишу залетело? И все же, видимо, в этом слове, в этой неуклюжей кальке с англоязычного социологического термина и был сосредоточен момент зазывной, рекламный! Терминологическое словцо, конечно же, обещает посвятить в «науку» или «искусство» общения (сейчас все обращают в науку или искусство, возлагая главную надежду на умелость, навыки, секреты мастерства). Чему же мы ищем научиться, что потеряли?

И публицистика, и литература — от наибанальнейших до наивысших образцов — твердят сейчас о неотменимых правилах морального поведения. Те же афиши — на сей раз театральные — оповещают: «Чти отца своего», «Не сотвори себе кумира» и пр. «Дети» не вступают в распрю с «отцами», а прилежно готовятся к приемным экзаменам. Даже стилиг нет — их место снова заняли франты. Ведущим литературным персонажем становится тридцати-сорокалетний человек, более «отец», чем «сын». «Мебельное время» — говорит об этом текущем мимо нас времени «городской» писатель В. Маканин в отличнейшей повести «Отдушина». Возникает та ситуация, когда намечается разрыв между спокойным, едва ли не безмятежным знанием стабилизировавшихся наконец «норм» и неудовлетворительной жизненной практикой, из которой как бы что-то вынуто, удален духовный орган. И люди попадают на крючок, заброшенный объявлением о «межличностных

контактах», потому что здесь им обещан разговор не о том, как должно жить вообще, а как справляться с повседневным житьем, — разговор не об идеалах, а о регуляторах.

На таких отстоявшихся этапах общей жизни литература, как известно, следит за подпочвенными сдвигами, за перемещениями и сползаниями пластов быта, иначе говоря, за *процессами*. В ней вырабатывается особая приметливость и чувствительность к мелочам, пропадает охота придумывать, шутить, декламировать с авансцены. Спадает романтическая волна. Но инстинкт поэтического самосохранения подсказывает художнику, что беспроблемная эта жизнь — разлаживающаяся разве только от какого-то внутреннего трения и незаметного износа — должна от него, от художника, получить больший, чем когда-либо, смысловой заряд, драматическую рельефность.

Старый способ — столкнуть человека с фактом смертельной болезни, с надвигающимся исчезновением, своим или близкого существа. Заметьте, что Ю. Трифонов, а вслед за ним В. Маканин, чем точнее пишут быт, тем решительнее ставят его у неизбежной черты. С огромной силой это было дано еще в «Смерти Ивана Ильича»: драматизм смерти оказывается и этической отместкой, и эстетическим противовесом недраматизму жизни. Но можно и по-другому — в изображаемую жизнь ввести героя, идущего на заострение всех углов. Пусть это будет лицо вовсе не «положительное», даже с безнадежно запятнанной репутацией, но, если зрение этого персонажа хоть в чем-то совпадает с авторской оптикой, он все равно займет место героя: как смысловой фокус, как центр высвеченного круга жизни, способствуя оформлению оценки, диагноза, суда наконец... А что, если вывести этих привилегированных в силу их центрального положения литературных лиц — тех, кто избран инструментом драматического освещения действительности, — из-под книжного переплета и столкнуть их в общем жизненном поле, в том, где мы с вами пребываем? Сверить их друг с другом? Выверить тем самым в каждом случае и «авторскую оптику», их создавшую? Может быть, мы тогда узнаем о нашей жизни чуть поболее прежнего.

На пороге и в начале семидесятых годов литературой уже была предсказана и уловлена эта вскоре заявившая о себе жизнь, в которой явные коллизии заместились медленной перетиркой «межличностных отношений». Уже существова-

ла драматургия А. Вампилова, уже начал складываться цикл повестей и рассказов Василия Белова о семейных незадачах Константина Зорина. «Далеко от Москвы» — на севере и на востоке страны — они писали о том же, о чем москвичи и ленинградцы, хотя и по-другому: свободные от столичных комплексов неуплаченного долга перед «провинцией» и от невольного административно-географического высокомерия. Почему я призываю именно этих двух писателей в свидетели нашего существования? Во-первых, меня интересует здесь срез именно «провинциальной» городской жизни, где новые процессы протачивают ходы в сравнительно девственной толще человеческих отношений. Во-вторых, человеческое пространство здесь обозримее, плотнее. В «Утиной охоте» Зилов и компания собираются в одной и той же центральной забегаловке — «Незабудке», беловский Зорин заходит выпить с горя в точно такую же «Смешинку», и, кажется, если б не расстояние от иркутских до вологодских краев, то им с Зиловым неминуемо сидеть за соседними столиками, с неприязнью отличая друг друга среди привычных завсегдатаев. В столице эти два человеческих типа могли бы скользнуть друг мимо друга по касательной, но для тесной провинциальной среды их встреча неизбежна.

С «вампиловской» стороны в этой встрече участвует не один только Зилов, герой «Утиной охоты». Каждая из многоактных пьес Вампилова строится вокруг одной главной фигуры, и все эти центральные лица, имеющие надежду на исправление или лишённые оной, выросли из общей духовно-психологической «луковицы». Так что можно говорить о вампиловском герое в общем значении — о том, кто дает жизни вампиловских драм свою подсветку, хотя сам при этом может предстать зрителю в гротескном, даже фарсовом освещении¹. У Белова в цикле «Воспитание по доктору Споку» Зорин занимает такую же позицию посредника между миром и читателем. Самое удивительное, что, преломляясь во взгляде

¹ В последней своей драме — «Прошлым летом в Чулимске» — Вампилов, как справедливо указано в статье С. Боровикова о его творчестве («Наш современник». 1976. № 3), уже несколько отошел от такого «моноцентризма». Однако даже здесь действие движется и обостряется присутствием главного героя — следователя Шаманова: он все равно в положении фаворита.

столь непохожих героев, действительность остается одной и той же.

Бросается в глаза неожиданное сходство речевого материала. Оба писателя привлекли на службу искусству тот сорный среднегородской язык, которым постепенно начинаем говорить все мы независимо от звания, возраста, образования и состояния души. Вампилова обычно хвалят за выразительность драматического диалога, но вслушайтесь, какими расхлябанными репликами обмениваются в его пьесах. «*Зилов*. Будь другом, займи ее на минутку... Ее испугнуть дважды два». «*Кузаков*. Она пришла со мной. *Зилов*. Водить по учреждениям ты мог бы найти что-нибудь попримичнее». Так вот расхлябанно, автоматически говорят у Вампилова главные герои, в остальном пружинистые, дорожащие «формой». Или женщины, остря, иронизируют. Одна: «Наслушалась! Нахожусь под впечатлением». Другая: «Он — псих. Он настоящий псих, а мы все только учимся». Клише, одни клише — для выражения любого чувства: изумления, горечи, восторга! И необходим подспудный накал, почти взвинченность вампиловских пьес, чтобы такие реплики работали драматургически, разогревали зал.

Не менее поразителен «городской» Белов. В «Моей жизни» — маленькой повести из «зоринского» цикла — воспроизводится настуканная на машинке автобиография женщины, современной «простой» горожанки: смазанный, бездумный слог с невыразительными погрешностями — не неправильный даже, а испорченный, разъеденный, как искореженное пространство вокруг современной новостройки. «... Вся обстановка у нас была», «Не буду говорить его фамилию», «Но он взял себя в руки и ничего не стал мне говорить против» и т. д. Нужно обладать тончайшим профессиональным слухом, чтобы достичь этого предела бесхарактерной характерности. Одним словом, «улица корчится безъязыкая». Думаю, что безъязыкость эта понадобилась обоим писателям как печать психической дезорганизованности, как сигнал о недостатке тех самых «межличностных» скреп, которые обеспечивают согласную жизнь.

Продолжив сравнение, обнаруживаем, что второстепенные лица в «мире Вампилова» находят свое соответствие среди лиц того же ранга в «мире Белова». Освещение настолько разное, что сходство не сразу бросается в глаза; однако, ког-

да его наконец замечаешь, становится жутковато от того, что жизнь воспроизводит себя в столь законченных «типах» и определившихся «ролях». В самом деле, если беловский Зорин и вампиловский Зилов — потенциальные враги (а это очевидно без всяких доказательств), то почему их дружки-сослуживцы — Голубев и Саяпин — так неотличимы? Один и тот же «селявизм», попустительство грешку; перед очами начальства — смесь бравады и страха; выпивка, маленькие удовольствия, подкаблучничество и в дальнем углу сознания — глухая вражда к поработившей «половине». И семьи бездетные, вернее — с неродившимися детьми. Саяпинская «боевая подруга» и «подруга дней моих суровых», как зовет свою благоверную Голубев (в этих нехитрых, но так разительно совпавших кличках — покорная ирония застарелого разочарования), — обе они лентяят носить и рожать...

Продвигаемся дальше — от периферии освещенного круга к центру. Вот Ирина, девочка, которую Зилов, потакая своей истерической прихоти, совратил и потом жестоко оттолкнул. В мире Вампилова, где никогда не умирает романтический импульс, — это образ девушки-путеводительницы, что способна спасти и вывести на дорогу, если спасение вообще еще возможно. Но как объективно взятый «типаж» — существует ли такая Ирина в горизонте Белова? Да, и обнаружим мы ее в очень сомнительном месте, куда она, впрочем, и должна была попасть «после падения», — в туристической палатке, под одним кровом с двумя среднемолодыми сластолюбцами... В самом деле, Алка, предмет брезгливой жалости Зорина в рассказе «Чок-получок», — чем она не Ирина? «Я превосходно знаю тип этих послевоенных девчонок. Многие из них воспитаны так, что они не знают, что хорошо, а что плохо, не представляют, куда и как ступят в последнюю минуту. Обычно романтические и мечтательные до сентиментальности, они ни к чему путному не приучены, от них можно ждать все, что угодно... Когда она приходит к нам в трест после неудачного поступления в институт, мне жаль ее, и я стараюсь хоть как-то помочь ей встать на ноги. ...Мне хочется реветь, когда вижу, как такая дурочка, нарезавшись коньяку, идет в гостиницу и какая-нибудь пыжиковая шапка, ухмыляясь, пропускает ее в свой одноместный номер». Вот и Ирина тоже пренебрегает «старомодной моралью»: воочию видит жену Зилова и, едва опомнившись от первого потрясения, говорит, что

это для нее все равно ничего не меняет, раз она *так* полюбила, — «романтическая» и «сентиментальная» дурочка! И в вуз она (во исполнение зоринских пророчеств) не попадает, и достанется из рук Зилова, если судить по брошенным в «Утиной охоте» намекам, худшей из «пыжиковых шапок» — Официанту. По-разному освещены эти две девушки — Ирина, сияющая белизной, и «замаранная» Алка; художественные миры — несовпадающие. А жизнь — все та же.

Если так обстоит дело с героиней, то, верно, и герою Вампилова найдется параллель в беловском мире. Он, яркий, умный, артистически небрежный, — Колесов из «Прощания в июне», Бусыгин из «Старшего сына» — предстанет здесь в не слишком презентабельном виде: как прыщавый юнец с транзистором, к которому Зорин абсурдно приревнует свою отбившуюся от домашнего очага жену Тоню, или как кокетливый молодой человек со шкиперской бородкой, заводящий с миловидной библиотекарейшей (той же Тоней) жеманный разговор о Фолкнере. Словом, молокосос в джинсах. А Зилова узнаем в Вадиме из рассказа «Чок-получок», в ироническом физике с «могучим торсом» (телесная полноценность для Зилова тоже последний источник уверенности) и с окисленной цинизмом душой; Зилов, наделавший столько неискупимых подлостей, в мире Вампилова все-таки не станет играть в будто бы самоубийственную «рулетку» разряженными патронами, унижая партнера призраком смертельного исхода и наслаждаясь собственной безопасностью. Но, переключившись в оболочке Вадима в мир беловского цикла, он падает до конца, без осанки благородства. Зато и Константин Зорин в вампиловской системе отсчета — человек малозаметный, отодвинутый в тень; в лучшем случае опознаваемый в персоне Кузакова из «Утиной охоты» — положительной, но серой все же личности.

В жизни герой Вампилова и герой Белова не поймут друг друга: первый второму противен, второй первому неинтересен. Художественная их генеалогия тоже различна: за спиной Зилова (или Шаманова из пьесы «Прошлым летом в Чулимске») в виде традиционного обеспечения маячит «лишний человек» в его печоринской разновидности; за спиной Константина Зорина — толстовский правдоискатель. Но оба в равной степени заостряют все углы и драматизируют ход жизни.

Характерно, что каждый из них стал мишенью для пристрелки оппонентов в литературно-публицистической поле-

мике, и тут уж обоим изрядно досталось. Зиллов, самым автором приведенный к банкротству, был, понятное дело, без труда доразоблачен критикой (хотя Вампилов скорее обнажает его, чем разоблачает, — предоставляю читателю уловить разницу). Но любопытно, что и Зорин, персонаж, изображенный с явной теплотой, вызвал ожесточение не меньшего накала. Вся его душевная жизнь была отнесена к сфере патологии: «изнурительный самоанализ, навязчивые идеи, крайнее самолюбие, эмоциональная малоподвижность... Депрессия и, наконец, расстройство мышления, выразившееся в соскальзывании в рассуждательство, которое заканчивается попыткой самоубийства»².

При этом, однако, оба писателя вовсе не идейные оппоненты: их нравственные влечения в конечном счете едины, «наверху все тропы сходятся». Но если у них общая цель, то отправные пункты далеко отстоят один от другого.

2. От «эдика» до «алика»

«Да наплюй ты на свой закон!»
А. Вампилов. «Утиная охота»

Как появляется на людях герой вампиловского образца? «Окно вдруг распаивается, и в комнату прыгает Колесов» («Прощание в июне»). Он — центр фарса, завихряющегося в трагедию, клубка подслушиваний, подглядываний, перехватываемых записок, анекдотических «треугольников»; он не такой, как все, и жизнь вокруг него не такая, как всегда. С ним не соскучишься. Он выявляет себя публично: жестом, выходкой, скандалом. Он молод, так сказать, принципиально, а его противники — люди принципиально «взрослые», солидные, даже если приходится ему сверстниками. Все это отчасти возвращает к началу 60-х годов — к типам «молодежной» прозы. В критике уже указывалось, что Вампилов как писатель был определенным образом связан с этим веянием и потом его преодолевал.

Примечательно, что в этой же пьесе Вампилова «молодежный» герой — в лице Колесова — совершает весомую подлость, и притом не в инфантильной горячке, а с циниче-

² Стреляный А. «Переставился ли свет?» // Литературное обозрение. 1977. № 5. С. 52.

ской расчетливостью: обменивает будущее с любимой девушкой на институтский диплом. Ничего себе комедия, студенческая пьеса... Вампилов тем самым встает поперек «молодежного» течения — но все же как последний его представитель (1937-го, а не 1932 года рождения — это важно). Он выбирает для Колесова такой грех, который особенно нестерпим в границах специфически «юношеской» системы отсчета — назовем ее романтическим кодексом благородства. Здесь один из главных пунктов: вера в абсолютную ценность любви к единственной, внезапно обретаемой избраннице, — и отступничество, означает не просто компромисс, а абсолютную же меру падения. Так и в последней вампиловской пьесе — «Прошлым летом в Чулимске»: Шаманов виноват перед Валентиной (самое имя звучит по-блоковски: «Валентина, звезда, мечтанье...») в том, что, опустившись и обленившись душой, не откликнулся на ее признание мгновенным узнаванием, молниеносной ответной любовью; его отзыв всего-то запоздал на час-другой — и это привело к трагическому перелому нескольких судеб и к суду героя над собою. И опять-таки: когда именно, после чего Зилов в «Утиной охоте» почувствовал себя окончательно сломавшимся и павшим? Не тогда, когда оскорбил память отца, оказавшись вместо похорон на свидании с юной девицей. И не тогда, когда в этой постыдной ситуации был застигнут женой, воплощенной своей совестью. Вот когда он под страхом непоправимой разлуки как бы вновь узнает в жене свою единственную, давнюю и вечную избранницу, говорит ей самые главные, самые береженные и надолго забытые слова любви, когда ставит на кон свой последний золотой, так что за душой больше уж ничего не остается, а по ту сторону запертой двери стоит и с восторгом слушает его признания не жена вовсе, а новая возлюбленная, — тогда-то, едва дверь распахнется, он почувствует, что ему крышка. О фарс! О анекдот! Эта взаимозаменяемость идеальных подруг там, где все может быть только единожды, где удвоение невыносимо, эта безмерная растяжимость лучших слов, произнесенных в миг истины, сражают Зилова, как Дон Жуана — поступь командора. Катастрофа приходит прежде всего как грех против любви, хотя Зилов кругом виноват и по всем статьям заслужил полную меру.

Герой Вампилова может падать очень низко, но ему никуда не деться от этого исходного романтического нормати-

ва, который он носит с собой и в себе, соизмеряя с ним глубину своего падения. Вот еще черты героя и мира, взятых у Вампилова под углом романтической оценки. Во-первых, безотцовщина, столь же принципиальная, как и молодость. Герой Вампилова отъединен от старшего поколения, от дома, от родительского очага. Бусыгина («Старший сын») вырастила мать-одиночка, и он с ядовитым недоверием присматривается к сверстникам сбежавшего родителя, к этим, в его глазах, стареющим потаскунам и шатунам, — пока, наконец, не принимает усыновления от «святого», Сарафанова: со «святым», пожалуй, можно и породниться. Зиллов позорно пренебрегает отцом, его жизнью и смертью, бравируя отсутствием сыновнего чувства (он этим поразительно схож с «Посторонним» Камю: печально знаменитое «все равно» на похоронах матери). Во-вторых, вампиловского героя отличает характерная «антисерьезность» (если под «серьезностью» понимать унылую запрограммированность «взрослого» житья); и эта его постоянная готовность выступить или прослыть шутком, авантюристом, пройдохой и нахалом подается драматургом как привлекательная, электризирующая черта. Кто у Вампилова «серьезен»? Тупица, хам, животный эгоист, чертова кукла. В «Старшем сыне» — летчик Кудимов, жених Нины Сарафановой: он ни за что не нарушает дневного распорядка (даже если об этом просит невеста, усомнившаяся в силе его любви) и никогда не врет (даже если от него требуется «ложь во спасение»). А несерьезный Бусыгин и соврет не моргнув, и опоздает куда угодно, засмотревшись на хорошенькое личико, но от него исходит нервная, сердечная вибрация, именуемая чуткостью. В «Утиной охоте» среди сравнительно невинной кунсткамеры околозилловских персонажей по-смердяковски серьезен и по-мефистофельски жуток один только Официант: аккуратно рассчитывающийся с обидчиком, как с клиентом, он наделен негативным даром обращать живое в мертвое. Это касается не только уток, которых Официант бьет влет без промаха. В финале Официант спокойно заряжает ружье и подает его своему обидчику Зиллову — потенциальному самоубийце.

Насколько ужасна лакейская невозмутимость Официанта, настолько же смешна надутая серьезность Мечеткина, «солидного» чулимского женишка. Этот не прельстит, как следователь Шаманов, и не снасильничает, как отчаянный парень Пашка Хороших. Этот надежен. В глазах людей он, конеч-

но, шут гороховый, но доведись ему пробраться хоть на какое место повыше, со всей зловещей административной прытью набросится он на таких, как таежный житель Илья Еремеев, — на самых честных и самых незащищенных (рядом с Мечеткиным вспоминается тип «казенного человека» Авинера Козонкова из беловских «Плотницких рассказов»). В «Двадцати минутах с ангелом» к участию в финальном, всепримиряющем хоре не допущен только один, «серьезный», субъект — аккуратный, с правилами инженер Ступак...

И вот этому-то прозаическому «занудству», граничащему с хамством и тупостью, герой Вампилова противопоставляет дерзость «легкого человека», своевольное хотение, победительную хватку, театральное упоение игрой на людях (недаром неудавшийся супермен Зилов носит имя Виктор — «победитель»). Конечно, в первую очередь все это — с женщинами или в борьбе за женщину. Шаманов почувствует себя пробудившимся к любви только после того, как сыграет в опасную игру со своим соперником Пашкой и подставит себя под дуло пистолета. Не напрягись «бездны мрачной на краю» его нервы, неизвестно, запылало ли бы сердце. Дурно ли это? Этот волевой азарт жизни — обоюдоострый, с разными возможностями смыслового наполнения. В Зилове он дурен, так как попусту и пакостно растрачивается, а в Шаманове, пожалуй, что и хорош, ибо кое-что еще обещает. Но как бы то ни было, волевая пружинистость привлекательна: герой Вампилова — всегда герой-любовник.

И еще: персонаж этот привык ощущать себя не таким, как все, и автор не торопится его за это осудить. Не только сугубо отрицательный Зилов, но и куда более симпатичные герои Вампилова смеют говорить о людях отстраненно: «они» — обо всех скопом. В «Старшем сыне»: «*Бусыгин*. Этим ты их не прошибешь... Плохо ты людей знаешь... У людей толстая кожа, и пробить ее не так-то просто... Их надо напугать или разжалобить». Ну, ладно, Бусыгин попадет через минуту в общество людей с чувствительной кожей и чистым сердцем и закается так судить про всех подряд. Но вот диалог Шаманова с Валентиной («Прошлым летом в Чулимске»). Валентина, если помните, все время чинит символический палисадник, разрушаемый небрежно шагающими, небрежно живущими посетителями чулимской чайной. «*Валентина* (делаясь серьезной). Я чиню его для того, чтобы он был целый. ... *Шаманов* (пока-

чал головой). Напрасный труд. ... (меланхолически). Потому что они будут ходить через палисадник. Всегда. ... *Валентина*. Неправда! Увидите, они будут ходить по тротуару. *Шаманов*. Ты возлагаешь на них слишком большие надежды». Романтическое избирательное распределение зрительского интереса: герой, героиня и все прочие, до них не дотягивающие, — эта расстановка сохраняется в композиции всех вампиловских драм.

Вампилов начинал как прозаик, как автор коротких рассказов. Тогда только-только наступало время, о котором Макарянская в «Старшем сыне» говорит своему чересчур юному вздыхателю: «Ты должен дружить с девочками. Теперь в школе, кажется, и любовь разрешается — вот и чудесно». Разрешается любовь, допускаются и даже входят в моду случайные знакомства на улице, быстрые переходы от знакомства к поцелую. Старая тетка ворчит: «Таких, милая, гнать надо... Он случайно не Эдик? Мне почему-то кажется, что все Эдики ходят в узких штанах. И все — негодяи» (из рассказа Вампилова «Глупости», 1958 г.), — и начинающий автор приглашает посмеяться над глупой теткой. Пройдет что-то около десяти лет, и уже не тетка-ретроградка, а молодая женщина будет звать виновников ее дурной репутации, падких на скорые завязки и развязки, — всех без исключения — «аликами». (А Зилова, героя «Утиной охоты», назовет «аликом из аликов» — негодником в квадрате).

В общем, можно сказать, что этот, центральный для Вампилова, тип проделывает путь от мило эмансипированного «Эдика» до вконец изолгавшегося и себе же противного «алика». Но тем не менее он не перестает быть человеком, причастным, так сказать, к ценностному фонду автора, и исходные идеалы, суду коих он согласился бы подлежать как утраченной вере своей юности, не предназначены Вампиловым для осмеяния. Свобода, любовь, защита своей чести, приправленная юмором искренность, живая неуправляемость в чересчур регламентированном мире — за всем этим стоит имеющая давний и беспорный источник вера в неотъемлемое достоинство личности. Вампиловская непатриархальная этика для наших дней столь же традиционна, имея прочную выслугу лет, как и та, патриархальная, нравственность, из-за гибели которой страдает и мечется беловский Константин Зорин.

3. Холодный очаг

«Никогда вовек я не забуду этих людей».

В. Белов. «Моя жизнь»

История Константина Зорина начинается в «Плотницких рассказах». Впрочем, с их выходом в свет никто еще не мог бы распознать будущего героя беловского цикла в скромном слушателе стариковского многословия, в этом лирически задумчивом повествователе, приехавшем в родную деревню, чтобы хоть на месяц раздуть пламя в потухшем очаге отчего дома. Тогда думалось, что перед нами двойник автора, почти то же самое «я», от чьего имени написан элегический «Бобришный угор»: «И в мое сердце стучит пепел: на наших глазах быстро, один за другим потухают очаги нашей деревенской родины — истоки всего. Спасибо за дружбу, последний наш деревенский кров: видно, так надо, что нет нам возврата туда, видно, что это приговор необратимого времени». И мы не сомневались тогда, что главное в «Плотницких рассказах» — не отпускная жизнь Зорина в деревне, а давнишняя тяжба между деревенским плотником и деревенским активистом, уже примиренная временем и общинным духом сельских взаимоотношений, но все-таки еще тлеющая в поучение и осмысление внукам.

Но у писателя сложился круг тем, связанных с судьбами людей, покинувших деревенский «мир», с жизнью городской семьи, взятой под углом «деревенской» оценки, и тут Зорин, его биография пришлось как нельзя кстати. Теперь, в совокупности с «Моей жизнью», «Воспитанием по доктору Споку» (вещь, давшая название циклу), «Свиданиями по утрам», «Чоком-получоком», «Плотницкие рассказы» читаются как повесть из современной жизни (хоть и уходящей корнями в прошлое), как самоновейшая глава того вольного эпоса о выходах из Шибанихи, Н...хи, Бердяйки, в который вплетены и «Кануны», и «Привычное дело», и все вообще сельские повести Белова. И когда Константин Зорин попадает в центр нашего интереса, оказывается, что все эти вещи, пусть и сквозь узкую щель, можно рассматривать как предысторию его личной трагедии и душевного отождания³.

³ При этом имя героя-рассказчика сразу зазвучало со значением. «Константин» — вслед толстовскому Левину; «Платонович» —

«Юношественность», «молодость» — часто категории не возрастные, а идейные. Когда Белов писал строки об «упрямстве и гордости юношеских поколений, не верящих на слово отцам и дедам», он сам, пожалуй, по возрасту мог бы еще представлять от этих гордых «поколений», кабы не тяга к дедам и отцам. Уже работая над зоринским циклом, Белов набрасывает примечательную зарисовку — «На вокзале»: ждут поезда на заброшенной станции старушка и бойкий парень из «нынешних», оба деревенские. Старуха всю жизнь в девках просидела в своей деревне, ничего-то, кажется, на свете и не видела, но ей есть о чем молчать, есть о чем, уйдя в себя, подумать, а уж когда она заговорит, то сразу найдет душевно и эстетически точное слово: «Дак чего одна-то делала столько годов? — А всю жизнь только пела да плакала!». Парень же томится скукой, невозможностью выискать в пустой голове тему для разговора, — а все пыжится от самодовольного превосходства над старухиной «необразованностью». Между тем, неизвестно, у кого отношения с культурой теснее. По крайней мере, старуха уж точно знает на одно греческое слово больше («алектор» — петух, из евангельского рассказа об отречении Петра), и оно для нее явно нужное, обиходное (а вместе с тем «высокое») — не столь бесполезное, как общеобразовательные познания парня, задающего идиотский по неуместности вопрос: «А “Прынец и нищий” читала?»

С самого почти начала, с «Деревни Бердяйки», Белову недо юнцовской эмансипации от традиционной опеки, его грызет другая — мирская, общинная, соборная — забота не только о хлебе насущном, об уровне жизни (хотя в «Привычном деле» он с неуклонной правдивостью описывает очень трудные годы), но и о том, стоять ли деревне как общему дому, как большому «мы». Белов не устает рассказывать, какие беды случаются с человеком, когда он переступает черту этого «мы» и выбывает из деревенского «мира».

У Вампилова герой и героиня любят (или воображают, что любят) «вопреки»: тем сильнее прикипают к мечте или

Константин этот не из помещиков (хоть и близок кое в чем «опростишемуся» интеллигенту полудворянских кровей — Прозорову в «Канунах»), а дальний кровный потомок крестьянина Платона Каратаева. «Зорин» — такими благозвучными фамилиями писатели обыкновенно наделяют персонажей-фаворитов, но в то же время — не от глагола ли «зорить», «разорять» (или, возможно, претерпевать разорение)?

прихоти, чем меньше одобрения окружающих, чем больше преград. У Белова первая любовь, быть может единственно подлинная, до тех пор только и живет, пока находится в согласии с жизненной средой; за околицей ей конец. Уж не говорю о тех случаях, когда она грубо оборвана историческим обвалом, как любовь шибановской девчушки Тони к бывшему помещику Прозорову («Кануны»). Но просто разлука, призыв в армию — и свидится ли когда-нибудь парень с милой? вернется ли к ней или за ней? застанет ли ее в прежнем гнезде? Вряд ли. В одном из первых своих рассказов — «Люба-Любушка» — Белов изобразил эту хрупкую идиллию песенно-частушечной деревенской любви: «ни одного пятнышка, ни одной соринки». А ведь страсти и здесь вспыхивают с первого взгляда и горят молодо, весело, только не беспорядочно. И у Кости Зорина, деревенского паренька, тоже была такая памятная первая любовь. В «Моей жизни» о ней расскажет прежняя Костина милая — новоиспеченная горожанка с нескладной судьбой: «Я знала, что он ни с кем не ходит взаправду, и все ждала, что он подойдет ко мне на гулянье. И он подошел однажды, у всех на виду взял меня под руку... Такой он был стеснительный, вежливый, что так и не осмелился ни разу поцеловать, хотя каждый день провожал в деревню... Мне хотелось учиться дальше. Но что-то будет у нас с Костей? Тогда я еще не задумывалась о жизни всерьез, поехала в ремесленное, и он пошел меня провожать. Мы договорились, что будем часто писать друг другу. Так и кончилась моя деревенская жизнь...» Вот и вся любовь... Нет, не вся. Таня, сочинительница этой не слишком веселой автобиографии, уже будучи замужем, встречает случайно Константина во время поездки в Ленинград. «Я, ничего не думая, зашла к нему в общежитие. Два его соседа по комнате познакомились со мной, сказали, что у них билеты в кино, и ушли. Мы с Костей выпили, вспомнили про снопы. Не буду рассказывать, что было после этого. Костя был уже совсем, совсем другой. Ничего не осталось от того стыдливого деревенского парня»; за чертой заповедного уголка детства ему не чужда уже кривая бесшабашность.

Речь не о территориальном перемещении из деревни в город. В рассказе «Кони» лихой парень, сельский шофер Серега по прозвищу «Где твоя дорога», действительно не знает, «где его дорога», вот и пакостит походя на чужих путях. Без дороги, без колес человек легчает, носится, как пушинка. Бе-

лову тем и дорог уклад, «лад»⁴, что он предохраняет человека от этого ветрового круженья, даже как бы за спиной его, без спросу заботится, чтобы человеческая жизнь была со смыслом, чтобы колос давал зерно. Лад у Белова вовсе не противостоит *личному* достоинству, *личной* чести. Как раз наоборот. В «Канунах», где «уклад» выписан с особым вниманием и поэтическим подъемом, множество подробностей указывает на то, как дорожит своим человеческим достоинством земледелец, член сельского сообщества, как трудно дается ему любой опыт унижения (и Зорин, кстати, не выносит унижений не оттого, что «эмансипировался», «огорожанился», а оттого, что сохранил эту старую закваску). Перечитайте, с какой грамотной уместностью, с каким осанистым тактом составлено прошение ЦИКу крестьянина-середняка Данилы Пачина, сравните его хотя бы с теми бумажками, которые составляет инженер Зиллов в своей «конторе»! А когда величают на шибановской свадьбе жениха, то в песне он «дворянин» и «отецкий сын», а не какое-нибудь перекаати-поле без примет; он чувствует себя *состоявшимся* человеком.

В тех же «Канунах» находим аллегорическое изображение «уклада», точнее, его идеальной проекции, где личное достоинство неотделимо от достойной жизни сообща: «Жила, созерцала, не мешая другим, наслаждаясь солнцем, и пила поднебесную синеву каждая пара иголочек, ясно видимая по отдельности. Но в то же время она, каждая пара игл, была частью, и все дружно облепляли тонкий сосновый прутик, и каждый прутик был на своем месте, в каждой сосновой лапке. В свою очередь, каждая сосновая лапа жила отдельно и вместе с другими; они, не враждуя друг с другом, переходили в более крупные ветки. Ветки незаметно перевоплощались в мощные бронзовые узлы, расчлененные по всей кроне и объединенные в ней, единой и неделимой».

4. Ты — поле моего сраженья

«Вернись!.. Мы обвенчаемся в планетарии!»

А. Вампилов. «Утиная охота»

На сосне хвоинки, действительно парные, без всяких аллегорий. Но у Белова это слово промелькнуло кстати, нераз-

⁴ Белов В. Лад: Очерки о народной эстетике. М., 1982.

дельность пары для него залог того, что на ветке все растет правильно. В «Канунах» молодожены на рассвете шепчутся: «Тут ведь ты? — Тут, тут. ... Никуда уж теперь, на век...»

У Белова первенствует идея семьи — большой, разветвленной, как у Вампилова — идея любви. Теперь живут прохладно, замечает Зорину старый плотник Олеша Смолин, когда узнает, что у того одна дочка, больше детей нет; вот у Катерины и Ивана Африкановича в «Привычном деле» — «горячая любовь»: десятеро ребятишек. Белову близка, например, мысль, что семья хоть когда-нибудь должна быть вся в сборе, а если каждый живет по отдельному суточному расписанию, то это вообще не семья. Вот как было: «Вся семья Роговых дома, близится время ужина», — неужели этого никогда больше не будет?! Ведь у многодетного Ивана Африкановича еще «горячая любовь», но уже не вполне семья: детские сердца изо дня в день точит тоска по отсутствующей матери (которая вдалеке, на колхозной ферме). А зоринская малышка, распаренная под верхней одежкой и заплаканная, вечно дожидается кого-нибудь из родителей в прихожей детского сада, пока те спорят, кому из них сегодня неизбежной задержаться на службе, а кому идти за ребенком. И Белова беспокоит некий надрыв, исходящий, как ему кажется, от женщины и разрушающий сначала пару, а потом уже и детную семью. Этот надрыв можно условно обозначить как поворот женщины «от Зорина к Зилову».

В вампиловском «Старшем сыне» молодая женщина, неудачно побывавшая замужем, «одинокая», «самостоятельная» и, конечно, «разочарованная», подводит итог: «Свет раскололся пополам! на женихов и нахалов. С женихами — скука, с нахалами — слезы. Вот и поживи!» Однако с каких это пор с женихами — «скука»? В Шибанихе с женихами была самая сладость. Константин Зорин — из породы женихов, мужей. Выходит, время обернулось против него, обрекло его на семейные неудачи?

Есть вечные темы, неизменные ситуации. В рассказе «Чок-получок» Константин Зорин ревнует к столичным туристам свою жену Тоню точно так же, как в «Анне Карениной» Константин Левин ревнует свою Кити к московско-петербургскому любезнику Васеньке Весловскому, «красивому, полному молодому человеку в шотландском колпачке с длинными концами лент назад». Васенька, вместе со Стивой Облонским по-

жаловавший к Левиным в усадьбу, — для Левина «человек совершенно чужой и лишний», разрушающий интимную теплоту и добрый распорядок его семейных будней. «Он показался ему еще тем более чуждым и лишним, что, когда Левин подошел к крыльцу... он увидел, что Васенька Весловский с особенно ласковым и галантным видом целовал руку Кити... И противнее всего была Кити тем, как она поддалась тому тону веселья, с которым этот господин, как на праздник для себя и для всех, смотрел на свой приезд в деревню, и в особенности неприятна была той особенною улыбкой, которую она отвечала на его улыбки...»

Точности ради отмечу здесь социально-культурные различия между Левиным и Зориным. В левинских мотивах ревности неприязнь сельского помещика к столичному жуиру играет свою роль, но малую: Левин и сам принадлежит к тому же светскому кругу. А для ревнивца Зорина так важно, что столичные физики-теоретики, с их престижным занятием, с их разговорами о Джойсе и Кафке, ставят его в невыгодную позицию заскорузлого мужа хорошенькой провинциальной женушки. Далее, Левин, несмотря на нравственную чистоплотность, смолоду свыкся с условиями светской морали, которая осуждает развод, но поощряет куртуазный флирт (именно потому Левин в какой-то момент искренне думает о Весловском как о «добродушном и порядочном» молодом человеке). Зорин тоже не в колбе рос и мужал (вспомним хотя бы эпизод с Таней из «Моей жизни»). Однако за его спиной стоит отцовская и дедовская крестьянская мораль, предписывающая замужней женщине скромность и благообразие, а взрослому, семейному мужику — степенность (в парнях нагулялся, нашутился — и хватит). Но, как бы то ни было, Левин и Зорин ревнуют по одной и той же схеме. Общность психологического типа, общность духовных запросов к браку здесь оказываются важнее различий, диктуемых средой и эпохой.

Оба вовсе не ожидают от своих жен физической неверности и еще меньше озабочены тем, «что скажут люди» (с этой последней точки зрения они ведут себя прямо-таки нелепо). Но оба видят мимолетные начатки духовной измены, видят, как в родных женских глазах загорается блеск, зажженный не ими. Некто пришлый обещает женщине неведомое, что-то такое, чем муж не располагает, что-то из другого мира, чем тот, куда ее поместили, сказав: живи здесь, — и она готова пове-

речь посулам! Весловский затевает с Кити разговор, выше ли любовь условий света. Кити этот разговор неприятен, но волнует ее, и — Левин прав — возбуждение меняет весь ее облик. Куда сильнее, куда откровенней Тоню возбуждает разговор об офицерской «рулетке», о «настоящих мужчинах», смело играющих смертью и смело целующих женщин. Как видим, оба разговора из области «романтического», по ведомству Зилова, так сказать. И Левин, и Зорин принципиально антиромантичны и выходят из опасной ситуации самым неромантическим образом: вместо состязания с соперником на глазах у дамы неучтиво расстаются с ним, упрятав своих жен подалее от греха.

В чем же тогда разница, сдвиг за сто лет? Разница — в реакции женщины. Кити в конце концов оказывается на высоте: «В первую минуту ей была оскорбительна его ревность; ей было досадно, что малейшее развлечение и самое невинное было ей запрещено; но теперь она охотно пожертвовала бы и не такими пустяками, а всем для его спокойствия, чтобы избавить его от страдания, которое он испытывал...» Тоня же не только не готова пожертвовать «невинным развлечением» ради мужчины спокойствия, она явно тянет в «романтическую» сторону: дескать, муж ты или не муж, удиви, сверхни отвагой; меня, свободную, надо всякий раз завоевывать наново, желательно — рискуя головой. Ситуация прямо-таки шиллеровского «Кубка», вечной весны, — когда женщина жаждет, чтобы рядом был человек не родной, а влюбленный, — та самая ситуация, о которой Зорин думает с возмущением и сарказмом: они, эти отбившиеся от рук женщины, вечно ждут «любви». Публично Зорин не принимает вызова, брошенного женщиной. Потом, когда все уснут, потрясенный сомнением жены в его мужестве, ее безмолвным упреком, а пуще всего — тем, что она готова была подвергнуть его, отца ее ребенка, смертельному риску, лишь бы убедить себя и других, что он хоть чего-то стоит, — Константин Зорин отойдет в сторону с двустволкой и выстрелит в голову патроном, взятым наугад из горсти, в которой пять холостых, а шестой, как он думает, заряжен. Так наедине с собой он испытает себя и уверится, что не трус, что имеет право на уважение жены. Но Тоня ничего не узнает об этой ночной «рулетке» в одиночку: покорять удалую собственную жену кажется Зорину делом диким, недостойным супружеских отношений. (О, как развернулся, как

блеснул бы на его месте вампиловский герой, который являет свои возможности лишь в стимулирующем присутствии женщины!)

... Новое здесь еще вот что: кокетство (как и косметика) потребно Тоне не для обольщения, а для самоутверждения. В своем бунте против женской косметики, против бигуди, парикмахерских кудрей, «свинцово-фиолетовой дряни» на губах Зорин положительно смешон, потому что слеп. Он по старинке видит в косметике вывеску блуда и распутства. И не верит Тоне, когда та заявляет: я сама себе хочу нравиться! Между тем она говорит чистую правду. Давно уже для этого женского типа косметика стала средством автоэротизма, путем к независимому образу «приведенной в порядок» особы (мол, хотите — глядите, не хотите — не надо, а я все равно «в форме», «тип-топ», «мейк-ап», не чья-то там «половина», а сама по себе). И обилие косметики может сочетаться с самым холодным и неприступным поведением. Косметика — ныне один из признаков женского *самолюбия*, когда зеркало важнее объятий.

В сущности, Тоня очень близка к той женской разновидности, которая в «Утиной охоте» представлена Валерией Саяпиной. Вампилов дает развернутую ремарку: «Валерии около двадцати пяти. В глаза бросается ее энергичность. Ее внешней привлекательности несколько противоречит резкая, почти мужская инициатива. Волосы у нее крашенные, коротко подстриженные. Одевается модно». Валерия непрерывно «программирует» своего мужа, обращаясь с ним как с инструментом для устройства жизни «не хуже, чем у людей». Счастлива ли она в такой роли, мы не знаем, но, судя по ее тревожной и завидущей энергии, внутри нее, в голодной пустоте, всегда рокочет моторчик неудовлетворенности. (И Тоня Зорина ведь становится «Валерией» во втором своем браке — «самостоятельная» с заваливающим муженьком.) Любопытно, что Зилов, перебравший, должно быть, всех женщин в округе, сторонится Валерии: он, сам остывший, не нуждается в ледяном поединке воль, ему нужно присосаться к женственной душе. И он находит женственность там, где для Зорина ее давным-давно уже нет.

«Современная» женщина потому еще поворачивается от Зорина к Зилову, что у Зилова те мужские глаза, в которых она, уже утратив добродетели жены и матери, все равно мо-

жет найти оправдание и апробацию своей женской сути. С какой брезгливостью глядит Зорин на помятое, со следами вчерашней косметики личико непутевой Алки! Это у него тоже толстовское, левинское. Левину «оскорбительна была» раскрашенная француженка за конторкой гостиницы, «вся сотканная, казалось, из чужих волос, *poudre de riz u vinaigre de toilette*.. Он, как от грязного места, поспешно отошел от нее». Как для Левина несовместима даже самая мысль о Кити (о которой он в этот момент мечтал) с приближением к «грязному месту», так, спустя сто лет, невыносим для Зорина согласный щелбят Алки и его жены Тони, занятых приготовлением туристической ухи. А между тем «алок» становится все больше, они давно уже забыли свое место «за конторкой», не отвержены от общения с матронами и хотят, чтобы их «жалели» (имеется в виду тот род отношений, который в «Старшем сыне» определен репликой Бусыгина: «Жалею одиноких»).

Но вину за этот поворот «от Зорина» нельзя возлагать на одних только женщин, будто бы «забывших себя». Когда Зорин перебирает в уме причины оскудения любви, нежности, уступчивости, он всякий раз упирается в Тонину вздорную «эмансипацию». Но он не понимает истинной нехватки в Тониной жизни. Не свободы не хватает ей (свободы как раз много), а смысла, который мог бы придать этой свободе цену. Тоня — подлинная женщина, ибо она инстинктивно ждет смысла как подарка от мужа, вместе с заботой и опекой и даже вместо заботы и опеки. А Зорин, в лучшем случае, радуется, что вот жена приласкала и снова можно тянуть трудовую лямку прораба без тоски и отвращения. Дальше этой черты он не заглядывает. И когда Тоня с надеждой всматривается в своего мужа, ставшего перед перспективой сыграть в смертельную «рулетку», она ждет от него, быть может, прорыва в какое-то новое измерение бытия, где жизнь и смерть приобретают ощутимый вес. Но ждет она — напрасно. И по мере узнавания и разочарования нарастает в Тоне холодная отчужденность, нарастает и лень (ленивая жена, ленивая мать), и любовь к комфорту как компенсация за куцый жизненный горизонт. Как только эти шлаки совместной жизни скапливаются донельзя, в женской биографии начинается — с разводом или без — полоса «зиловщины». Но — трагикомическая ситуация! — Зилов, в котором растлилась «не плоть, но дух», обращается к женщине (ко все новым и новым женщинам) за тем

же, за чем женщина понапрасну обращается к нему: за смыслонаполнением пустого существования. И конечно, идея спасения женской любовью обманет его так же, как и сам он обманет женскую любовь.

В «Утиной охоте» Вампилова и «Воспитании по доктору Споку» Белова представлена картина распада двух семей. Инициатива разлуки принадлежит женщинам. Внешняя сторона дела: в одном случае — неверность и пьянство мужа, в другом — просто пьянство. Но на самом деле обе женщины — Галина Зилова и Тоня Зорина — покидают мужей тогда, когда больше уже не могут поверить в них как в руководителей своей жизни. И разницей отношений, разницей мужских и женских характеров, вовлеченных в каждую из этих двух драм, только подчеркивается общность коренной причины. Куда потом денутся обе, к чему прилепятся? В чем потщатся найти возмещение?

5. Амазонки из медвытрезвителя

«Три дня я ходила сама не своя,
но тут как раз начались экзамены».

В. Белов. «Моя жизнь»

Через все рассказы зоринского цикла проходит тема «заговора» женщин против мужской половины человечества. О, совсем не того заговора, который весело разыгран в аристофановской «Лисистрате» (хотя отлучение от ложа — мера воздействия, тоже обычно пускаемая в ход). Нет, это заговор женщин-распорядительниц. Натыкаясь на них в своем гневливом простодушии, Зорин не в силах сладить с их агрессивной и мстительной мелочностью, с их невозмутимой самоуверенностью, с их вкусом к чужому унижению. Разгул женского управленчества и женских санкций начинается еще дома: «Подходит к серванту, но в банке из-под грузинского чая только новый червонец и ни одного рубля... — Дай мне на обед, — как можно спокойнее говорит он, но жена словно не слышит». Тот же стиль — в детском саду, где зоринская дочурка заболевает гриппом. Няня «выносит вздрагивающую Ляльку. — Сразу же вызовите врача. — А у вас? Разве у вас нет врача? — Она сказала, чтобы девочку унесли домой и чтобы участкового врача вызвали... Зорин с трудом одевает

Ляльку. “Участкового... Вам бы только сплавить больного ребенка... Вы... вы...”» Дома «Лялька в беспамятстве шевелится в своей кровати, ворочает раскаленной головенкой... Он во второй раз бежит на телефон-автомат. Равнодушный ко всему голос отвечает ему: “Тава-рищ, я же сказала, врач придет. Вы знаете, сколько вызовов?”» (Нарочитое «аканье» для северянина Зорина — признак окончательной чуждости и казенного самодовольства.) Все эти женщины «при должности» каким-то образом получают закалку безжалостности!

... А дальше, в журнальной редакции рассказа «Свидания по утрам» идут такие ужасы, что вспоминается одна фантастическая антиутопия о новых амазонках, отлавливающих и калечащих мужчин. За пьяный скандал жена упекла ревнивца Зорина в вытрезвитель. «Он начал там шуметь. Его раздели догола и привязали к койке, медвытрезвительские дамочки лишь издевались над ним, когда он умолял развязать. Никогда, нигде не испытывал он столько унижения и горечи. Он закричал, что разобьет голову о стенку, тогда они вызвали кого-то еще и сделали какой-то укол».

Психоаналитик, верно, решил бы, что Зорин нажил комплекс женоненавистничества еще в отрочестве, что женская персона очень давно зафиксировалась в его подсознании как источник унижения. В «Плотницких рассказах» Зорин, вспоминая о своей давнишней (в первые послевоенные годы) попытке собрать нужные бумаги для поступления в техникум, рассказывает, как топал он, голодный четырнадцатилетний подросток, семьдесят километров из деревни в райцентр по проселку, как уснул в четыре утра на крылечке загса и как «в десять часов явилась непроницаемая заведующая с бородавкой на жирной щеке... Было странно, что на мои слова она не обратила ни малейшего внимания. Даже не взглянула. Я стоял у барьера, замерев от почтения, тревоги и страха, считал черные волосинки на теткиной бородавке... Теперь, спустя много лет, я краснею от унижения, осознанного задним числом...» Тетка с бородавкой отправила мальчика за выпиской из похозяйственной книги — снова семьдесят километров туда и семьдесят обратно. Невероятно, но так гоняла она его трижды! «Я вышел в коридор, сел в углу у печки и... разревелся. Сидел на грязном полу у печки и плакал, — плакал от своего бессилия, от беды, от голода, от усталости, от одиночества и еще от чего-то. Теперь... я стыжусь тех полудетских слез, но они и до сих пор кипят в горле». В жизни Зорина, уже взрос-

лого и семейного, тетка с бородавкой выплывает еще раз. Когда брак Зорина вступит в критическую фазу, его супруга Тоня подаст на мужа «сигнал»: дескать, пьянство и моральное разложение, «поучите моего». Зорина вызовут «куда надо», и там в числе прочих проработчиков окажется «толстая пожилая женщина... Зорин ясно видит бородавку на ее подбородке и мучительно вспоминает что-то давнишнее... Только волоски на бородавке тогда были черными, не седыми, а прическа осталась прежней и бюст лишь слегка сравнялся с животом. Там, в районном загсе, она была совсем молодая. Женщина глядит на Зорина как на неисправимого преступника. — Скажите, товарищ Зорин, почему вы ушли из семьи?.. — А какое вам дело? Сначала ему приятно наблюдать, как у нее от возмущения открывается рот и челюсть как бы отваливается. Но уже через несколько секунд ему становится жалко ее, губы у нее дрожат, пухлые руки растерянно мнут крохотный дамский платочек». Все-таки это женщина, ее так легко обидеть! И оттого именно, что женское начало не умерло в ней окончательно, она кажется дополнением и продолжением «сигналящей» Тони, неизбежным прицепом к Тониной «телеге». Семья и местком не разделены даже легкой ширмочкой стыдливости, семейное тепло выдувается учрежденческим сквозняком.

Зорин, разумеется, сгущает краски: вступив в «войну полов», он, подобно любому бойцу, мыслит боевыми лозунгами. Герой Вампилова, к примеру, вне этой тяжбы, так что Бусыгин, Шаманов, Зилов не видят «женщину при должности» в упор, относятся к ней как к неодушевленному предмету; а если понадобится, своим «обаянием» быстренько расшевелят в ней загнанную в подполье женственность, этот «крохотный дамский платочек», — и получают, что требуется: справку, билет, бюллетень. Зорин же смотрит на таких особ с другой колокольни, и взгляд его болезненно пристрастен. И однако Зорину нельзя отказать в наблюдательности: пугающий его женский тип, подмеченная им тенденция к женскому «сговору» — существуют. Разве не достоверен, скажем, этот безыскусный рассказ старой знакомой Зорина — Тани? Она, работая бухгалтером, совершила растрату — бездумно и беспардонно, на поводе у обстоятельств, как и прочие свои промахи. И вот, общается она, «меня судили вместе с директором и другими работниками базы. Защитник на суде — женщина — говорила очень хорошо, но мне все равно грозило по статье от трех

до пяти лет заключения. В последнюю минуту судья — тоже женщина — опротестовала статью. Мое дело отправили на дознание и переменили статью. Мне присудили год обычного заключения». Конечно, хорошо, что к женщине-подсудимой отнеслись со снисхождением, тем более что и год лишения свободы — не шутка («Не буду описывать этот период в своей жизни, скажу только, что никому, даже врагу, не пожелаю такой жизни»). Но заметьте, как подчеркивает Таня пол своих заступниц, — так говорят только о принадлежности к одному клану, где связаны круговой порукой! Поневоле прислушаешься к старушечьим сетованиям из упомянутого выше рассказа «На вокзале»: «Больно уж много теперешним бабам власти дадено». Только не беспокойтесь, что Белов покушается на гражданские права женщины, на идею женского равноправия. Речь об отношениях, которые регулируются не «правами», а чувствами. «Есть ли, в конце концов, хоть капля в них женской ласки и справедливости?» (рассказ «Жалоба»).

Здесь надо коснуться очень наболевшего в беловской прозе вопроса о мужских и женских трудовых ролях, об испокон связывавшейся с ними субординации: «... когда Адам пахал, а Ева пряла...» В «Канунах» крестьянин Евграф Миронов говорит жене: «Вот загонят тебя ежели в коммуны, и будет у тебя все со мной пополам. Ты поедешь кряжи рубить, я буду куделю прясть». В «Привычном деле» как бы уже наполовину сбылось это шутовское, фантастическое для Евграфа предположение: «Баба шесть годов ломит на ферме. Можно сказать, всю орду поит-кормит... а он, Иван Африканович, что? Да ничего, с гулькин нос». Иван Африканович, однако, пока еще занят какой ни есть, а мужской работой, в дояры не идет (вызывая нарекания прогрессивных публицистов); в его семье, живущей уже не по-старому, но на старом запасе отношений, жена, нежно любя, щадит самолюбие мужа и, не гонясь за «справедливостью», сохраняет за ним роль хозяина и главы.

Зато в «Моей жизни» представлен новейший вариант, уже кончающийся крахом. После неудачи с первым замужеством, рассказывает Таня, она устроилась разнорабочей и поселилась в общежитии. «Один сержант по имени Виктор ходил к нам в комнату к одной девушке. Ее тоже Татьяной звали... В комнате темно... Виктор... походил, походил и опять на кровать к Таньке. И опять она его прогнала. Я закурила и говорю, как бы шуткой: “Иди, Витя, ко мне, что ты ее уговариваешь”. Даже сама не знаю, как выскочило. А он, не долго

думая, и ко мне... Виктор дослуживал последние дни... Я подыскала ему работу на стройке... Купила ему костюм и плащ, а когда забеременела, мы сходили с ним в загс... Мы жили с Виктором очень дружно, никогда у нас не было никаких разногласий. Деньги он все отдавал мне, всю получку». Однокомнатную квартиру дали Тане же, потом двухкомнатную — всеми этими житейскими благами Виктор обязан ей, и она умеет дать это почувствовать. Здесь показана женщина, которая приискивает себе партнеров, не становясь при этом ничьей «половиной», не идя, в сущности, ни на какую жертву, ни на какой риск зависимости, не вверяясь, не доверяясь. Она «поманила», «купила костюм» (это новая ее роль добытчицы — хозяйки положения), она контролирует «получку» (это заодно и старая роль хозяйки дома, роль, каковой она тоже не поступится). Семьи как целостности для нее не существует: ей выгоднее брать алименты с первого мужа, чем пойти на удочерение ребенка вторым, в детях она видит свою единоличную собственность. И ее обращение с детьми («Это была мать Виктора. Я вырвала у нее ребенка, он заплакал...») заставляет вспомнить знаменитую притчу о соломоновом суде: она не мать (какая мать станет рвать на части свое дитя?). Она и не любовница: с юности привыкла считать, что своя «дорога в жизни» («экзамены», «специальность») важнее всех этих больно задевающих приключений, из-за которых «три дня» ходишь сама не своя; на всю жизнь вперед она собирается «принадлежать» только себе. Семейный разлад вокруг женской «самостоятельности» — симптом жажды властвовать, что рождается из оскудения любви. Это более тревожно, чем неизжитая привычка к прежнему разделению труда между женщиной и женщиной. На всякую привычку есть своя отвычка, а вот повернуть человеческую душу к любви, жалости, бережности куда труднее.

6. «Жалеть нечего»

«Народ теперь сплошь торопливой,
с одного на другое перескакивает».

В. Белов. «Просветление»

Одного эпизода «Утиной охоты» вполне хватило бы на целую пьесу с «производственным» конфликтом. Зилов, в своем бюро технической информации осатаневший от скуки и

от равнодушия к круговращению бумаг, поглощенный любовной интригой с Ириной и — одновременно — предвкушением заповедного ритуала охоты, ленится ездить по командировкам, искать для срочно запланированной шефом статьи образец «молодого, растущего производства». И он вместо описания реально существующего объекта подсовывает фикцию, неосуществленный проект. И дружка своего, Саяпина, втягивает в этот подлог. Саяпин, тоже бездельник, поначалу колеблется: ввиду надежд на получение квартиры ему riskовать страшно; но, поломавшись и поопасавшись, соглашается на удалое зиловское очковтирательство. Обман открылся, и Саяпин, конечно, кинулся в кусты: «Я не в курсе этой статьи. Ее готовил Зилор. Я ему поверил».

Легко вообразить драматическое сочинение, в котором все вертелось бы вокруг зиловской трудовой недобросовестности, вокруг фальсифицированного материала, но акценты в такой пьесе были бы, конечно, расставлены иначе. Саяпин, как лицо соблазненное, но колеблющееся, был бы обрисован более светлыми красками, чем Зилор с его антитрудовым цинизмом (где бы ни работать, лишь бы не работать); возможно, именно ему, Саяпину, в финале была бы открыта дорога к исправлению. У Вампилова — все наоборот: ситуация заведомо берется не со стороны трудовой этики, и Зилор по-человечески выигрывает на фоне и за счет Саяпина. Зилор «контору» свою («дом родной») очень и очень ценит, ибо для него синекюра — наиболее приемлемая форма экономического существования (пускай дух его томится при этом, а способности пропадают втуне). Он не на шутку подавлен перспективой увольнения. И, однако, он просто не может предать Саяпина, которого впутал в историю, и, свалив на него половину вины, смягчить свою участь. Никто не в состоянии жить без определенного кодекса поведения: В кодекс Саяпина, например, входит «мужская солидарность»: если дружок «кадрит» девушку, Саяпин будет подыгрывать изо всех сил, в амурных делах он за товарища горой. Но когда дело доходит до премии, квартиры и прочих весомостей, здесь уже Саяпин сочтет себя вправе ничем не поступиться: «Старик, пойми! У меня же квартира горела! На твоих глазах! Неужели не понимаешь?» Выходит, Зилор все-таки лучше...

Все это уводит в сторону от мелкого служебного преступления, в которое втянулись оба; нравственное и трудовое

здесь почти не пересекаются — не потому, что Вампилов их намеренно разводит (он превосходно понимает, что безделье молодого здорового мужчины, Зилова, — растленно), но потому, что учрежденческий быт под руководством «либерала» (читай: ничтожества) Кушака дан в «Утиной охоте» как периферийное обстоятельство сценического существования персонажей, как нечто для них совершенно тривиальное и не задевающее головы. «Привычное дело!»

Беловский Зорин — ответственный человек, строитель, прораб — останавливает внимание на том, что в пьесе Вампилова отодвинуто в дальний угол. Семейную участь Зорина нельзя уразуметь вне его ежедневной работы. Работа эта, хотя и любимая, приносит Зорину утомление, какое вряд ли можно назвать здоровой усталостью. Его прорабская должность существует как бы затем, чтобы затыкать все прорывы и законопачивать все дыры, возникающие оттого, что кто-то «сачкует». Не только со вчерашнего похмелья, не только от поездки в утрамбованном автобусе (впритык за которым, Зорин знает, придет еще один, пустой, потому что здесь тоже кто-то наплевал на свои обязанности), но и от вынужденной деловой изворотливости у Зорина с утра до вечера трещит голова. К началу работы не явился крановщик (демонстративно прогуливает, требуя жилплощади), значит, на верху недостроенного дома не хватит кирпича, значит, камешки будут простаивать, значит, надо на кран усадить дядю Пашу — их пожилого безропотного бригадира, значит, придется нарушить инструкцию, не разрешающую управляться с краном кому попало... Но штукатуры тоже простаивают... Значит, надо носить раствор по лестнице носилками... Значит, надо и лаской и таской уломать бригадира разнорабочих, гулящую, немолодую крикунью и матерщинницу Трошину. Посреди всех этих соображений и авральных распоряжений мелькает перед глазами Зорина белая-белая мочка Трошиной с девчачьей дырочкой для сережки — как неосуществленная возможность какой-то другой ее судьбы — и оседает в памяти (потому что в зоринском мозгу не засыпает точка, занятая мыслями о жизни человеческой). А между тем подсунули ему нестандартные тройники — и нельзя заниматься монтажом. А между тем бывший вор Букин вообще плевал на работу, и бояться ему нечего — «разнорабочих» рук не хватает. А между тем пора закрывать наряды, и это самый мучительный момент: надо наколдовать

над тарифной сеткой такое, чтобы срезать заработок великолепному работнику дяде Паше (а он все равно будет работать на славу — не умеет по-другому) и прирезать плохому каменщику, а то уйдет со стройки. «Голова идет кругом!» Вот что значит быть хорошим прорабом.

Но согласитесь, что такая работа не просто изнашивает — она сотрясает человека, как езда с барахляющим мотором и спущенными шинами. А если этот человек от многих поколений унаследовал «экологическую этику» бережливости, разумной заботы «о добре» (в вещественном значении этого слова, знаменательно совпадающем со значением идеальным), тогда она уматывает его вконец. И когда зоринский приятель Голубев, разнежившись после ванны, философствует: «Вот объясни мне пушкинского Савельича... А помнишь заячий тулупчик? Старик даже записал его в реестр разграбленных пугачевцами вещей. Не струсил. Вот тебе и лакей», то не эта ли картина встает перед глазами Зорина: «На объектах повсюду вытаивают зимние строительные грехи: там полмешка цемента, тут куча расколотого кирпича или коричневой изоляционной ваты... Никогда не научишь Букина тому, что не стоит выписывать новые рукавицы, если на старых ни одной дырки. А разве можно убедить Трошину в том, что раствор нельзя оставлять в ящике до утра... Привезут нового, жалеть нечего». Придя домой к холодным пельменям и жене, поужинавшей с товарками в буфете, Зорин, как ему кажется, застаёт ту же неряшливую торопливость, то же «загрязнение среды». И он пьёт — от всего сразу. Так что при взгляде на печку в строительном тепляке, набитую пустыми чекушками, он испытывает не гнев, а угрызения совести, сам-то он не лучше. В «Свиданиях по утрам» мы уже встречаемся с Зориным, лечившимся от алкоголизма. Семейная жизнь его разрушена, дочь у него отняли, — и остается сомнение, надолго ли он протрезвился и исцелился.

Белов не упускает случая обратить наше внимание на эту беду. Она давняя. Пьёт Иван Африканович, хоть и не так методично, как Зорин или Зилов. В рассказе «На вокзале», когда старуха повествует, что ее дедушка вина «в рот не бирал до самой смерти», молодой парень убежденно отзывается: «Ну, этому я ни в жизнь не поверю». И, читая в «Канунах», что в доме Роговых не держали хмельного на второй день праздника и что в рабочей семье выставленный на стол графинчик ни-

когда не опорожнялся до дна, — мы, стыдно сказать, невольно испытываем такое же чувство недоверия, до того нагляделись на другое.

Алкоголь стал слагаемым жизни и Зилова, и Зорина — как признак неприкаянности и потерянности, разора трудовой этики и выбитости из жизненной лунки, как суррогат духовных поисков. Однако поиски все-таки есть.

7. «Святые» и «пошехонцы»

«А может, есть сила добрая и есть могущество, не прибегающее к жестокости?»

В. Белов. «Бобришный угор»

«Смущаешь ты людей».

А. Вампилов. «Двадцать минут с ангелом»

«Сила рождает одну жестокость», — размышляет Белов в «Бобришном угоре». В «Плотницких рассказах» есть сцена укрощения необъезженного жеребца: ему «крутят губу» — наматывают на палочку, и непокорность его переламывается дикой болью. Его удается запрячь в дровни, и «мы понеслись, ломая изгороди, давая свободу всей подстегнутой ужасом и болью энергии могучего шатуна. Теперь у меня было какое-то странное первобытное чувство безрассудства и самоуверенности — след только что посетившей жестокости. Лишь потом задним числом накатило недоумение, в чем-то разочарование...»

И беловского героя, и вампиловского жизненная их колея как бы соблазняет «безрассудной жестокостью» — простейшим способом самоутвердиться и хоть на миг сокрушить препоны. Эти герои ходят с обидой, держат ее за пазухой. Бусыгин в «Старшем сыне» обижен на весь мир за свою безотцовщину, потому и не задумывается затеять жестокую шутку с немолодым человеком, годящимся ему в отцы. Зилов, как и полагается разочаровавшемуся романтику, отчаянно обижен на человечество, не удовлетворившее какие-то его идеальные запросы, и реакция жестокости для него ведущая, жестокости именно безрассудной, «подпольной», с вывертом. Зорину, конечно, ненавистна такая болезненная жестокость, но «обида» и «горечь», которые все «копятся» и «копятся», — таково

постоянное сопровождение его размышлений. И от неизбытой обиды в Зорине сгущается безрассудная энергия саморазрушения.

Впрочем, Зориным подчас руководит и жестокий задор — страсть к «провокации». Зачем, в самом деле, он пытается сравнить двух стариков («Плотницкие рассказы»)? Ведь достаточно он умен и тонок, чтобы и так понять, на чьей стороне правда, понять, что линия жизни Авинера Козонкова вычерчивается низменными побуждениями. Олеша Смолин рассказывает (а уж он не соврет): когда в старое время Козонкова-отца, бедняка неумеху, приговорили за неуплаченную подать к порке, «меня на эту картину отец не отпустил, говорит: “Нечего и глядеть на этот позор”, а Винька бегал глядеть, да еще и хвастался перед нами: мол, видел, как тятюшку порют, как он на бревнах привязанный дергался». Этот — в усиленной степени повторенный — старинный грех библейского Хама, насмеявшегося над наготой отца, говорит о Козонкове все. Так к чему тогда Зорину инсценировка «окончательного» выяснения отношений между Смолиным и Козонковым? Он хочет пробудить в Смолине знакомое по себе чувство обиды, «справедливого возмущения». Ему хочется, чтобы в этой миниатюрной «исторической тяжбе» вскипели страсти и произошла разрядка напряжения, скопившегося в нем самом. Старики и вправду однажды принимаются тужить друг друга, но эта ссора гораздо поверхностней той воли к согласию, которая живет прежде всего в незлобивой и чистой душе Олеша. «Была вина, да вся прощена», — говорит Олеша Зорину, вспоминая, сколько было наломано в прошлом дров и нарублено щепы.

Хорошо ли сказал Олеша? Вряд ли кто-нибудь возьмется ответить на этот вопрос с последней уверенностью. В рассказах Олеша фигурирует боевитый начальничек Козонкова, некто Табаков, на эпохальных поворотах уездной деревенской жизни ответственный за наиболее крутые виражи. Потом этот, «прощенный» Олешей, Табаков всплывает в цикле о Константине Зорине еще раз, — председательствуя на проработке Зорина и внося свой вклад в скопление зоринских обид. Может, прощать-то его и не стоило в далекие времена? И разве зря бесит Зорина феноменальная необидчивость старого плотника? Хотя бы в таком эпизоде: «Он... снял шапку, и его младенчески непорочная лысина заблестела на солнце... Олеша с любопытством глядел на приближающийся грузо-

вик... Машина затормозила. Разбойная, курносая харя, увенчанная ушастой шапкой, выглянула из кабины. — Дедушко, а дедушко, — окликнул шофер. — Что, милый? — охотно отозвался Олеша. — А долго живешь! — Шофер оголил зубы, дверца хлопнула. Машина, по-звериному рыкнув, покатила дальше. Я был взбешен таким юмором. ... А старик... восхищенно глядел вслед машине и приговаривал, улыбаясь: — Ну пес, от молодец! Сразу видно — нездешний. — Я ушел домой, не попрощавшись со стариком. А, наплевать мне на вас. Черт знает, что творится!.. — Наплевать! — вслух по слогам повторял я и злился, сам не зная на что и на кого».

И все же, если говорить о нравственном итоге, то у Олеша он с положительным знаком, а у Зорина, который бессилён отвернуться от своей обиды и поглядеть в другую сторону, с отрицательным. Трагический момент цикла «Воспитание по доктору Споку» наступает тогда, когда (в рассказе «Свидания по утрам») Олеша приезжает в город навестить давнего знакомого, бывшего односельчанина Константина Зорина, и ранним утром робко звонит в дверь, а бывшая теща Зорина, боясь разбудить дочку и нового зятя, шепотом сообщает неожиданному гостю, что Константин здесь больше не живет. Это замечательная сцена, ключевая, хоть и не вырывающаяся на передний план. Застенчивость и целомудрие двух деревенских жителей, оказавшихся в городе, — Олеша и Тониной матери, — мешают им объясниться. Олеша ни за что не станет выспрашивать, почему Зорин переехал, бывает ли на старой квартире, нельзя ли получить его новый адрес, — все, что мы привыкли разузнавать с бесцеремонной настойчивостью, если нам это *нужно*. А бабушка и подавно не расскажет чужому человеку о дочкином разводе, о том, что прежний зять съехал, но тайком бывает здесь, может, и сегодня придет поглядеть на своего ребенка. В этой «неприспособленности» собеседников, невозможности для них из-за обостренной стыдливости и такта перевести разговор на рельсы элементарного практического интереса есть многое от народного «пошехонства», которое везде изображает Белов с таким сочувственным юмором. Но какие бы психологические обстоятельства ни способствовали этому разминовению Олеша с Зориным, оно символично — и в символическом плане ответственность за него несет Зорин, которого не хватило на такую же, как Олешина, терпеливую и прозрачно-безупречную жизнь.

Вот и следователь Шаманов из вампиловского «Чулимска», тоже человек с обидой (его «хочу на пенсию» так похоже на зоринское досадливое «наплевать!»), — даже взгляда не бросает на охотника, Илью Еремеева, старика Олешинной закваски. Между тем юрист Шаманов просто обязан был практически помочь старому эвенку без средств к существованию, который стыдится через суд разыскивать дочь-горожанку на предмет взыскания алиментов (Олеша Смолин тоже отказался бы, несомненно!). А Илья мог бы помочь Шаманову духовно. Но они — по вине Шаманова — так и не узнают друг друга. Зато в «Старшем сыне» Бусыгин признает в Сарафанове, этом «блаженном», отца по духу и тем выправляет свою скособоченную жизнь.

И персонажей Вампилова, и персонажей Белова можно расположить на единой ценностной шкале. Срединное место на такой шкале займет центральный герой, носитель своей вины, но одновременно — что открывает дверь для сочувствия ему — и своей беды. Рядом с героем (у Вампилова это виднее) стоит пошлая пустышка, темный двойник, тянущий его вниз и вместе с тем своей персоной оттеняющий неокончателность его падения (жулик Золотцев рядом с Колесовым, шалопай Сильва рядом с Бусыгиным, близ Зилова — его проклятье, Официант). В сравнении с этими персонажами герой, еще не коснувшийся дна, сохраняет какую-то толику духовной силы для возможного движения вверх. Наверху «шкалы» находятся те, кто время от времени — на «двадцать минут» — пересекает путь героя как вестник иного жизнеотношения и ставит его волю перед моральной альтернативой. У Вампилова это «святой» (он же «псих», простодушный «ангел»: «Не дай бог обманывать того, кто верит каждому твоему слову»). У Белова — тоже пользуясь оборотом самого писателя — это «пошехонец», о ком с нежностью думает в «Канунах» Прозоров: «А ведь что за народ. Как прост и бесхитростен, ожидая того же от всех и каждого». И вот, как старалась я заверить с самого начала, «наверху все тропы сходятся». У вампиловского «святого» и беловского «пошехонца», каковы бы ни были корни, теснейшая близость духовного склада: предпосылка доверия к каждому, неиссякающая готовность принимать за чистую монету то, что и должно быть чистой монетой, — всем известные, но не всеми исполняемые заповеди добра и правды.

Не ошибусь, сказав, что в том или ином облике встречный праведник встает на пути каждого вампиловского героя. В «Прощании в июне» это наивно еще слепленный засценический персонаж — неподкупный ревизор, который сокрушил безусловной честностью житейскую философию Золотцева и заставил Колесова ужаснуться своему позору. В «Старшем сыне» Бусыгин, пуская в ход максимум «все люди — братья» в виде демагогического пробного шара, натывается на человека, который в самом деле думает, что все люди — братья, и живет в согласии с тем, что думает. В «Утиной охоте», услышав бесхитростный рассказ Ирины о своем проступке (она убита тем, что невольно обманула случайного вагонного попутчика, не встретившись с ним в условленном месте), Зилов тут же ухватился за нее, как за якорь спасения; он сразу почуял, что здесь не наивность, а нечто другое — бесценное и действительно спасительное. В финале драмы «Прошлым летом в Чулимске» двое чистых сердцем — девушка Валентина и старик Еремеев — чинят палисадник, который другие ломают и топчут, вечно спеша напролом со своими делами и страстями. Они, обиженные, — источник хранительной для других силы. В сатирическом водевиле «Двадцать минут с ангелом» двое командированных пьянчужек, не имеющих на что опохмелиться, из окна гостиницы издевательски зывают к прохожим: «Добрые люди, помогите, займите сто рублей!» Они уверены: дураков нет. Как вдруг является искомый «добрый человек» и помогает: приносит просимую сумму. Привычный мир рушится, пьяницы так смущены и встревожены, что зывают *людей* на мирскую судебную сходку. «Ангелу» скручивают руки и, желая выведать его подлинные побуждения («Не крал он, видно, не крал. Другое...»), «Может, и преступник, а может, и почище преступника»), учиняют допрос с пристрастием. В ответ «ангел» лепечет беспомощные и бесхитростные слова: «Послушайте, все мы больше всего заботимся о себе... Но при этом нельзя, поверьте мне, нельзя вовсе забывать о других». «Все люди — братья», «Нельзя забывать о других». Как это просто... Только подступы к этой простоте запутаны и завалены...

Вампилов не прикрепляет своих «праведников» к определенному пласту или укладу социальной жизни. Конечно, за ними обыкновенно стоит быт, теплый и непритязательный, скромный и необезличенный, привычно трудовой и при-

вычно честный, словом, «провинциальный» в лучшем смысле. Конечно, «блаженный» Сарафанов, бедный музыкант, играющий на свадьбах и похоронах и потом в тиши, наедине с рюмкой, мечтающий о своей ненаписанной оратории и о всеобщем братстве, — это вариант «человека из предместья», сокровище золотого сердца в позабытом углу («Двор в предместье» — гласит начальная ремарка «Старшего сына»). Конечно же, Валентину и Илью следует искать именно в Чулимске, не на бойком месте. А диалог Зилова с Ириной, поразившей его все той же «святостью» («Вы откуда приехали? — Из Михалевки. — Это где же такая? — Это далеко на севере»), отдаленно переключается с разговором из чеховской повести «В овраге»: «Вы святые?.. — Нет. Мы из Фирсанова». Но для вампиловского «романтического кодекса» отважная безбытность в данном случае важнее признаков быта и происхождения, и его «несерьезный», неосевший герой немедленно признает в «блаженном» свое светлое несбывшееся «я» (недаром Нина Сарафанова кричит: «Ты такой же псих, как и он!» — имея в виду Бусыгина и своего отца).

Впрочем, ошибочно думать, что персонаж, соответствующий в мире Белова этим вампиловским «ангелам», отличается от них какой-то особой «оседлостью» и истовостью. Разумеется, старый плотник Илья из «Деревни Бердяйки» и его литературный преемник в «Плотницких рассказах» Олеша Смолин, семейство Роговых в «Канунах» во главе с чистейшим праведником дедушкой Никитой — все это люди, принадлежащие к исконно трудовой и этической традиции, этой традицией созданные и духовно обеспеченные. Но когда обстоятельства раскалывают традицию, когда достойно размеренный быт развеивается по ветру (например, в голодные годы сразу после войны) — драгоценный для Белова отпечаток праведничества не утрачивается и в безбытном варианте. Искалеченный на фронте Гриша Фунт (в одноименном рассказе) со своим выморочным (без нужных материалов и без «патена» — патента) ремеслом бродячего паяльщика совсем уж никакой не работник, совсем уж никакой не мужик, но от каждого его посещения в голодной деревне становится теплее и светлее. И даже Сенька, «мазурик» (так назывался рассказ «На извозе» в журнальной публикации), — от тягостей своего многодетного нищего житья он потерял изначальное роговское или смолинское достоинство, — даже он сохраняет чис-

тоту доброго сердца, «артельное» чувство, постоянную заботу о слабом и сиром. Да и Ивана Африкановича со всей печальной бесполокковщиной его жизни мы не за то любим, что оставит он по себе, как Олеша, память безупречной работой и безупречным обхождением (боюсь, ничего такого после него не останется). Он чужак, мечтатель и, уж конечно, «пошехонец» — этот Дрынов; вокруг выныривают люди куда практичнее, хватче, «современнее» (тот же дружок его Мишка), а он и петуху голову отрубить не решается, и воробья замерзшего отогреет, и в лесу, угнетенный горькой думой, заблудится невзначай. Кажется, любой его может провести, да и опоры обычая и уклада в его жизни уже накренились и не держат, — а к правде он ближе прочих.

Еще Достоевский писал, приступая к своему «Идиоту», что положительно прекрасного человека нельзя показать, не прибегнув к средствам юмора; юмор указывает на контраст между душевной высотой и практической незадачливостью, между причастностью к глубинной правде и непричастностью к условностям среды. Проза Белова унизана «бухтинами» — это юмористический катарсис народной драмы. Это та, подлинно народная, способность посмеяться и над незадачей, и над невзгодой, и над обидой, и над обидчиком, та отнюдь не бескостная отходчивость, без которой невозможна и Олешина пословица: была вина, да вся прощена.

Примечательно, что Зорин, обладающий многими нравственными навыками «отцов и дедов», почти совсем лишен юмористического дара Олеша: дара смеяться над собой и отваживаться быть смешным. Настороженная «серьезность» Зорина настолько же ущербна, насколько забубенная «несерьезность» Зилова, но, что касается Сарафанова и Олеша Смолина, тут серьезное и смешное соединены в той пропорции, которая именуется мудростью сердца.

Струя юмора в творчестве обоих писателей в высшей степени знаменательна. У Белова юмор эпический, юмор бывальщины; у Вампилова юмор драматический, юмор внезапных перемен и «перевертышей», «игры с судьбой» (смысл и дух его, в частности, в том, что жизнь всегда неожиданна и, как говорится, «чревата»). Но в обоих случаях мы имеем дело не с высмеиванием или оплакиванием действительности, а с твердым, смелым, широким взглядом на нее. При том, как критично и резко оба писателя зондируют жизнь, как тревожно

откликаются на всякую опасность разора или нравственной убыли, они абсолютно свободны от литературной слезливости, от вялого негативизма. И если были у Вампилова «студенческие» грезы и выходки, а у Белова — склонность к деревенской идиллии и элегии, они рано и до конца успели это изжить. Тот человеческий идеал, перед которым они ставят своих неблагополучных героев, сурово требуя от них отзыва, покаяния, восхождения, — смею сказать, вечен. А юмор свидетельствует о терпеливой бодрости духа, о выносливости, запасенной на долгий путь.

Конец занимательности?

Во всяком нешуточном споре драгоценен собеседник, сразу берущий быка за рога. Когда записной возмутитель литературоведческого спокойствия Дм. Урнов заводит речь о «непродуктивной направленности многих мастерских усилий» у лучших писателей нашего века, включая И. Бунина, Т. Манна, У. Фолкнера¹, о том, что эти прославленные творцы (и многие, многие меньшего ранга) остаются для читателя трудны, «то есть неубедительны», что в них, при избытке ума и смысла, поубавился классический дар «вселять в слова жизнь», — он и меня подбивает набраться отваги и (несмотря на несогласие с отдельными его литературными иллюстрациями) заявить нечто, по своей обобщенности еще более «радикальное»: лучшая часть того, что выходит из-под пера современных (в том числе и наших, отечественных) писателей, так или иначе относится к разряду «трудного чтения». Этому обстоятельству не приходится радоваться, но с ним нельзя не считаться; перед нами факт литературного процесса, а не разрозненные срывы неких в чем-то «недоотянувших» или «не туда» заглядевшихся талантов. И мне кажется, необычайное раздражение Дм. Урнова в этом вопросе связано как раз с тем, что грести он вынужден против сильного течения, в тумане, который не рассеется от недоуменного жеста вольтеровского Простодушного, от ребяческого восклицания: а король-то голый!

Поднятая тема вплетена в сложный узел литературных и общественных страстей. Магия «настоящей жизни», вселившейся в слова, доверие к правдивости вымысла в прозе, возможность отождествить себя с лирическим «я» стихотворения

¹ Урнов Д. Трудный разговор о «трудной литературе» // Литературная газета. 1978. 11 января (в рамках дискуссии о трудностях современного чтения).

как с «родной душой» — это взаимное простодушие читателя и писателя, составляющее психологическую основу занимательности, — давно уже атакуется модернистскими теоретиками и манифестантами как томно-элитарного, так и грубо-экстремистского толка. Первые видят в «эффекте непосредственности» черту низколобого плебейства (для таких, как вы, читатель, налажено, дескать, производство массового чтения: руки прочь от истинных ценностей!); вторые — способ злостного «манипулирования» читающим человеком: увлекательное искусство его якобы одурманивает, а должно бы — встряхнуть, изумить, выбить из традиционных данностей жизни. Все это достаточно известные мотивы. Парадоксы Урнова, однако, тем и хороши, что, так сказать, смешивают карты: оперируя именами, для словесности XX века едва ли не центральными, признанными и чтимыми, Урнов тем самым уводит от соблазна однозначно связать затрудненность новейшей литературы с выдумками неугомонного авангарда и внести в обдумывание драмы искусства поспешно-обличительный тон.

Здесь, однако, пора не согласиться с главным тезисом спорщика: с тем, что литература, плохо подпускающая к себе читателя, — «не вполне литература». Думаю обратное: «трудная» литература — литература с лихвой, литература в квадрате; тем она и трудна. Вот, предположительно, некоторые черты сгущенности собственно литературного начала.

Первое — это расцвет «трудных» жанров (и трудных способов повествования), главным образом рассказа в его современном, послечеховском виде. Кто работал библиотекарем «на выдаче», тот знает, насколько непопулярное чтение — сборники рассказов, даже отличнейших. Образованный читатель вежливо похвалит книжку, но нескоро повторит рискованный опыт, неотесанный — пробурчит: «Что вы мне эти кусочки даете!» Поражает сходство с первыми откликами прессы на непривычные чеховские рассказы²: «отдельность», «незавершенность», «оборванность»; о «Даме с собачкой»: «Этот рассказ — отрывок, он даже ничем не заканчивается...» Ну, к Чехову привыкли, его прокомментировали, ввели в школьный курс. Но жанр не стал легче для восприятия. В рассказ не погрузишься, как в толстовский «поток жизни», едва влез, зачитался — уже выталкивают на берег; он требует от чита-

² Отклики эти суммированы в книге А. П. Чудакова «Поэтика Чехова» (М., 1971).

теля не самозабвения, а натренированного внимания, самоконтроля, навыков, квалификации. Была бы у Шукшина его всенародная слава, не подели он себя между прозой (из коей лучшее — рассказы) и кинематографом? Несмотря на все печатные похвалы его перу новеллиста, разрешите в этом усомниться. Если бы людям, жарко спорившим в свое время о «Калине красной», вы начали докучать вопросами: а «Версию» читали? а «Алешу Бесконвойного»? а «Миль пардон, мадам»? — вы могли бы прослыть снобом, безнадежно оторванным от основного контингента. А ведь этим рассказам, что называется, нет цены.

Дело в том, что современный рассказ — поздний и рафинированный плод на литературном древе, тоже «слишком литература» в своем роде. Этот выверенный лаконизм, отсутствие предуведомлений, пропуск каких-то звеньев, недоговоренность, поэтика «настроения», все, чему выучился и выучил других Чехов, — возможны лишь на основе отстоявшегося литературного опыта целой эпохи: нужно, чтобы «пропущенные» места стали, так сказать, *общими* местами, только после этого писатель отваживается их «пропустить». Указывают на сходство атмосферы и некоторых деталей в чеховских «Именинах» и «Анне Карениной»; но дело, вообще говоря, в том, что читатель «Именин», где дается «кусочек» жизни, должен иметь в активе «Анну Каренину», где развернуты жизненные судьбы. «Именины» отсылают не только к жизни, но и к литературе — к роману Толстого (не в смысле сюжетной близости, конечно).

Рассказ может достигать невероятной концентрации именно в расчете на компетентность читателя, вышколенного более обстоятельными типами повествования. У аргентинца Х. Кортасара есть рассказ «Сеньорита Кора», человечный, трогательный, почти сентиментальный. Он слагается из внутренней речи нескольких персонажей, причем короткие «реплики» разных лиц не отделены друг от друга не только авторским комментарием, но даже абзацами, кавычками или тире — догадайся, мол, сам, чья теперь очередь подать свой безмолвный «голос»! Под таким прессом острога проникновения повышается (кто знает, подействовал ли бы без этого приема чувствительный сюжет?). Впечатление очень сильное, но и двойственное; с одной стороны, и комок в горле, и слезы на глазах, а с другой — червячок сомнения: не трюк ли это?

Здесь рассказ — именно как жанр, а не как наличное содержание — доходит до предела «литературности».

И мне кажется, рассказ оказал усложняющее, «концентрирующее» влияние на повесть, на роман, недаром рассказы — неизымаемые звенья в бесконечной фолкнеровской саге. Чтобы восстановить картину событий, ее читателю все время приходится держаться начеку, сопоставлять сведения, сроки, имена, излетающие из уст молвы, мелькающие в памяти героев. Так же суров с читателем (уж не знаю, под влиянием ли Фолкнера, или идя своим путем) превосходный прозаик Грант Матевосян: попробуйте «склеить» жизнеописание незабываемой Агун (повесть «Мать едет женить сына»), историю ее рода, ее семьи из «обрывков», «кусочков», в сколь угодно прихотливом порядке приходящих ей на ум. Ко второй половине повести, пожалуй, и разберетесь. Помилуйте, за что нас так мучают? Не проще ли сразу сказать, «кто есть кто»? Но исходит и некая тайная сила от такого способа рассказывания — читатель как бы идет по неведомой, неисхоженной земле, отбросив костыли предупредительных пояснений. Мы остаемся здесь при неразрешенном противоречии: когда трудность никак не может быть отнесена к «недочетам», но не перестает от этого воздвигать перед читателем утомительный барьер изощренности.

Второе — возрастающая непрозрачность языка, все далее уводящая от классической эстетики.

Как замечает (в ряду многих других теоретиков) английский литературовед Питер Аккرويد, автор вышедшей в 1976 году в Лондоне книжки «Заметки о новой культуре», пружину едва ли не всех модернистских школ, объявивших войну «гуманистическому китчу», составляет «эпифания» (откровение, богоявление) языка: «язык» становится главным наполнением литературного творчества, что приводит к гибели прежнего содержания — к «смерти Человека». Наблюдение справедливое. Но столь же справедливо и то, что орнаментальность, перифрастичность языка, несовпадение слова и вещи, вольное витание слова вокруг покинутой им вещи (как сказал бы О. Мандельштам) захватывает значительные, никак не сводимые к программному «модернизму» течения послеклассической, «уже не» классической поэзии и прозы.

Еще в 1873 году Достоевский предостерегал Лескова от злоупотребления «эссенциями», скоплениями гротескно-характеристичных словечек, вложенных в уста персонажей или

рассказчика. Он тем самым предъявлял к «уже не» классику Лескову (не менее Достоевского обогнавшему свою художественную эпоху) классическое требование, заведомо для него неисполнимое. Ибо этот орнаментальный стиль (тоже своего рода «эпифания языка»), отозвавшийся сильным эхом и у Ремизова, и в советской «орнаментальной» прозе двадцатых годов, был не только слабостью Лескова, но и силой, и даже главной выразительной силой. Однако лесковский слог и по сейчас остается трудностью, которую берут приступом любители-партизаны, а «регулярная» читательская масса — медлит.

Иногда непрозрачность словесной вязи вызывается нарочитым отказом от литературности, «книжности»: слова как бы пробиваются из необработанной почвы народного сознания, несаясь, не распределенные по грядкам. Так, Андрей Платонов, сочувствуя самобытному мыслительному усилию своего героя, не хочет «давать чужого имени открывающейся перед ним безымянной жизни». Но это отрицание литературности — тоже в известном смысле «литературность», которая настоятельно задерживает внимание не на предмете, а на словесных к нему подступах. И кто скажет, что Андрей Платонов — писатель «нетрудный»? Его проникновенное косноязычие балансирует на грани беззащитной наготы и замысловатой вычурности, подчас давая поводы для недоумения. Такая же, по классической мерке, «чересчурность» — в слогe американского южанина, «деревенщины» Фолкнера, у которого с Платоновым, по-моему, много общего. А когда Грант Матевосян в упомянутой уже повести заставляет пожилого крестьянина размышлять: «Смерть не страшна, потому что уносит тех, кто рядом с тобою, а сам ты бессмертен», — он, следуя тому же веянию, предлагает читательскому вниманию парадоксально наивную, неравную своему смыслу, «непрозрачную» фразу. Так сложна даже современная «безыскусность» и «некнижность». Что же сказать о намеренной искусности, о семантической игре, занявшей такое место в поэзии и возвращающей ее от классики как бы к архаическому царству заговоров и загадок?

Третье — кризис вымысла, сказывающийся в противоположных, но на деле идущих рука об руку тенденциях: в пренебрежении вымышленной фабулой, интригой — и, с другой стороны, в отсутствии смущения перед обнаженной и произ-

вольной выдумкой. К концу своего пути Флобер признавался: «Что кажется мне прекрасным и чего бы мне хотелось, так это написать книгу ни о чем, книгу, лишенную внешней занимательности». Самая мечта эта свидетельствует о каком-то окончательном дозревании огромной литературной эпохи. Начало литературы Нового времени запечатлелось негласным «договором» писателя и читателя: писатель, перестав быть очевидцем или перелагателем «истинных происшествий», получал право на вымысел, но читатель обязывался полагать этот вымысел *как бы* правдивым рассказом о *как бы* увиденном или выдуманном. На протяжении веков, минувших со времен Сервантеса, эта область хотя и не бывшего «на самом деле», но художественно возможного (как определил ее еще Аристотель) не считалась ни шарлатанской иллюзией, ни утомительной морокой. И вдруг вся многовековая традиция допустимой выдумки и выдуманного допущения отменяется единым брезгливым жестом — как «внешняя занимательность», недостойная ни настоящего художника, ни, надо думать, истинного его ценителя.

Вот и хлынул на нас поток бессюжетной литературы: дневники, очерки, хроники, зарисовки, эссе, «россыпи» и «ворохи» заметок и афоризмов. Пришвин, должно быть, великий писатель, но он целиком внутри этой струи и тем именно «труден»... Наблюдается опять-таки некая усталость литературы от самой себя, и читатель падает ее неповинной жертвой.

Одновременно, условленное «Как будто» — становится высокомерным, лишается былой невинности и добросовестности. Т. Манн рассказывает: «Я до сих пор помню, как меня позабавили и каким лестным комплиментом мне показались слова моей мюнхенской машинистки, с которыми эта простая женщина вручила мне перепечатанную рукопись “Былого Иакова”, первого романа из цикла об Иосифе. “Ну вот, теперь хоть знаешь, как всё это было на самом деле!” — сказала она. Это была трогательная фраза — ведь на самом деле ничего этого не было. Точность и конкретность деталей являются здесь лишь обманчивой иллюзией, игрой, созданной искусством, видимостью... Это речь косвенная, стилизованная и шутливая, способствующая мнимой достоверности, очень близкая к пародии...» Известное дело, похвала наиболее простодушных читателей художнику дороже всего, — как свидетельство неотразимости его чар, и Томас Манн в этом смысле

не исключение. Но посмотрите, сколько он тратит слов, чтобы рассеять заблуждение «простой женщины». Несмотря на предпринятую им огромную культурно-мифологическую реконструкцию, он предпочитает не без вызова заявить: все это мнимость, видимость, иронизирующее лукавство — «на самом деле ничего не было!» Томас Манн — «магистр игры»; таковым изобразил его Гессе в своем романе «Игра в бисер», и Манн, увы, был горд этим титулом. Как тут не возникнуть и противоположному соображению: а может, стыдное это дело — так ловко дурачить честную публику? Не пора ли писателю усомниться в этических основах своего ремесла? И он сомневается. Наш современник Андрей Битов восклицает: «Пиша, как не солгать? Обнаружив ложь, как не отшвырнуть перо? (Вот опять... Откуда же перо взялось? Когда машинка...)». Битов настолько устыжается вымысла, что даже любое наблюдение берется излагать не иначе как «по порядку». Его заметный отход от сюжетной беллетристики в сторону эссе и путевых очерков свидетельствовал бы в былые времена о недостаточной продуктивности воображения, но сейчас говорит лишь о подвластности «веяниям времени». В очерках же своих он всегда блестящ и подчас глубок, но, признаемся себе, несколько утомителен — какая-то литературная переутонченность правды и искренности. А ведь читателю хочется еще раз пережить то простое чувство «ужаса и сострадания», какое он испытывал, вовлекаясь в метания юноши из ранней битовской повести «Сад»...

А уж коли вымысел — «шарлатанство», то вместе с досадным сознанием его сомнительности писатель обретает лихую веру в его вседозволенность: валяй, что тебе стоит! Не слишком ли много в текущей литературе чудесных полетов, оборотничества и вообще всяких прорывов «за» материю? (Осмеюсь сказать, что даже знаменитый бал в «Мастере и Маргарите» М. Булгакова обнаруживает кой-какие излишества.)

Того хуже, когда безответственность вымысла сопрягается с бесцеремонным и эгоцентрическим «обнажением приема»: дескать, это я, мастер, единолично и по-хозяйски распоряжаюсь в сработанном мною же мире, — на меня, на меня, глядите через голову моих марионеток, моей бутафории! Из западных образцов этого рода (далеко не крайних — иначе, пожалуй, и не стали бы переводить) мне запомнился роман М. Фриша «Назову себя Гантенбайн»; но и в нашей прозе все

легче отыскивать похожие примеры. Читая такие вещи, подчас не скажешь, что они «трудны», — съезжаешь, как на салазках. Но последствие их трудно, тягостно: тебя словно бы провели, так эта игра искусства с собственным шлейфом для тебя, читателя, «непитательна».

Квалификация «непитательно» принадлежит Блоку. В его записной книжке читаем: «Искусство — радий (очень малые количества). Оно способно радиоактивировать все — самое тяжелое, самое грубое, самое натуральное... Радиоактивированью поддается именно *живое*, следовательно — грубое, мертвого просветить нельзя...

Люблю в «Онегине», чтоб сжалось сердце от крепостного права. Люблю деревянный квадратный чан для собирания дождевой воды на крыше над аптечкой возле Plaza de Togos в Севилье (музыкальная драма «Кармен»). Меня не развлекают, а мне помогают мелочи (кресла, уюты, вещи) в чеховских пьесах (и в «Кармен», например, тоже). Очень люблю психологию — в театре. И вообще, чтобы было питательно» (запись от 6 марта 1914 года; справедливости ради замечу, что законченная незадолго до этой даты драма «Роза и крест» — вещь высокая, духовно значительная, поэтическая, какая угодно, но только не «питательная»). Эти слова Блока часто цитируют во имя конкретно присутствующей в них защиты реализма от «яда модернизма» (тоже упомянутого в записи). Но мне кажется, их надо понимать еще шире — как защиту искусства от замаячившей перед ним опасности самопоглощения, самопожирания (много «радия» и мало «грубого вещества») и — ответная реакция! — самоотречения («радий» и его способность преобразать берутся под сомнение).

В описанной ситуации критику приходится туго — нередко он по совести вынужден защищать и читателей от «трудной литературы» и «трудную литературу» от недовольных читателей. По-видимому, он должен быть профессионально вооружен против вылазок шарлатанства и духовно устойчив к флюидам моды, но он не вправе беспечно объявлять шарлатанством и модой неизжитое противоречие литературного развития. Не вправе довольствоваться какой-либо одной из поверхностных формул «Новаторов никогда не понимали сразу!» — или «назад, к Толстому!»

Однако всего опаснее было бы поощрять «престижное» приспособленчество к «трудному чтению»: «Что ж, должна

признаться, мне было вначале трудно... сразу не проникнуть... Но зато потом — какая награда! Изумительная книга. Разумеется, те, кто в ней ищет психологию, переживания, для тех, кто хочет узнать себя, кто везде ищет отражение своих чувств, тем, конечно, книга ничего не дает. Но для меня...»³ Уж лучше самое наивное и даже несправедливое возмущение «непонятным» и «трудным», чем это вымученное согласие отлучить литературу от существа жизни!

³ Пассаж из сочинения Натали Саррот «Золотые плоды» — романа образцово-скучного, как почти всё на темы литературной кухни, — но, тем не менее, поучительного в качестве трактата по социологии чтения.

В зоне непредвиденного

«Можно ли говорить, что историко-литературное колесо повернулось?» — спрашивает очередная журнальная анкета. Говорить, разумеется, можно, раз именно об этом все только и говорят. Притом тема «поворота», насколько можно судить по печатным высказываниям, волнует литературную критику куда больше, чем тревожит она писательское сознание (опять-таки за вычетом тех сочинителей, кто до сих пор занимал командные высоты в силу административно-идеологической поддержки извне); к этой особенности момента я еще вернусь.

«Поворот» трактуется по существу единообразно, хотя то в холодном, то в горячем ключе.

В горячем — это когда недавняя «другая литература» (обозначенная так выдержанным С. Чуприниным) переименовывается энтузиастом М. Эпштейном в «последнюю литературу», соприсущую «эсхатологически чистому запределу» (комбинация слов, убеждающая, что наряду с мандельштамовским «блудом труда», о котором Эпштейн вспомнил в одноименном эссе, существует еще и «блуд метафизики», или «блуд с метафизикой»; сей «блуд», к примеру, извлечен из статьи Эпштейна «После будущего. О новом сознании в литературе» в № 1 «Знамени» за 1991 год.) По поводу «последней литературы» («дальше — тишина», тишина и немота всеми заброшенной свалки) можно, кстати, заметить, что желание оказаться «последними» и даже «хлопнуть дверью» перед носом тех, кто идет за тобой и просится в жизнь, свойственно мировым диктаторам, «патриархам», чья осень уже перевалила на зиму и кому «ничего не жаль». Думаю, что такое концентрированное желание вовсе не характерно для нашего пестрого авангарда-арьергарда, на который опирает свои рассуждения Эпштейн; оно скорей сродни душе самого критика, стремящегося трапами все более замысловатых схем до конца опустошить жизненное море, так чтобы никакого улова отныне там не пред-

виделось. Как исподволь выясняется, речь идет не о «последней литературе», а о захвате «последнего слова» литератором-узурпатором. Наше спасение, однако, в том, что одни схемы с другими не в ладу, и в пределах той же статьи Эпштейн, соблазняясь популярной мифологией «вечного возвращения», забывает о — секунду назад предвещенном — абсолютном конце и пророчит близкое начало очередного цикла в российской литературе, с неизбежностью повторяющегося прежние...

«Эсхатологическую» перспективу поворота литературного колеса, возможность того, что оно соскочит с оси и откатится в канаву (а что есть его ось? — вопрос вопросов), — эту перспективу и эту возможность я обсуждать не стану. Светопреставление (и связанный с ним конец культуры, а значит, и литературы) — за семью печатями для нас. Приближение каких-то конечных времен и сроков наша «постхристианская» цивилизация чувствует уже в течение целого столетия, и предсказания на этот счет, огласившие начало века, остаются столь же внушительными, как и пророчества, в которых нет недостатка на исходе столетия-тысячелетия. В Евангелии сказано, что близость конца можно и нужно различать по видимым признакам, подобно тому как по внешним приметам заключают о перемене погоды; и там же говорится, что время то не дано знать никому, «кроме Отца». Сознание, вовлеченное в эсхатологический подход к истории, вынуждено принять эту антиномию как таковую — как одну из многих потрясающих евангельских антиномий. Жизнь есть и длительность и конечность одновременно. И литературная жизнь остается для нас длительностью, непрерывностью, преемственностью, хотя признаки конечности могут насыщать ее все больше и все ощущаемей.

А теперь — о том же, но трактуемом в ключе уравновешенном и прохладном. Проблема обозначается так: нынешняя утрата русской культурой ее традиционной «литературоцентричности» и, соответственно, утрата литературой центрального места в сегодняшнем культурном пространстве. «Литературный процесс уходит из литературы в нелитературу: в политику, философию, религию...» — формулирует М. Эпштейн. «Очень долго вслед за Герценом мы считали, что литература в стране, лишенной политических свобод, заменяет собой народное представительство, вынужденно включая в круг своих интересов и забот философию, политику, даже экономи-

ку», — так И. Дедков в той же журнальной книжке переводит на язык добропорядочных людей поп-артовское заявление Эпштейна о том, что отечественная литература до сих пор являла собой «совмещенный санузел». «На наших глазах происходит знаменательный процесс — наше общество впервые за два почти столетия перестало быть литературоцентричным»; «... литература сдвинулась вдруг к периферии» — это реальность, от которой советует «не заслоняться» М. Чудакова.

Здесь завязан узелок, тесно сплетены две нити, две тенденции, которые во имя ясности следует различить. Суть первой в том, что, опять-таки словами Чудаковой, можно назвать «раскрепощением литературы от внеположных ей функций». Поставим это под вопрос, но заодно отделим от другого. Другое же связано с местом художественной культуры, искусства (следовательно, и литературы *как искусства*) в новоевропейской и русской цивилизации — местом центральным или периферийным? Итак, в первом случае мы имеем дело с прежним, исторически обусловленным выходом изящной словесности за границы искусства и нынешним, якобы всем уже очевидным возвращением ее в эти границы. Во втором — с отнесенностью литературы на окраину культурной жизни именно в силу ее возврата к чистому артистизму, который, как считается, не может занимать современное общество всерьез.

Подвергай все сомнению — даже признанное бесспорным. Я позволю себе усомниться в том, что русская литература учила, как жить и что делать, и занималась всем другим ей «внеположным» главным образом потому, что остальные формы коллективного самосознания были скованы внешней несвободой. Так могло казаться Герцену, оборотившемуся вспять на николаевскую эпоху, но с тех пор много воды утекло, и мы вправе все взвесить снова на весах фактов. Начиная со времени великих реформ в России бурно развивались и научные, и публицистические жанры: и правоведение, и политические дисциплины, и статистика; общество зачитывалось и сочинением Сеченова о рефлексгах, и переведенным Дарвином, и Берви-Флеровским; Писарев со своими «реалистами» еще тогда провозглашал вытеснение литературных забав в дальний угол, — а о более поздней эпохе, между двух революций, когда расцвела русская философия и, с другой стороны, политическая публицистика, захваченная, как и сейчас, текущим моментом, — об этом периоде как «литературоцентрич-

ном» в силу *суровой необходимости* — и говорить смешно. Действительно политические институты находились в зачаточном или незрелом состоянии, выражением гражданской жизни служило письменное (а не произнесенное «на форуме»), журнальное по преимуществу, слово, но оно свободно *могло и не быть* словом писателя, художника, занявшегося «не своим», учительным делом. А между тем писатель на Руси и впрямь, независимо от постепенного приращения гражданских свобод и раскрепощения общественной мысли, оставался пророком и учителем; в этом с ним не могли соперничать ни политик, ни врач, ни естествоиспытатель, ни военный, ни священник, ни революционер. Общество влеклось к нему как к центральной фигуре — уже не в силу внешней стесненности, а следуя внутренней тяге. Почему?

Ответ, вероятно, отыщется не в социально-политической, а в духовной области. Источником расцвета, а со временем, быть может, и трагедии русской литературы стало то, что она натуральным и неприметным образом влилась в полость, оставшуюся от церковной кафедры, от амвона, с которого учили патриархальное общество церковные святители и служители. В ходе секуляризации литература стала как бы второй русской церковью, квазицерковным институтом для «образованных сословий». Притом что нити, связывающие ее с Церковью настоящей, не обрывались или не вполне обрывались — и это питало ее прямо или косвенно. Не надо думать, что такое попадание литературы (поэзии, словесного искусства) «не на свое место» — исключительно русское культурное явление. Прославленные западные литераторы — от Торо и Мелвилла до Золя, от Гёте и романтиков до Камю, Фолкнера и Бёлля — не обвиняясь «учили жить», а публика им внимала. Просто в России это «сверхлитературное» начало было куда рельефнее и продуктивнее, потому что на Западе великие духовные движения реформации и контрреформации протекали в лоне самой Церкви, в России же — за ее оградой, на территории словесности по преимуществу. И самые черные времена нашего последнего столетия ничего не меняли: из-под идеологического гробового камня люди старались уловить звуки независимого, именно литературного слова, поскольку оно несло освобождающую весть не только гражданскому сознанию, но прежде всего духу, душе.

Короче говоря, свято место пусто не бывает, и если в ходе общеевропейской истории занять его оказался бессилён религиозный наставник, его тут же занял писатель, ибо службе слова естественней всего пасти убежавших от пастыря «словесных овец». Понятное дело, не все тут гладко, такое «завышенное» место писателя несколько двусмысленно, и подлинное посланничество здесь так тесно переплетено с невольным самозванством, что даже великие из великих — Гоголь, Достоевский, Толстой — от его привкуса не совсем свободны. Уже в наши дни, в 60-х годах, Генрих Бёлль сокрушался: «Где политика отказывает или терпит провал — вспоминаю об истерической горячке, с какой у писателей вымогались высказывания против берлинской стены, — от авторов, как нарочно, начинают требовать слова, обязывающего слова... писателей пытаются побудить к высказываниям о политических, социальных, религиозных вопросах. Высокая честь, я бы сказал, слишком высокая честь... когда среди джунглей определений от вас требуют того единственного прямого слова, которое станет для всех обязательным. Спрашивают не с науки, не с политики, не с церковью... Писатели должны назвать ребенка по имени. Политики увертываются, люди церкви в своих публичных высказываниях хитры как змии — бесхитростного, правдивого слова люди ждут от писателей» («Франкфуртские чтения», перевод В. В. Бибикина). Как видите, еще недавно подобное бывало не только у нас, и о том же говорит плотная олитературенность такого влиятельного философского течения, как французский экзистенциализм: его мэтры столько же писатели, романисты, сколько мыслители.

Отказался ли сегодняшний писатель от этой «слишком высокой чести»? Отказало ли ему в ней общество? Судить с определенностью не берусь. Сейчас как будто проповедуется писательская «беспосланность» (это удачно изобретенное И. Дедковым слово, как «безочарование», найденное когда-то Жуковским, прекрасно «переводит на русский» формулу, предложенную Ортегой-и-Гасетом для характеристики авангарда: «нетрансцендентность»). Между тем ироническое и надрывно-вызывающее отречение от учительства не есть ли то же самое учительство навыворот? Наши крайние левые в литературе, брезгливо шарахающиеся от старого «гиперморализма» (Виктор Ерофеев), то и дело манифестируют, декларируют, демонстрируют и вообще на свой лад морализируют, слясь

попасть с чисто эстетической обочины, где их могли бы смаковать немногие знатоки, в самый центр общественного внимания. По-моему, они ни от чего не собираются отказываться, даже от того, что им не принадлежит.

С другой стороны, кто мог бы занять свято место, если писатель его покинет? Либо это место самоликвидируется и мы получим ту самую «горизонтальную», вырожденную цивилизацию без святыни, приход которой нам столько раз пророчили, но в реальность которой так-таки никто до конца не верит. Либо его займет законный предстоятель, и в обществе, культуре, цивилизации совершится процесс религиозного возрождения и обновления, не легкомысленно-декоративный, как это часто происходит теперь (говорю о культурной, не о собственно церковной, жизни), но глубинный, преобразующий, а заодно — передвигающий искусство с «завышенного» места на более скромное и, в каком-то достойном смысле, подсобное.

А пока, мне кажется, все идет как прежде. Вот, с телеэкрана у Татьяны Толстой выспрашивают, как жить и как быть, с тем же пристрастием, что и, в оны времена, приезжая в Ясную Поляну, — у Льва Толстого. И если на какое-то время внимание нашего взбудораженного общества переключилось с литературы на политику и экономику, это еще не значит, что наступил новый культурный эон с новой субординацией интересов и занятий. Когда говорят пушки, музы молчат, когда все ждут, что пушки заговорят вот-вот, музы молчат тоже. К тому же такие временные переключения прочь от искусства — я уже вспоминала «нигилистов» и «реалистов» — случались и в прошлом веке. Но существа дела они не меняли. Ибо в обмирщенном, «постхристианском» обществе искусство, именно оно, остается вынужденным прибежищем духа, — таков ответ на вопрос о центральном или обочинном месте «эстетической деятельности» в наше время. Русское же искусство послепетровской эпохи, как справедливо на сей раз заметил Эпштейн, — логоцентрично, словесность — его сердцевина.

Но кто действительно лишился в культуре своего видного места, так это литературная критика. Привыкшая за последние десятилетия считать художественный язык не более чем эзоповым языком подавленной гражданственности, с этой именно меркой подходившая к новосоздаваемым текстам, она, объявив о конце эзопова языка (может, поторопи-

лась?), одновременно и себе подписала чуть ли не смертный приговор. Ей не о чем стало говорить, отправляясь от художественного слова, когда то же самое позволительно говорить, отправляясь непосредственно от жизни. И теперешние утверждения, что творческий вымысел никому уже не интересен, что образное слово писателя бессильно и даже лживо в сравнении с прямым, точным словом политика и публициста, — все эти торопливые критические диагнозы я понимаю как инстинктивный способ самозащиты, как подспудное желание переложить тяжесть ситуации с больной головы критики на не такую уж больную голову художественной словесности. В наличии слишком мало оказалось охоты и умения толковать символику вещей неоднозначных, постигать множественность смыслов, имеющую совсем иную природу, чем двусмысленность эзопова языка... Понятно, например, что широкая публика предпочла «Одлян» Л. Габышева «Отцу Лесу» А. Кима. Но мне и от профессиональных ценителей приходилось слышать, что *вымысел Кима* после публицистической *правды* выглядит нескромной имитацией ставших теперь доступными человеческих документов. Между тем в своем романе Ким сумел дать словесную плоть таким космическим сгусткам боли, что как раз преодолел и превозмог голый ужас документа; но на это предложение боли в скорбь, достижимое властью искусства, никто, кажется, не обратил особого внимания. Впрочем, поскольку я не собираюсь предрекать смерть литературе, то надеюсь, что и критика, ее давняя спутница, лежащая ныне на одре болезни, как-нибудь да выздоровеет, обретя новое, искусствovedческое и философское, дыхание.

Вообще говоря, наши рассуждения, не исключая и этого, страдают некой отлетностью. С такой вышки скрывшийся из виду литературный процесс не обнаружить, нужно войти внутрь его, приблизить глаз к деталям и частностям. Под огромными глыбами «задержанных» произведений, так резко изменившими всю литературную топографию, бежит тоненький ручеек этого самого *естественного* процесса. Можно помечать какой-нибудь атом, молекулу — и проследить, куда ручей течет. Вот простенький опыт: сравнить бы один из лучших рассказов Василия Гроссмана «На вечном покое», рассказ Андрея Битова «Инфантвев» и — писательницы нового поколения Ларисы Ванеевой «Взлет» (в ее сборнике «Из куба». М., 1990). Во всех трех речь идет о загадке смерти, о том, как ос-

ваиваются со смертью и смертностью, заговаривают их остающиеся жить, о великом «быть может», которое веет за чертой. Но до чего же изменчиво литературное сознание, выраженное характерными и высокоталантливыми представителями разных его фаз! Как одолевается скепсис проблесками веры и как потом разрешается она в какую-то мистическую вибрацию! Как изощряется и истончается форма — от простодушного довлениа своему предмету до его опрозрачения и растворения в силовом поле искусства! И как ощутимо самодвижение литературы, которое неодолимо внешними воздействиями какого угодно напора и вместе с тем всякий раз вбирает в себя духовные токи времени...

Неодолимость извне, конечно, всегда сопряжена с творческой волей, выгребавшей «против течения». Напомню старомодного Алексея Константиновича Толстого:

Верх над конечным возьмет бесконечное
Верю в наше святое значение
Мы же возбудим течение встречное
Против течения!

Творческая воля в культуре, ее вертикаль, всегда была вынуждена и предназначена преодолевать растекающуюся ширь, инерционную приспособительность; но теперь, я думаю, это дается ей трудней, чем когда-либо, так как литературная реклама, конструирование «имиджа», преднамеренное формирование и последующее давление массовых мнений — все это работает на «течение» и как никогда затрудняет сопротивление ему.

Сейчас плыть по течению значит разувериться в весомости и самостоятельности литературного дела. И в меньшей степени: сейчас плыть по течению значит подменить литературное дело недавно разрешенной религиозной (или теософической) проповедью, привычно оправдывая понижение творческой воли полезным результатом. В этой связи приведу поучительную выписку из французского философа-неотомиста Жака Маритена: «Религиозное обращение не всегда имеет благоприятное воздействие на произведение художника, особенно второстепенного. Причины этого ясны. На протяжении лет внутренний опыт, откуда рождается вдохновение художника такого рода, был опытом, который питался каким-

то греховным жаром и который открывал ему соответствующие аспекты вещей. Произведение извлекало из этого пользу. Теперь сердце художника очистилось, но новый опыт остается еще слабым и даже инфантильным. Художник потерял вдохновение былых дней. Вместе с тем разум его заняли теперь великие, только что открывшиеся и более драгоценные нравственные идеи. Но вот вопрос, не будут ли они, эти идеи, эксплуатировать его искусство как некие заменители опыта и творческой интуиции, оказавшихся недостаточно глубокими? Здесь есть серьезный риск для произведения» («Ответственность художника», перевод Р. А. Гальцевой).

... Возвращаясь к сути разговора, минимальным «мировоззренческим основанием» для литературного творчества считаю отношение художника к своему дару как вверенной ему возможности, за положительную реализацию которой он отвечает перед живущим в его душе высшим началом. Отношение же к таланту как к собственности, которой можно распорядиться по усмотрению — хвастаясь, эксплуатируя или попирая, — вот начало всяческой разлуки в искусстве.

Но вот на какой вопрос ответить, полагаю, невозможно — что ждет нашу литературу завтра? Или по-другому: в какой точке, кем и как совершится прорыв из нынешнего вялого анабиоза? Нельзя было предположить непосвященным, что в столе покойного и подзабытого писателя лежит роман «Мастер и Маргарита». Нельзя было предсказать явление «Ивана Денисовича»; это уже задним числом позволительно рассуждать, что создание того и другого едва ли не закономерность. Творческая воля — она и есть непредвиденное, которое явит себя в свой срок.

Гипсовый ветер

О философской интоксикации в текущей словесности

... мне скучно с тобою, невыносимо и мучительно!

Ф. М. Достоевский. «Братья Карамазовы»,
глава «Черт. Кошмар Ивана Федоровича»

Насчет названия сразу объясню — оно подвернулось неожиданно, как наглядное резюме моих читательских впечатлений. В зачине романа Виктора Пелевина «Жизнь насекомых» говорится о лепных снопах на каком-то бездарном фронтоне, «навек согнутых порывом гипсового ветра». Этот ветер, безжизненный, безвоздушный и бездвижный, дует в поникшие паруса нашей «серьезной» литературы — той, которая в силу своего беззастенчивого многословия заняла обширнейшие журнальные зоны. Когда-то Набоков, ревизуя знаменитостей, недобрым словом поминал их многотомные гипсовые кубы, зачем-то переставляемые потомками из десятилетия в десятилетие. Куб — слишком правильная и законченная на нынешний вкус форма. Фантасмагорическая причудливость, выполненная в том же материале, требует какого-то судорожного поддува. Так что пусть будет «гипсовый ветер» — с исходным намеком на кислородное голодание читателя.

Обдумывая эти заметки, я с удовольствием обнаружил, что не остаюсь в полном одиночестве. В газете «Сегодня» от 25 июня 1993 года появилась небольшая, но крутая статья Александра Архангельского на мучающую меня тему; первые ее строки реквизирую в качестве ввода в собственные размышления: «Словесность в России больна. Она сомнамбулически движется в журнальном пространстве; непонятно куда, неясно зачем. Утрачены привычные ориентиры, разрушилась система художественных предпочтений». И — вытекающий отсюда вопрос: «... кто нас рассудит?» — Да никто не рассудит, если в этом избавившемся от авторитетных ориентиров «плю-

ралистическом» пространстве все очевидней воцаряется не равновесный межвидовой мир, а самое агрессивное лоббирование. Но я сейчас о другом.

Итак, словесность больна, впору ставить диагноз. Архангельский тут уклоняется, лишь описывает болезнь — общо, хоть и вполне узнаваемо: «... словесный и “тематический” блуд». И рекомендует средство из разряда тех, что в медицине зовутся симптоматическими (когда причина болезни неясна или неодолима и остается бороться только с ее внешними проявлениями — например, сбивать жар). Предлагает же он, не споря и не сердясь, пользоваться немоществующих авторов *прямыми вопросами*: разве те не понимают, что их эпатаж и вычуры эстетически проигрывают рядом с не менее современными, но более талантливыми образцами? и разве не очевидно для них самих, что их мнимое эстетство лишено этической оправданности? Таких «прямых вопросов», надеется критик, больная проза «боится больше всего».

Нисколько не боится — ни она, ни ее «группы поддержки»! Там своя шкала, свои гении, да и то, что приводится Архангельским в качестве устыжающей точки отсчета, сомнительно (об этом скажу в своем месте). Как замечено в одном из новейших философских романов, тоже скучном, но по крайней мере неглупом (время в нем приурочено к рубежу прошлого и нынешнего веков): «При начальном своем развитии распад стереотипа проявляется в виде так называемого культурного подъема, во множестве производящего на свет оригинальных ученых, утонченных поэтов, понятных лишь двум-трем тысячам ценителей. Но по прошествии достаточного времени уже каждый из многих тысяч ничтожных кружков, отрицающих друг друга, будет иметь своего великого поэта... ибо в каждой подворотне будет свой эталон красоты. Сейчас спорят, кто гениальнее — Бетховен или Рихард Штраус, — через сто лет будут спорить о сравнительной музыкальности баховской мессы и визга механической пилы» (А. Мелихов, «Так говорил Сабуров»). Сто лет как раз миновали, и задавать «прямые вопросы» уже поздно — у них нет восприимчивого адресата.

Болезнь нашей прозы — это болезнь нашего культурного сознания. Она шире и глубже, чем преднамеренные встряски в эстетике и этике. Не знаю как Архангельский, а я честно признаюсь, что мне не под силу найти именование, пояс-

няющее ее этиологию и прогнозирующее ее развитие. То есть я, конечно, читала, и сама писала, о всевозможных кризисах, но тут требуется что-то, теснее связанное с историческими изломами нашего бытия, чем общеизвестные слова о «смерти Бога», «умирании искусства» или о том, что после Освенцима нельзя писать стихи. Тут надобны орлиная зоркость и кроотовье упорство при рытье вглубь. Я не берусь.

«Философская интоксикация» — не диагноз, а то, что медики и социологи называют синдромом: такой набор симптомов — устойчиво связанных между собой и от казуса к казусу повторяющихся именно в данной связке, хотя внутренняя логика их спаянности может быть не вполне ясна. Термин придумали психиатры, определяя так особые черты «рассудительства» у душевнобольных. Для меня это, разумеется, метафора, правда гармонирующая с общим колоритом: в прозе последнего времени пребывание в доме скорби либо в аналогичном ему бредовом пространстве столь неизбежно, что прямо-таки соблазняет обратиться к языку психиатрии.

Впрочем, речь идет, конечно, о недуге духовном, накопители которого — громоздкие тексты, по преимуществу именуемые романами, — необязательно взывают к медицинскому освидетельствованию, а между тем источают ту самую мистическую *скуку*, ту болезную тоску, которую испытывал Иван Федорович в присутствии своего ночного гостя.

Нас снова учат. Заметили ли вы, что, пока шли пересуды о постмодернизме, литературный антураж исподволь менялся? Сколько наговорено было о том, игра ли литература или все-таки нет, даже Солженицын возвысил голос; а тем временем игры кончились. Нет больше постмодернизма, резвящегося по ту сторону добра и зла. Напишут ли еще что-то в прежнем роде Вик. Ерофеев или В. Сорокин, время все равно подвело черту под этими забавами. Их мятежное знамя перешло в руки, как сказал бы М. М. Бахтин, агеластов — склонных к угрюмой экзальтации «несмеянов», которым наши бедные совковые головы нужны не для проказливого обливания помоями, а для «идейной» трепанации всерьез ¹.

¹ Возможно, клоунада на некоторое время еще сохранится в критике, куда она ощутимо перекочевала: «... зачем все принимать так близко к сердцу? Ведь мы же не ногу отрезаем. И тексты, и

В обоих романах В. Шарова — невском («Репетиции») и новомирском («До и во время»), в «Учителе» М. Иманова («Литературная учеба». 1993. № 2), в повести В. Пискунова «Породу их» («Новый мир». 1993. № 2), в «Стражнице» А. Курчаткина («Знамя». 1993. № 5, 6), в «Парадном мундире кисти Малевича» А. Бородыни («Дружба народов». 1992. № 9) сколько угодно невероятного, чтобы не сказать несообразного, но чего нет как нет — так это юмора, самоиронии, усмешки, той самой «амбивалентности», которая еще недавно критикам-моралистам рисовалась главным врагом истины, а нынче заставляет тосковать по себе читателя, очутившегося в застенке непрекаемых словес.

Конечно, игровой антракт сделал свое дело, он здорово раскрепостил посерьезневших авторов, и те напропалую пользуются аксессуарами, обеспечивающими их умозаключениям и поучениям *статус безответственного слова*. В «духовном пространстве», где шныряют вампиры, ворующие чужое энергополе, где множатся биоконии человеческих телес и персонажей поджидают их трупные двойники, где люди-призраки перестают отражаться в зеркалах, где корень мандрагоры дарит мафусаилов век, где за одну ночь возводятся пышные хоромы и снежная зима в тот же срок сменяется жарким летом, где незримый Напарник тайномыслит за деревенского олигофрена едва ли не гегелевскими триадами, где посреди «подземного Эдема» восседает Лазарь Моисеевич Каганович в венце из змей, — в таком континууме любая мысль обяза-

метатексты — игра, всегда хочется соригинальничать. Это же естественно» (М. Золотоносов). Но и там игра скоро иссякнет. Сочинение того же Золотоносова, в рамках изобретенной им СРА (Субкультуры Русского Антисемитизма) изобличающее полукровку Корнея Чуковского в подпольных расовых комплексах (см.: Новое литературное обозрение. 1993. № 2), вполне трактатообразно и, несмотря на отсутствие здравого смысла, нисколько не игриво. Написано оно языком «моделирующих знаковых систем» с привлечением всяких там левистросовских бинарных оппозиций: «сырое — вареное» (вареное, чтоб вы знали, — цокотухин самовар). Можно, конечно, стать в рекомендуемую Архангельским позу и задать автору «прямой вопрос»: знаете ли вы, мастер сысканого дела, что ваши студии могут сравниться не с текстами Александра Казинцева, занятого таким же изобретательством, только навыворот, а с писаниями умного и ясного, прекрасно владеющего пером Жаботинского? Не боитесь? Нет, не боится: те, кого пленяет Золотоносов, до Жаботинского не доберутся; новая трава, как сказал поэт, не помнит ничего о прошлогодней.

на немного шататься, а потому — валяй что хочешь. Пусть читатель, если пожелает, сам припомнит, что здесь — откуда и что, на его вкус, «большая литература», а что сор подзаборный. По мне, неожиданная — сверху донизу — общность важней различий. Победа над реализмом с его дисциплинирующими скрепами не стала праздником сказочности, у которой ведь тоже есть свой толк. Она просто развязала писательские руки. Для чего же?

Здесь нас ждет небольшой парадокс. Как ломались копыя вокруг так называемого учительного начала русской литературы! Сколько головокружительных виражей совершили Александр Агеев, Вик. Ерофеев, кажется, и Петр Вайль и не помню кто еще, чтобы изобразить русских классиков, учивших «правде» вместо «игры», виновниками всех наших исторических бед! Казалось, наконец с «литературоцентризмом» покончено и литературу оттеснили на обочинное место. И надо же: те новые, явившиеся после сокрушения учащей классики романы, которые я деликатно именую скучными, сплошь замешены на учительстве; они не обинуясь берут на себя функции новой философии и новой теологии. Почти в каждом из них по ходу рассказа обязательно подвертывается какая-нибудь «рукопись», или «дневник», или чья-то «лекция», или еще какой-то повод отложить в сторону свойственное прежде всякому романисту, от аббата Прево до Набокова, демиургическое дело и заняться суетудрием.

Тогда мы читаем: «Чтобы подняться, нужно раздеться, снять с себя, как одежду, весь мир, как можно больше мира, во всяком случае, сколько возможно. Это означает умалиться, не умаляя себя, ибо умалить себя невозможно... И значит, что всякая частица мира — человек, животное, растение, пустыня, море, горы, — все, бесконечное и многообразное все, не живет и не существует для тебя, но живет рядом с тобой и существует рядом с тобой» — и дальше в том же роде целыми страницами.

Тогда мы читаем: «Человек, как и все живое, рожденный вульгарным смешением двух наследственностей, из которых каждая тоже была смешением, и так далее до начала жизни, может в редчайших случаях благодаря воспитанию и саморазвитию стать личностью, отсесть необязательное из своих генов и превратиться в сравнительно цельное существо».

Тогда мы читаем: «... мгновенно опричиненное событие — это ведь идеал классической науки, слитый с идеалом Иисуса... Событие такой плотности — антагонистического соития причины и следствия — не могло миновать человека. Человек со всею своей духовностью, со всем своим сознанием и так называемым подсознанием (сознанием, испуганно спрятавшимся от проблемы выбора) влетал в бытие становления».

Тогда мы читаем: «Обнаружение стоимостных отношений было подобно взрыву — взрыву мощной сверхновой звезды на просторах вселенной души. И только в лучах этой звезды возможно было появление Христа — принципиального противника стоимостных отношений».

Если бы я придерживалась теории заговоров хотя бы в той степени, в какой ей верны сочинители философских мениппей и авантюрных фантазмагорий (группа «Эвро» в романе «До и во время», «молодые волчата», обложившие матерого волка Михаила Сергеевича в «Стражнице», жидомасонское подземелье с Моссадом и ЦРУ вкупе у А. Кротова в «Охоте на президента» и, право, ничем не лучший «преднамеренный заговор группы апостолов» в престижном «Псалме» Ф. Горенштейна), я бы могла заподозрить, что перед нами две спланированные стадии одного и того же переворота: сначала сгоняются с мест прежние учителя жизни под предлогом, что они, взявшись за сверхлитературное, надхудожественное дело, завели нас Бог весть куда, а кафедры их сносятся, чтобы расчистить площадку для литературного спорта; затем, на втором этапе, здесь же сооружаются новые кафедры и подиумы, для новых учителей с устраивающим заговорщиков менталитетом. Но я — другой веры: демонская сила, которую сегодня так неосторожно обращают в сенсационный романический прием, существует для меня реально, и там, где она угнездилась, нет надобности примысливать какой-то зловещий конспиративный ЦК. Агеев, атакуя за наставничество Гоголя и Толстого, не планировал ни Шарова, ни Иманова — просто его вместе с «новыми» несло одним течением.

То, что имя Иисуса Христа то и дело фигурирует в этих попытках объять спотыкливой мыслью универсум, — вполне предвидимое следствие новой культурной ситуации. Рассекреченное в эпоху гласности Священное Писание не могло не стать неисчерпаемым источником перелицовок, а прямее сказать — святотатства (в исходном смысле похищения татями

святынь), впрочем, святотатства почти невинного, такого, где неуклюжее стремление как-то протиснуться к живому источнику трудноотлично от паразитического намерения повысить свой спиритуальный градус за счет столь апробированного «мифа».

В «Учителе» Иманова Евангелие травестируется так, как если б это затеял пресловутый Лео Таксиль, раскаявшийся в своих забавах и превратившийся в мрачного анахорета, но решившийся всерьез поведать о новом опыте прежними глумливыми средствами «Забавного Евангелия». В этом мнимом романе протяженностью в двадцать, не менее, авторских листов герой-рассказчик Иванов «замещает» апостола Иоанна Богослова и даже предвещает конец света, записывая видение на уединенном острове, но, в отличие от прототипа, милосердно разрывает свое рукописание; а некий садист и фанатик Лукин, одержимый жаждой власти над ближними, какую власть якобы дает «идейная» вера, имитирует евангелиста Луку. Сам же Учитель — притворщик и обманщик, участвующий на главной роли в жуткой инсценировке распятия, которая понадобилась его кружку для учреждения нового культа. С другой стороны, однако, лицо Учителя временами излучает свет, подобный фаворскому, люди покоряются ему после первого слова и взгляда и т. п. Можно предположить, что таким манером автор переосмысляет догмат о двух природах Христа, божеской и человеческой, — но лучше не предполагать ничего. Все это сопровождается различными чудесами, отчасти мнимыми, отчасти необъяснимыми, в особенности же — мерзкой сценой ритуального извращения, тоже необъяснимой, по крайней мере в плане символическом². Череда истязаний смахивает на «воздушные мытарства» извлеченной из тела грешной души: так же, должно быть, тошно и некуда деться, — но вряд ли автор добивался именно этого эффекта. И общий колорит ненависти или нелюбви: «Они были глупы, эти люди, как в основном и все простые люди»; «... смот-

² Что в описываемый синдром входит хитрое переплетение метафизического интереса с половым, и так понятно, тут задерживаться не стоит. Тем более, что Архангельский в помянутой статье все уже представил как есть, удачно выбрав цитату из В. Пискунова: «... мужчина с острым предсмертным умом: у такого... и семя мыслит» — и с естественной воздержностью оборвав цитируемый пассаж в том месте, с какого он становится невозможен для печати (однако же напечатан!).

рю в их глупые лица, где нет и какой-нибудь точки разума»; «... не чувствую любви... она, получается, тоже власть, тоже насилие»; «... и я возненавидел людей, всех, все человечество».

Я благодарна этому сочинению за то, что оно дало мне некоторое представление о внутренней механике тоталитарных сект. Опять же, автор меньше всего к этому стремился, но так получилось. Странная покорность «харизматическому» основателю, который ничему внатому не учит, никем не послан и не наследует никакой традиции; страх и тревога как главные эмоции адептов, способствующие их порабощению; вражда к церковности (рекомендации «разговаривать с Богом без посредников»); наконец, гипнотизм радений, иррациональные испытания, подавляющие волю, и своего рода мистический идеологизм. Все это хоть и подано в виде искания истины, но агрессивно вторгается в душу читателя, насильно приобщая к какому-то гнетущему опыту.

А вступительные страницы «Репетиций» Шарова («Нева». 1992. № 1, 2) позволяют понять, вокруг каких вероучительных идей могут завязываться такие секты.

В этих эпизодах (не имеющих отношения к дальнейшему действию, но дающих ему как бы камертонную настройку) излагается «евангелие» от некоего Ильина («Две крови соединились в нем плохо, и лицо Ильина было асимметрично» — наши передовики, тоже сюрприз, рассуждают о «крови» чаще, чем наши реакционеры). Учение сие скрепляется торжественными повторами: «Ильин говорил» — с каждого абзаца. А говорил Ильин вот что: «... был ли Христос настоящим человеком? Думаю все же, что нет, хоть и был Он зачат земной женщиной... но зачатие Его было непорочно... Христос отличен от человека. Он чист, безгрешен, и в Нем есть чувство правоты...»; «В диалоге между Христом и Иоанном Крестителем... можно почувствовать некоторую неуверенность Христа»; «Споры Христа с фарисеями были необычайно важны и для народа, и для Христа, и для Бога»; «... исполнившись Святого Духа, Христос... перестав быть человеком... снова став Богом, не может не творить добро...». И еще многое в том же роде.

Шаров печатно успел пожаловаться, что из него хотят сделать второго Салмана Рушди. Упаси Бог: я-то отлично понимаю, что намерения его чисты и возвышенны, и не возьму в толк, почему Архангельский назвал его идеи антихристианскими. Ну как объяснить автору и его высоколобым поклон-

никам, что *так* писать просто *нельзя* — нельзя не потому, что Шаров со своим Ильиным невольно впадает в роль какого-то микроересиарха, а потому, что... Потому, что это вопрос не догмата и культа, а *культуры*. Люди с *воспитанным духом*, будь они трижды неверами или агностиками, никогда бы не могли сочинить такое, даже если бы захотели; в этом смысле Тургенев, Фет или Чехов ровно ничем не отличаются от взыскующих веры Гоголя или Достоевского. Точно так же Пушкин мог сочинить «Гавриилиаду», но не мог бы травестировать непорочное зачатие в том деловито-профанном тоне, какой взят у Иманова: «... пожилые женщины... говорили ей, что от всяких женских глупостей хорошо помогает походить в церковь... Однажды в одном из ее снов — обычном стыдном — ей сказали, что она забеременеет» — и т. п.

Больше всего это напоминает листки, которыми новые жутковатые секты — «Белое братство», богородичники — обклеивают вагоны метро и рекламные щиты; там та же претенциозная эклектика, то же перетряхиванье обрывков духовной науки с целью выдать полученную взвесь за свежее откровение. Параллель эту я провожу не ради уничтожения литераторов, я действительно думаю, что легкость, с которой в такие секты вовлекаются многие люди, и легкость, с которой находит себе дорогу в солидные журналы наша «теологическая» романистика, — явления одной природы. Ибо успех сектантских пророков и пророчиц связан не только с охватившим общество религиозным голодом, удовлетворяемым чем попало, но и с потрясающим *культурно-эстетическим* невежеством в религиозной области. Другими словами, расцвет самых абсурдных сект помимо прочего — плод разрушения того культурного контекста, в котором раньше, десятилетия назад, художественно обсуждались вопросы веры, как и вопросы искусства.

И еще евангельская мозаика наших литераторов заставляет вспомнить о Мистере Дикаре Олдоса Хаксли, который вынес из своей резервации и принес в безбожно цивилизованный мир смутные отголоски угасших культур, отголоски, где племенное язычество было перемешано с кое-какими реликтами духовных и светских книжек. Эмблематическая фигура Дикаря побуждает провести различие между *варваризацией* и *одичанием*. Варвары приходят в культурные миры на склоне их «цветущей сложности» (К. Леонтьев) и, многое, но не все, разрушая, вливают в них свежую кровь. Такими «варварами»

по отношению к символистской и постсимволистской культуре серебряного века были пореволюционные писатели — Зощенко, Платонов, обэриуты. Одичание же наступает после годов вяло текущей выморочности, это своего рода культурный коллапс. Ужели он нам угрожает?

Прощай, история! Общество рухнувшего коммунизма и подорванного советизма, судя по всему, должно было жадно устремиться к историческому знанию. Разгадку общей трагедии естественно было искать в глубинных и ближних пластах прошлого, так долго закрытого от большинства из нас. Теперь люди захотят узнать, *как было на самом деле*, — эта надежда, даже уверенность, устремляла Солженицына к изданию капитальной исторической библиотеки, впрягала в глубокую вспашку «Красного Колеса».

Решусь констатировать, что надежда не сбылась — вопреки хорошей раскупаемости исторических книг. Очная ставка с собственной историей — это общественный эквивалент личного раскаяния, метанойи, перемены умонастроения («... даруй ми *зрети* моя прегрешения»). Нераскаянное общество, по крайней мере в лице его гуманитарно-литературного корпуса, от такой очной ставки по возможности уклонилось. Не желая глядеться в неллицеприятное зеркало временных лет и проходить мучительный путь отрезвления, оно востребовало «национальный миф», который объяснял бы нам нас самих, минуя историческую конкретность наших дел.

Литературный конкурс на наилучший из таких мифов был прямо объявлен Вик. Топоровым в его рецензии на шаровские «Репетиции» («Независимая газета», 16.7.92), аттестованные как первое приближение к чаемому идеалу. Обнародован был социальный заказ одной из интеллигентских группировок — заказ на карманную мистерию, в которой существенную роль играла бы таинственная дремучесть русской души. Выполняя подобный заказ (еще *вечерне* — его критику не хватило в «Репетициях» живости и пластичности письма), Шаров смоделировал российскую историю в виде пути вымышленной сектантской общины, где эсхатологические ожидания второго пришествия приводят к истреблению одних (рекомых «евреями», они же «зэки») другими («христианами», они же «чекисты») при нейтралитете третьих («римлян», они же «вольняшки», они же, возможно, «Запад»). В ответе то,

что и требовалось доказать: Россия живет в двух измерениях, внутренне тождественных: православно-мессианском и советско-коммунистическом.

Другая группировка заказывает другой миф, и, хотя исполнение заказа находится за гранью возможного даже в бульварной словесности, все же самую суть не могу не воспроизвести, поскольку и эта — снова, конечно же, русско-еврейская — диспозиция участвует в промывке мозгов никак не менее настырно, чем обратная ей. А именно: «Святая Русь разрушена изнутри, и ее не могли защитить обманутые русские коммунисты, не имевшие к революции 1917 года совершенно никакого отношения», однако Ленин сумел обратить революционный заговор троцкистов-жидомасонов на пользу отечества и построить вместе с преемником великую и достойную державу, в свою очередь разрушенную орудием сионо-адских сил — Горби — и в свою очередь спасаемую из-под обломков коммунопатриотами, которые, изобретя оптическую «скрытую камеру» для выявления злых духов, помогают «увидеть мир таким, каким порой видели его русские святые».

Вы воротите нос от этой стряпни Александра Кротова, автора романа-фантазмагии «Охота на президента», снабженного вполне оккультным подзаголовком «Хроника параллельного мира» и напечатанного в майско-июньской книжке «Молодой гвардии» за 1992 год? Напрасно отворачиваетесь. Культурную тенденцию полезно проследить вплоть до самых низин. А. Кротов учится как может у своих высоких антагонистов: тут тебе и двойники, а у кого их нет? — вот и в романе Иманова под конец, как черт из табакерки, выскакивает двойник, и у В. Пелевина тож; тут тебе и соблазны века сего за распахивающимися сезамами потайных дверей, так что я, прочитав «Учителя» и «Охоту...» одним махом, уже и не упомяну, где красотки голенькие, а где — с «прозрачной тканью» на интимностях, где рысаки, а где иномарки, где ванная розового кафеля, а где — с батареей заморских шампуней и кто с какой посуды лопает ложками икру. И если Кротов прочит Наину Иосифовну (прошу прощения за чужие проказы у уважаемой супруги президента) в дочку Иосифа Джугашвили и кагановичевой сестры, что мешает мне, не ощущая перепада уровней, счесть ее *внучкой* г-жи де Сталь — под не проходящим впечатлением от другой фантазмагии, «До и во время»?

Однако вернемся к истории. Думаю, что бегство от нее носит если не преднамеренный, то, во всяком случае, *не* бес- сознательный характер. В одном из немногих доступных моему пониманию рассуждений Валерия Пискунова читаю: «... в отличие от натуральной природной силы, которая возникает лишь постепенно, эволюционно вовлекаясь в самоорганизацию (для природной постепенности времени нет), “сила сознания” возникает сразу, вспыхивает вся и затем стремится продолжиться и усилиться в массовидном сознании. Здесь властвует время. Здесь появляется история — антиэволюция, порождаемая сознанием и существующая через сознание. История как форма существования посредством изменения (разрушения) увековеченных природой форм и сил».

Итак, история — антиэволюция. Не обошлось и без Библии: Бог создал всякую тварь по роду ее, потом пришел Христос, оборвал родовую пуповину, и вместо родов появились народы, с ними и государства... Что-то в этом духе. Любопытно разобраться, как эта враждебность к историческому движению, исторической реальности отразилась на строе повести Пискунова. В сущности, он пишет как раз *историю* — историю казачьей семьи от Первой мировой войны до послевоенных 50-х. Он проводит эту семью через распад казачьего круга, коллективизацию, голод, репрессии, пионерию, комсомолию, уход детей в большой бессовестный мир. Он подвергает *род* испытанию двух деформирующих сил — власти денег и власти идеологии, которая оттесняет, но не отменяет первую власть. В самостоятельном фактически эпизоде (лучшем в повести) — в новелле про судьбу денежных пачек, что вывалились из нутра загоревшегося самолета-«почтаря» и разлетелись по степи, — отроческое сознание, еще невинное и прямодушное, научается этому худому уравнению, этому наглядному тождеству обоих рычагов власти — захватываемых через открытый «идейный» контроль над головами сверстников и через тайное присвоение шуршащих бумажек.

И вводя в свое повествование эти исторические детерминанты, писатель сам же делает все возможное, чтобы размыть их, упрятать подальше от глаз, от сознания, погруженного в какую-то животную, доразумную грезу, как бы работающего не корой, а мозжечком: «Маня пела-вела, пела-призывала, точилась, веяла, пересыпалась», «Миля... шипела и дерзко молилась» — поистине «слова рождались пупком внутрь». По-

весь — как трехслойный пирог: снизу — анатомия чресел с применением «ненормативной лексики», которой безуспешно придается эпическое звучание; в середине — достоверная казачья одиссея; а сверху — могильный камень переименованного диамата с разным там «самодвижением понятий» и «антиномичностью противоречий». Скачки вперед-назад по натуральной хронологической шкале не подчинены никакой целесообразности, а имеют, кажется, единственную цель — смешать исторические карты, отнять у любого события несомненность бытия. Впечатление такое, что автор *не хочет* знать и того, что он доподлинно знает: синдром философской интоксикации включает мистификацию истории, обращаемой в сырье для мудрствования.

О Шарове, пусть он многого *действительно* не знает, могу сказать то же самое. Пишет он в «Репетициях» без правил. В повести Гоголя нос исчезает у майора Ковалева 25 марта — в «день Благовещения у католиков»³. Или: Никон «стал жаловаться, что не может решиться повесить в монастыре свой портрет (!)». Или: «28 апреля ровно через месяц после поздней в 1667 году Пасхи...» (ну как же Пасха, празднуемая в марте — начале апреля, может быть названа поздней, по какому стилю ни считай?).

Сопоставляя такие «мелочи» (мелочи? — как для кого) с кучей подобных же, выловленных в романе «До и во время», прихожу к выводу: Шаров допускает, впускает в текст все это не потому, что ленится заглядывать в энциклопедии и справочники, и не потому, что был когда-то не слишком внимательным студентом истфака, а потому, что в нем, и это типично, *живет воля к принципиальному пренебрежению реалиями*. Свою мифологию он разворачивает на культурно-историческом пространстве Руси начиная со времен Никона и раскола — но не желает брать на себя по отношению к этому пространству даже обязательств внешней вежливости. Какими бы невегласами, суеверами и двоеверами ни были русские христиане — православные или старообрядцы, — они все же знали, что чаемое ими второе пришествие Спасителя не должно стать повторением Его *распятия*, а грядет «со славою» и что, однажды воплотившись, Бог-Слово не станет при конце времен *перевоплощаться* в какое-нибудь еще не опознанное лицо (даже хлыс-

³ Столь значимая датировка событий «Носа» указывает на *православное* (только, естественно, по старому стилю) Благовещение.

товство не столь примитивно, и только сегодня, в пору одичания, для такого хода мысли находится шанс — ср. с сектой «виссарионовцев»). Однако, не допусти Шаров всего этого недопустимого, рухнул бы его многозначительный сюжет вместе с «околояновской» (имею в виду Александра Янова) историсофией. И оказались бы невозможны такие вот места, на которых этот сюжет держится: Никон «мог думать, что именно в нем воплотится Христос... разделяя уверенность многих русских в том, что Христос воплотится, когда придет время... в одном из них»; француз же на эту роль не подходит, ибо «не может быть Сыном Божиим», зато что касается еврейского мальчика, любовника бродячей актерки, тут Никон «сразу же поверил, что Рувим был Христом». Уф!

За подменой исторического пространства несуществующим (если б экспериментальным! — у эксперимента есть четко оговоренные и отличимые от «полевых» условия) мне чудится небезосновательная уверенность автора, авторов, что живут они и пишут в стране, где уже ничего ни для кого не имеет значения. Отмерло культурное требование почтительности к имевшему место *быть*. Не любо — не слушай, а врать не мешай — этот девиз шагнул за все мыслимые границы.

Да что там далекие времена, семнадцатый век! «Стражница» А. Курчаткина представляет мистико-историческую, так сказать, хронику уже ближайшей к нам поры — от начала и до конца перестройки. Мистика — в верхней половине каждой страницы, где избранница неведомых сил Альбина (что значит «белая») отдает свое энергополе на подпитку горбачевских реформ и лично Михаила Сергеевича; история же — в нижней половине, под строкой, где автор комментирует достижения и неудачи горбачевской путеводительницы сухими справками о происходивших в итоге событиях. При этом он необычайно обстоятелен — летописец, чуждый лести, но сберегающий для потомков память даже о самых негромких деяниях реформатора. Ну, к примеру — наверху, глазами Альбины: «В одной из южных кавказских республик приговорили к пятнадцати годам лишения свободы... лицо из самых высоких властных структур...» А под строкой: «Дело С. Хабеишвили, одного из секретарей ЦК Компартии Грузии». А мы-то хороши — успели подзабыть об этом весомом имени. Порой же комментатор рассчитывает, видимо, на совсем уж отдаленное читательское потомство, для которого наши време-

на станут баснословными. Наверху: «Он покровительствовал академику со светящимся прозрачным пушком седых волос на голове, недавнему поднадзорному ссыльному». А внизу: «Андрей Дмитриевич Сахаров». А то мы не догадались! И таких сносок-звездочек на иной странице набирается до семи — больше, чем на хороших отелях и хороших коньяках.

Но погодите, погодите! «Протежировал академику», «победил на выборах». Это, правда, не в примечаниях, а в экзальтированном мозгу Альбины, но все же... Мы ведь еще помним и отношения Горбачева с Сахаровым (не такие, как здесь описано: «Зал ревел, не давая академику слова, и Он вроде бы был солидарен с залом, а выходило в конце концов — давал непременно», а так, как видели своими глазами на телеэкранах), помним и на *каких* выборах он победил, став президентом, и при каких обстоятельствах пролилась кровь в Тбилиси и Баку (не совсем ведь так, как у Курчаткина под строкой). Не тут, впрочем, загвоздка. Просто если ты уж взялся обратить историю, которая еще одной ногой в настоящем, в творимую легенду, прикинь хотя бы, ради чего это делаешь.

Вот А. Немзер, остроумнейший рецензент (см. газету «Сегодня», 29.6.93), разобравший «Стражницу» по косточкам, почти не причиняя боли, вовсе, кажется, не понял, что вещь эта писалась во славу экс-президента и его дела, а не в поношение ему. А ведь можно было почувствовать: по слитному с Альбининым, взволнованному ее волнением тону повествователя, по бережности и тактичности хроникальных сносок во всем, что касается политической репутации героя, по тому, как автор ни намеком не мешает считать Альбине многочисленные жертвы землетрясений и кровопролитий естественной уплатой судьбе (?) за успех великого начинания («... в главном теперь все будет получаться, какие бы помехи ни возникали»); по тому, как он, словно куропатка от птенцов, отводит читателя от прямо-таки напрашивающегося вывода насчет иссушающего Альбину энергетического вампиризма самого М. С. и подставляет на роль вампирши неповинную, жалкую невестку «стражницы»; по тому, наконец, с какой скупой патетикой, скрытой дрожью в авторском голосе описана сцена отставки президента, — да, по всему этому можно было легко догадаться, что Курчаткин отнюдь не солидарен с Борисом Олейником и Александром Кротовым, тычущими пальцем в «меченого» антихриста. Ну, а ликующей фразе: «То, о

чем еще полгода назад невозможно было и заикнуться публично, теперь обсуждалось совершенно свободно» — разве место в уме секретарши поссовета, а не в декларациях достославного «Апреля»?

С другой стороны, однако, рецензент, не до конца разобравшийся в симпатиях автора «Стражницы», мало в чем виноват. «То, ради чего он», то есть М. С., «был призван, ради чего взошел так высоко», если свериться с быто- и нравоописательной частью сюжета, оказывается сущим блефом и порчей. Фермер-обирала, губитель заповедных роц (сколок с прежнего «кулака»), молочница и птичница, дышащие классово-мстительностью, криминальный «афганец», профессиональные нищие и несовершеннолетние преступники нового образца, сынок-коммерсант, пересевший в машину папашин-партхозяйчика — с тем же личным шофером!.. Стоило ли гробить столько народу стихией и спецназами, чтобы сложилась эдакая жизнь, пришел такой типаж?

Что это доказывает? Только одно: противоположность истории для данного типа литературы. Курчаткин следует двум клише сразу: либерально-публицистическому времен перестройки («гласность», «свет в конце туннеля») и «чернушному», в более позднем стиле «духовной оппозиции» («падение нравов», «социальная несправедливость» — все, что так приманчиво для натуралистического пера бывшего «сорокалетнего»). Эти линии, пересекаясь они на реальной исторической плоскости, могли бы вынудить автора к какому-то вразумительному балансу, к какой-то хотя бы задумчивости по поводу заявленных pro и contra. Но они не пересекутся и не высекут искру мысли в мире романа, где еще дымящаяся, обжигающая история вчерашнего дня подменена счислением знамений и примет, льстящим вульгарному мистицизму массы и скрепленным авантажными эпитафиями из Даниила Андреева и Ортеги-и-Гасета.

Сергей Чупринин, еще до выхода представивший роман публике, объяснил, что ее ждет китч, в область которого нынче переместилась живая словесность. Насчет китчевой квалификации «Стражницы» спорить не приходится. Но китч тем и отличается от наивной писанины, что изготавливается он с адресным расчетом на потребителя. Кто в данном случае нацелен на роль потребителя «сенсационного» чтения? Полагаю,

общество, которое *не склонно помнить, что с ним происходило и произошло*.

Меня до поры удивляло, что можно взять историческое лицо, скажем Николая Федорова или Иосифа Джугашвили, швырнуть его в чью-то постель или совокупить его предков каким-нибудь унижительным способом, или, допустим, начать описывать родимое пятно современного политического деятеля, изобретая сравнения для его очертаний, или физический габитус другого («медвежестелый», «хитроглазый», «с одутловато-мясистым лицом»). Как же так, думала я, ведь у этих людей, если они живы, может быть задето личное достоинство, если же мертвы, то у них есть потомки, а у кого нет, тот тем более незащищен. Написал же Пушкин пастиш, где представил, как боковой потомок Жанны д'Арк требует удовлетворения у Вольтера, оскорбителя девы. Я перестала удивляться, когда поняла, что все эти персонажи для наших писателей истории не принадлежат, а искренно почитаются за произвольные точки приложения фантазии⁴. Сколько было крику вокруг «конца истории» — и вот этот конец неожиданно наступает, но не в бытии, где событийности хоть отбавляй, а в сознании, по крайней мере — в сознании нашего культурного истеблишмента.

В обход человека. В Евангелии от Марка есть рассказ о слепом, удостоившемся чуда исцеления. Полностью зрение вернулось к нему не сразу, и поначалу он, «взглянув, сказал: вижу проходящих людей, как деревья». То есть смутные-смутные очертания каких-то фигур. Новая проза — не на обратном ли пути от зрячести к слепоте? — тоже различает лишь абрисы людей, проходящих по ее страницам. Я уж не говорю о том, что ее все больше покидает драматический, сценический элемент (диалоги, прямой показ события, поступка) и преобладающим становится сообщение, изложение — причем не быстрое, краткое, в каком Константин Леонтьев когда-то видел преимущество пушкинской прозы перед толстовской, а буксующее, оговорчивое, длящееся сколь угодно долго. Это черта прозы модерна еще с начала века, и с такой литератур-

⁴ Приятным исключением в этом смысле можно счесть упомянутый роман А. Мелихова «Так говорил Сабуров», где мыслящий герой наделен многими биографическими чертами Петра Кропоткина, но не его фамилией.

ной эволюцией мы уже смирились, хотя порой и профессиональный читатель готов посочувствовать читателю наивному, листаящему книгу или журнал в надежде найти там типографски выделенные *разговоры*, то есть удобоваримую пищу.

Но это цветочки. Прискорбнее то, что, пытаясь мыслить универсалиями, проза вошла в отвлеченно-утопическое пространство, где человек с его мотивами, характером и волей обращается в пренебрегаемую условную величину и литература, как невозмутимо констатирует на своем языке Вяч. Курицын, «в перспективе теряет антропоморфного носителя».

Как бы ни спорили в прошлом веке, чем определяется человеческое поведение: средой, свободной волей или бессознательной спонтанностью, — движение сюжета определял именно человек, литературный герой. Автор, строя вещь, исходил из возможностей героя, даже из его прихотей. Человеческая экзистенция служила точкой приложения для воображения писателя. Поэтому воображение имело свою логику и не вырождалось в пустое фантазирование, которое несется на всех парах в любом случайном направлении.

Кто такая, например, Альбина-«стражница»? Жена партфункционера местного масштаба, пристроенная на какую-то синекуру в поссовете, с грубыми наклонностями и куцым кругозором, — почему она вверила себя с таким жертвенным энтузиазмом горбачевским инициативам, едва увидела «этого человека» на экране телевизора? (Неробкий автор предупредительно замечает, что «у нее не было никаких проблем с оргазмом», чтобы мы не приписали сексопатологической причине предпочтение горбачевских интересов мужниным.) А потому с ней все это приключилось, что так решено где-то в иномирной области, где располагаются даниил-андреевские «стихали» или еще какие-нибудь *силлы*. Мотивировка, прямо скажем, архаическая, первобытная. Уже в «Илиаде» присутствует двойственное объяснение случающегося с человеком — исходя из олимпийских интриг и исходя из его собственных душевных свойств. А здесь? — нечто *вселилось*, и все дела.

Курчаткин проводит свою Альбину, а Иманов — своего Иванова (в «Учителе») через разнообразнейшие перипетии: богатство, нищенство, бездомность, бегство от насильников, сексуальные взрывы и болезненное изнурение. Но движутся они в этом поле чудес, как фишки в настольной игре, повинувшись воле подброшенного кубика; им нельзя сочувствовать, по-

тому что они человечески не причастны к собственной участи. Между тем эти муляжи приходится как-то оживлять, чтобы они вконец не наскучили. И вот их подключают к рубильнику и пропускают ток высокого напряжения. «... на нее обрушилось такое бессилие, такая невероятная, никогда еще до того не посещавшая ее немочь, что подогнулись ноги, и она рухнула на пол, и, катаясь по нему, колотила себя кулаками, рвала, выдирала волосы, царапала, не ощущая боли, ногтями лицо и выла зверино, выкрикивала утробно, обдирая горло: — Не могу! Не могу! Не могу!...» («Стражница»). «... извилины в моей голове сжались так, как сжимаются в кулак пальцы, и я чувствовал, как они побелели от напряжения. Сознание мое оцепенело: казалось, еще мгновение, и я сойду с ума... Закричу, выбегу на улицу, споткнусь, упаду в снег, закричу, встану, и побегу опять, и так буду бежать и кричать, пока меня не схватят. И буду биться, когда они схватят, биться до тех пор, пока они не свяжут меня, пока они либо успокоят, либо убьют меня» («Учитель»).

Огорчительно, что приводит своих персонажей к внутренне мотивированному самодвижению, а не дергать как попало за руки и за ноги, разучается и проза куда более высокого разбора. Роман Михаила Кураева «Зеркало Монтачки» («Новый мир», 1993, № 5—6) — если не самая лучшая, то, несомненно, отличная и, уж во всяком случае, самая приятная (на нынешнем фоне не последнее качество) вещь из прочитанного мною за год. За вычетом всего постороннего, из чего автор пытается выстроить сюжет, никакая это не «криминальная сюита», а «сюита» из фотографий в альбоме, именуемом советской коммуналкой, в альбоме, на переплете которого запечатлен «ускользающий город» — монументально-призрачный Ленинград-Петербург. Еще бы я сравнила роман, подчеркивая его достоинства, с незабываемым феллиниевским «Амаркордом»: жизни, понятые в самом корне, внутри проживаемой ими эпохи, гротескный юмор, не препятствующий сердечности, узор арабесок и примирительный хор в финале. Но в фильме Феллини людские судьбы непринужденно зацепляются одна за другую, вплетаясь в общую жизненную ткань. Поэтому у Феллини — кино, а у Кураева — серия стоп-кадров, коллекция фоток, которые не понудишь к динамичному воссоединению, как ни шнуруй альбом, как споро ни листай его страницы.

Каждый из обитателей коммуналки движется в отдельном повествовательном русле, робкие попытки связать сюжетными нитями хоть кого-то с кем-то проваливаются (ни в жизнь не поверю страсти изысканнейшей и благороднейшей Екатерины Теофиловны к карьеристу-профбезбожнику, задавшемуся целью «пресмыкательство перед властью сделать религиозной»). Культурный же слой, как сказали бы археологи, так превосходно чувствуемый и так интимно изученный писателем, будь то экспозиция зеркал, устройство подлодки или секрет какого-то великолепного маркетри, притаившегося в полуразрушенных старинных покоях, — все-таки неживая, хоть и поэтическая, материя и сама по себе править сюжетом не может.

И вот умный и тонкий писатель вынужденно прибегает к приему, который позволил бы сдвинуть с места выразительно застывшие фигуры в обход их собственных душевных взаимодействий: квартиру навещает нечистая сила в образе матерого отставника-кагебешника и отнимает у разномастных ее обитателей их зеркальные отражения. Переполох, понятное дело, создает определенную иллюзию сюжетного развития. А в конце отражения возвращаются оригиналам в награду за их взаимоприязнь, взаимовыручку и не утраченную способность к общей радости, к общему на всех горю (свадьба, похороны — давно и хорошо обжитый финал коммунальных бытописаний, не требующий, впрочем, интервенций потусторонней силы).

Воскликая при этом: «И никаких объяснений! Всякое объяснение чудовищно...» — повествователь, конечно, лукавит. Его фантастическая посылка изъяснима куда как легко: в зеркалах, по поверью, не отражаются призраки; насилие над жизнью — государственное рабство, карательные органы, советский быт, отсутствие свободных возможностей — превратило людей в привидения, но путь к восстановлению человеческой полноты и для этих призрачных существований не закрыт — через пробуждение добрых чувств. Такой вот, пользуясь выражением автора, «переход без пауз, без знаков препинания от житейского к метафизическому». «Пауза», однако, заметна, и в этой паузе — вся актуальная сюжетика отношений между людьми, пропущенное звено конкретного душепознания. Коллизия имитируется средствами простейшей философической притчи, не достигая человеческих глубин, — даже в таком интеллигентном и гуманном сочинении. Как почти везде.

Может показаться, что я связываю «уход» человека из литературы с хлынувшей в нее фантазмагорической струей. Полагаю, что такой прямой зависимости нет. Чтобы «не упустить» человека, необязательно быть «реалистом» в том строгом и ограниченном смысле, какой защищается П. Басинским (см.: «Новый мир». 1993. № 11); Достоевский, величайший антрополог, недаром не влез в очерченные Басинским рамки классического реализма. Когда самая что ни есть универсальная идея и сколь угодно фантастичная посылка выверяются реакцией на них человеческого естества и духа, тогда невероятное становится причастным реальности нашего существования, людскому уделу, то есть по-своему достоверным. Важно не проигнорировать этот момент сверки с собственно человеческим.

В путаной фантазмагории Александра Бородыни «Парадный мундир кисти Малевича», несмотря на разъезжающуюся во все стороны фабулу и неуклюжее покушение на триллер, есть такой момент точного попадания — в мишень человеческого сердца. Бородыня, читавший Н. Федорова гораздо продуктивнее, чем автор другой фантазмагии — «До и во время», — рисует антиутопический мир воплотившихся федоровско-циолковских идей. Мир, где воскрешение, а верней — воссоздание, умерших становится технической процедурой не сложнее извлечения занозы, где поэтому «уравнялись несоизмеримые раньше понятия и поступки: шутивая пощечина и кровавое преступление», где победившее смерть человечество расселено в необъятном космосе и где нет места душе, неотделимой от конкретной человеческой телесности и ускользающей неведомо куда при тиражировании биологических копий. И вот, приняв для себя эти исходные условия и усилием воображения *угадав*, что случилось бы с нашей сущностью, с нашим внутренним ядром, окажись мы в таком мире, писатель достигает полной достоверности своих человековедческих выводов. Так, оказывается, что страдание может иметь ценность, если оно неутолимо по сю сторону бытия, в противном же случае оно автоматически теряет и ценность, и смысл, и героинку. Оказывается, что самые глубокие отношения лишаются драматической полноты и существенности, превратятся в глумливый ребус, раз родители при разводе могут «раздвоить» свое дитя, а «родственники будут изготовлены в любом количестве». Оказывается, что человек, прошедший через многократ-

ные воспроизведения, не в силах будет поверить в свою самоидентичность, в неповрежденность своей личности: «Они мне даже на чулках дырочку сохранили. На чулках дырочку сохранили, а родинку, — она указала себе ногтем на щеку, — убрали!.. Потеряли! Нет родинки».

Идя своим путем, путем экспериментального литературного сюжета, при всей фантастичности не утрачивающего психологической правды, Бородиня, как ни удивительно, приходит к тем же выводам, что и один из самых глубоких аналитиков «философии общего дела» — С. Н. Булгаков. Читая «Парадный мундир...», я тут же вспомнила вот это место из булгаковского труда «Свет Невечерний», вряд ли знакомое писателю: «... допустим (<...>) что тела эти явились бы точным повторением организма умерших по внешнему и внутреннему составу и обладали бы сознанием связи и даже тождественности с ранее жившими своими двойниками. Что может быть ужаснее этого адского измышления и что отвратительнее такой подделки под воскрешение, как эти автоматические движущиеся куклы, обладающие полнейшим сходством с некогда жившими, но сломавшимися и испорченными организмами? Непреодолимую мистическую жуть и отвращение наводит мысль, что мы можем встретиться с (<...>) подделками своих любимых, которые во всем будут подобны им; что мы можем их ласкать, любить, целовать (<...>) То была бы поистине сатанинская насмешка над человеческой любовью». (Далее Булгаков замечает, что такая материалистическая реализация «общего дела» наверняка оттолкнула бы самого Федорова, верующего христианина, но тем не менее в федоровских идеях заложено «своеобразное соединение материализма и спиритуализма, которому соответствует чисто механическое понимание и смерти, и воскресения»⁵.) Не получившийся в целом, роман Бородини в одном, указанном выше, отношении дает не самый худший пример проверки философской идеи на человек-

⁵ Вспомнив тут замечание Вяч. Курицына насчет того, что историософская цепочка Толстой — Федоров — Скрябин — Ленин «давно не дает спать критикам православной ориентации» («Литературная газета», 9. 06. 93), то есть крайне их, по мнению Курицына, раздражает, отвечаю, что, например, «цепочка» Маркс — Федоров была замечена как раз С. Н. Булгаковым и другими аналитиками федоровской мысли, в православной ориентации которых не приходится сомневаться.

ность, на совместимость с человеческим началом, чем и жива литература.

Также и в «Жизни насекомых» Виктора Пелевина («Знамя», 1993, № 4), как вообще в его лучших вещах, «условия человеческого существования», перенесенные в неожиданную среду, приобретают особую, щемящую обнаженность. Пелевин любит пофилософствовать этак по-буддийски о том, как хорошо бы слезть с поезда жизни («Желтая стрела» // «Новый мир». 1993. № 7), выпасть из колеса сансары, избавиться от индивидуального бытия, но достоинство его подлинно философской фантастики как раз не в философствовании, отягощенном симптомами знакомой нам интоксикации, а в замечательном даре воображения, который позволяет по-всякому экспериментировать с человеческой подноготной, выведывая ее секреты и вместе с тем не разрушая трепетный экспериментальный материал. Небольшой рассказ «Онтология детства» (в книге Пелевина «Синий фонарь». М., 1991) — им мог бы гордиться и Борхес — рождается из маломощной как будто метафоры: земная жизнь — тюрьма⁶; но постепенное осознание этого экзистенциального факта пожизненным узником, который в первом детстве радуется играм на нарах, и беготне по тюремным коридорам, и лучу солнца, проникшему в оконную щель, всему сверкающему разнообразию скудной жизни, по мере взросления меркнувшей и обращающейся в унылое однообразие темничных стен и тюремного двора, — это постепенное прозрение, равное умиранию, настолько совпадает с внутренним опытом каждого, что само по себе воспринимается как открытие, независимо от пессимистического итога, какой может быть и оспорен.

В «Жизни насекомых» — опять-таки простейшая метафора-метаморфоза, понятная уже из названия; человеческие тела неуследимо, как бы подражая плавности пластилинового мультика, переливаются в тельца насекомых, а человеческие заботы — в насекомые заботы, имеющие, как и все жизнеохранное, немало общего с человеческими. Это вещь трогательная, сентиментальная даже — несмотря на шокирующие описания усиков, крылышек, жвал и хоботков, а может

⁶ А может быть — из известного советского анекдота о червяке-сыне, спрашивающем у папы, почему они сидят в дрянной куче, если можно, оказывается, вылезти на зеленую травку, и слышащем в ответ: это ведь наша родина, сынок.

быть, благодаря этим описаниям. Ибо хрупкость и смертность живого существа, наша с вами хрупкость и смертность предстают в голой очевидности, коль скоро перед нами не обряженное тело усопшего, а крошечный комочек протоплазмы, утративший свою хитрую архитектонику и превратившийся в месиво под чьим-то грозным ботинком или ладонью. Когда заокеанский москит Сэм-кровосос восклицает в ответ на жалобы юной советской мухи Наташи: «Но ведь есть же права насекомых...» — авторская ирония не задерживается в границах пресловутого «тоталитаризма»; скорее обратное — подразумеваемые «права человека» становятся немного смешны перед лицом общего права на смерть, «бытия к смерти».

Перенос человеческих отношений в сообщество какой-нибудь непрезентабельной живности, даже не млекопитающей, — аллегорический прием, старый как мир, начиная от басен Эзопа до, скажем, «Кузнечика-музыканта» Я. Полонского или прелестного роستانовского «Шантеклера» с его интригами птичьего двора. Свежесть вещи Пелевина состоит в том, что при внешней банальности приема это *не аллегория*. Воображение Пелевина работает с самою жизнью — не в переносном, а в прямом смысле. Вот рядом с отцом идет по дороге мальчик, обутый в синие вьетнамки, «шаркая левой ногой, потому что одна из резиновых тесемок была порвана». И вот этот обращенный к белому свету почемучка («Папа, а из чего состоит туман?»), будучи по пути нагружаем воспитательным дерьмом, преобразуется в жука-навозника, отныне обреченного отождествлять свое «я» с шариком, слепленным из житейских забот, унылым скарбом скарабея. «И всю жизнь вот так, мордой о бетон...» — пробует перечить юное существо, уже влипшее в поверхность катящегося шара. «Но все-таки жизнь прекрасна, — с легкой угрозой сказал отец». Да, именно так, путем такого ставшего здесь наглядным превращения и совершается пресловутая «социализация» личности, ее обкатка. «С легкой угрозой» — социопсихолог оценит точность этого маленького примечания, какая уж там аллегория!

С такой же грустной точностью прочерчена жизненная стезя муравьихи Марины, рядовой советской женщины, сбрасывающей к сроку замужества ненужные девичьи крылышки, домовито роющей норку, торопливо признающей суженого в первом же степенном претенденте с погонами, откочевывающей за ним в приграничные края, а потом в одиночку воспи-

тывающей дочь, преодолевая тяготы раннего вдовства и шерстя ее за черную неблагодарность к родительнице. Ну а то, что сослуживцы *съели* внезапно сыгравшего в ящик Маринино мужа, уделив и ей часть из этого посмертного наследства, — так ведь речь не о людях, о муравьях, у них принят такой способ расставания с покойником, да и жить как-то надо...

И все-таки автор «Жизни насекомых» не избежал проявлений общей болезни. Он тоже по-неофитски нависает над читателем со своим *учением*, заменяя непринужденную логику художественной фантазии принудительным впрыскиванием идеи. Свободная композиция этого маленького романа на самом деле жестка. Поставлена задача — найти смысл жизни (никак не меньше). Перебираются ответы: бизнес (предприимчивость американского москита на рынке русской крови), домостроительство (труды жука-скарабея), продолжение рода (материнские заботы муравьихи), любовь (приключения молодой мухи), кайф (история конопляных блох-анашистов). Не то, не то, не то, не то, не то — пять раз повторяет автор. И наконец-то! Нирвана! Расставание с самостью, с мертвецом по прозванию «я», освобождение от двоящихся мыслей и вообще от эфемерной жизни насекомого, растворение в волнах света, источник коего — ты же и еси, победивший «эго» и ставший частицей мирового целого. Выход найден — правда, только для избранных, для интеллектуалов и поэтов, подобных ночному мотыльку Диме-Мите с блистающими, как у врубелевского Демона, крыльями и гордой походкой. Нам преподносится маленький урок эзотерики, от которого сразу делается скучно. Теософский экзерсис, немедленно иссушающий то живое знание о человеке, каким богат Пелевин-художник. Он и не замечает, что, впадая в мотыльковую патетику, становится уже не пронизателен, а наивен, несколько даже смешон. Как жаль!

Небольшой, меньше чем в двадцать журнальных страниц, рассказ Михаила Бутова «Памяти Севы, самоубийцы» («Новый мир», 1993, № 5) — единственная среди попавшихся мне вещь, не затронутая соблазном завладеть отмычкой ко вселенной, минуя путь честного самопознания и самоотчета, путь духовной трезвости. Заглянувший в неблагообразное, трупное лицо смерти, рассказчик, чье горе тем неподдельнее, чем глуше и сбивчивей его тон, чем жестче и памятьливей его зрение, пытается добраться до сути совершившегося, отвергая услу-

ги «дешевой потусторонности». Перед нами как бы метафизический детектив, где нет, однако, ни метафизики в виде умозрительной конструкции, ни сыска как упорядочения причин и следствий. Но есть непосильная уму загадка человека, которую не рассказчик уже, а стоящий за ним и совпадающий с ним писатель отныне обречен разгадывать всю дальнейшую жизнь. Рассказ — мрачнее не выразишь. Но мрак не «чернушный», а тот, в котором только и рождается жажда света.

Когда Достоевский напечатал фактический пролог к своим большим романам — «Записки из подполья», публика отреагировала на эту мрачную повесть весьма холодно. Щедрин высмеял ее «серенький колорит», такой, «будто в сумраке рассекают воздух летучие мыши», метя, конечно, и в существо взгляда на человека. И только Аполлон Григорьев с присутствием ему чутьем советовал Достоевскому: «Ты в этом роде и пиши». Напоминаю это затем, что путь к большой философии, к подлинному умозрению лежит в искусстве через испытание человеческой природы, которое одновременно становится испытанием и для самого художника, для его эстетической честности, не мирящейся ни с какими безлично-доктринальными способами изживания сомнений и мук. У молодого прозаика М. Бутова такая честность по всем признакам есть ⁷.

Вот и получается, что едва ли не самая человеческая проза — из жизни насекомых, а самая обнадеживающая — о «безмотивном» самоубийстве. Парадокс литературной ситуации, не благоприятствующей человеческому элементу.

Утеранный метр. Нечего и говорить, что литература, страдающая философской интоксикацией и всем, ей сопутствующим, существует не благодаря читателям, а благодаря критикам. Без боевой готовности интерпретаторов она давно бы испустила дух. Более того, именно она идеально соответствует тому типу критического писания, который стал вытеснять традиционные «разборы» и «обзоры». Как бы ни были скучны эти последние, их авторы, если были добросовестны, не изымали из своей работы стадию *читательской дегустации*. Им как читателям «нравилось» или «не нравилось», и даль-

⁷ Даже об Олеге Ермакове, чей «Знак зверя» не я одна оцениваю очень высоко, не могу с уверенностью утверждать того же. Меня смущает во второй части его романа обилие «сомнамбулических» страниц с изрядной инъекцией дальневосточной мистики.

нейшие усилия прилагались, в частности, к тому, чтобы внушить аудитории ту же оценку.

Когда сейчас ценитель томительно-нудных или китчево-наглых текстов уверяет меня, что он восхищен, я предпочитаю ему не верить. Бьюсь об заклад, что хвалимое сочинение нравится ему так же, как лепщику глина, а кулинару — суповой набор. Готовый же продукт должен выйти из-под *его* пера, и оно ликует при виде многообещающего полуфабриката: какой «завораживающий глубокий сюжет», какой «комплекс историософских идей», какие перспективные «цепочки», сколько здесь поводов допридумать свое, дать состояться несостоявшемуся произведению в инобытии газетной статейки или псевдофилологической штудии. Когда-то я дебютировала статьей, где утверждалась разница между массовой беллетристикой и настоящей литературой: первая, дескать, услужливо удовлетворяет ожидания читателя, а вторая, преодолевая эти ожидания, властно ведет читателя за собой. Теперь, оставаясь примерно в тех же мыслях, я дивлюсь появлению новой неподлинной литературы, которая рассчитана на ублажение уже не читателя, а ученого сочинителя из смежного цеха. Впрочем, удивляться тут нечему: феномен кругооборота интеллектуальных веществ в академическом истеблишменте (от лекционного курса к роману и от романа обратно в лекционный курс коллеги, и всё в своем кругу, но с соответствующей рекламой вовне), — этот феномен хорошо известен на Западе и там же многократно и сурово описан. Мы только приобщаемся.

Понятно, что самые хаотичные, суесловные, пестрые и алогичные сочинения, ответственность при истолковании которых минимальна, способны доставлять профессионалу нового типа, переставшему быть натуральным читателем, наибольшую радость. В прошлом веке критик, случалось, целыми страницами цитировал «Героя нашего времени» или тютчевскую лирику, тем самым демонстрируя, что у него нет слов для изъяснения творческой тайны и здесь уместен лишь молчаливый указующий жест. Сейчас критическая статья выигрывает в убедительности от отсутствия цитат; триумфом же произведения становится его ловкий пересказ, избавляющий от чтения первоисточника и таким способом предотвращающий вероятное разочарование. Так, «воссоздание» Львом Аннинским «Псалма» Горенштейна («Вопросы литературы», 1993, вып. 1)

на порядок выше исходного материала, а Вик. Топоров в отклике на «Репетиции» вообще блистательно продемонстрировал, что могут сделать из шаровского сюжета умелые руки.

На то, чтобы преобразить караса в порося, существует множество приемов, неведомых наивной критике пред-постмодернистской поры. Например: расширить критическую номенклатуру таким образом, чтобы для каждой литературной несообразности нашлось наименование, ее легализующее. Если у сочинителя нет своего стиля и он произвольно впадает то в велеречивость, то в глумливость, то в казенщину, то в заумь, это можно назвать *поллестиллстикой*, не преминув указать, что именно такова ведущая тенденция мирового искусства. Если сочинитель отменно пошел и аляповат в своих живых картинах, можно занести его труды в академически узаконенную графу *китча*, попутно заверив, что это тоже очень перспективное направление, и заведомо выставив в смешном виде тех, кто, не будучи об этом осведомлен, решит, что перед ним просто плохая проза.

Другой способ — выдумать за писателя такое, о чем он понятия не имел, и, суфлируя своему подопечному, словно плохому актеру, постараться увлечь публику этой игрой. Чем хуже сам автор сводит концы с концами, тем свободнее будет полет вашей фантазии. Скажем, ту же «Стражницу» Курчаткина при известной сноровке совсем нетрудно сопрячь с чем-нибудь сугубо актуальным и общественно симптоматичным: дескать, из гущи нашей смятенной жизни выхвачен новый женский тип, подобно «вязальщицам Робеспьера», сублимирующий чувственность в идеологическую манию и фокусирующий страсть на политическом фаворите, — тип женственности, извращенной и загубленной своею эпохой. Добавив сюда две-три «культурных» аллюзии (Альбина — Далила наоборот, или что-то в том же роде) и две-три капли фрейдизма а-ля Борис Парамонов, вполне можно блеснуть и близ «Стражницы». Отчего я не стала бы этого делать? Оттого, что я как *читатель*, исходя из *непосредственного* впечатления, главного источника суждений, которым располагаю, знаю твердо, что ничего подобного у Курчаткина *не написано*. А раз я не могу обмануть себя, мне, быть может, совестно будет обманывать других. Но если я уже «не читатель», то я вольна преследовать какие угодно цели, посторонние эстетической службе.

Современное критическое разномыслие, почти анекдотическая разноречивость оценок основываются вовсе не на смиренном приятии того обстоятельства, что «о вкусах не спорят». Скорее на том, что из споров *исключен момент вкуса*, который мог бы как-то солидаризировать ценителей, думающих по-разному о Боге и мире, о христианстве и иудаизме, о Рылееве и Столыпине, о капитализме и социализме, но дорожащих своей квалификацией литературных дегустаторов. Добровольно ампутированный художественный вкус, отсутствующий культурный глазомер — это и есть тот «утерянный метр», изъятие которого из бытования искусства равносильно пропаже эталона из палаты мер и весов. Ввиду такой утраты нас постигают — наряду с разноречивым там, где на самом деле, по выражению Архангельского, «все ясно», — массовые литературно-критические мании, пересекающие рубежи и океаны.

Не могу миролюбиво пройти мимо священной королевы сразу нескольких литературных культов — мимо романа Фридриха Горенштейна «Псалом», снискавшего себе множество именитых поклонников по обе стороны государственной границы, равно как и поколенческой межи. Мне боязно соваться в их рой со своими крайними недоумениями, но смолчать нельзя, ибо если эта точка отсчета останется вне сомнений, все «доносы» публике на словесность последующей волны могут быть аттестованы как вопиющая несправедливость. Вот Архангельский, к которому не устаю обращаться, убежден, что «словесный и тематический блуд» сразу обнаружит свою цену при сравнении с «гениально-порочным» автором «Псалма». Может, такой оксюморонный эпитет и приложим, например, к «Таис» Анатоля Франса, где под стилизованной житийной легендой змеится тончайшая усмешка, или к «Избраннику» Томаса Манна, где христианским максимам придается дразнящая «амбивалентность», или к набоковской «Лолите», наконец. Но — к «Псалму»? Впрочем, смелее, «не ногу же отрезаем».

Прочитанный мною с запозданием и потому — на фоне новейшего философского токсикоза, «Псалом» сразу поместился в этот ряд в качестве опередившего свое время бесспорного флагмана. Все признаки подтачивающего искусство синдрома — и сектантски самонадеянное менторство, вынырнувшее из мутных хлябей полузнания (не оно ли имелось критиком в виду под несколько загадочным «тематическим

блудом»?), и подмена реального культурно-исторического поля мифическим его дубликатом, с сопутствующей свободой рук в отношении фактов национального и религиозного бытия, и обращение с персонажами как с дергунчиками-зомби, безвольными звеньями в уже знакомых нам «цепочках историсофских идей», и мнимая полистилистика от неспособности попасть в след собственной интонации — все эти черты получили в горенштейновском «романе-размышлении» предельную рельефность, оттого что он до накала, до экстаза разогрет страстной враждой и обидой, чего не скажешь об анемичных последователях и подражателях. Горенштейн написал идеологическую мелодраму, местами переходящую в идеологический фарс. Он попытался взять ноту, вызывающе напрашивающуюся на сравнение с Поэмой о великом инквизиторе и «Бесами». И это сравнение, конечно, для него убийственно.

Вот уж где разгулялся гипсовый ветер!

Не зная, к какому суду апеллировать, я для начала обращаюсь к слуху тех, кому дорога стилистическая аура литературного слова, его интонационные меты, кто помнит, какое слово откуда родом. К тем, кому переписанные без кавычек библейские пассажи не так-то легко внушат иллюзию насчет «ветхозаветного стиля романа, поразительно цельного» (Б. Хазанов). Чтя Библию и ее поэтическую сторону не меньше Горенштейна, предположу, что любой текст, если вгонять в него в должных количествах стихи из пророчеств Исаяи, Иезекииля, Иеремии, оживет и приобретет таинственную значительность; такова уж эта Книга ⁸.

⁸ При таком орнаментальном употреблении Библии смысл иных мест может быть закрыт или размыт. Горенштейн, считающий себя иудеем, не колеблясь цитирует по синодальному переводу, опирающемуся на церковную традицию: «Се, Дева во чреве примет...» — как видно, не подозревая, что ему более пристал бы перевод словом «жена» (об этом — серьезный вероисповедный спор). Обидно читать: «И через пророка Исаяю сказал им всем Антихрист в женском роде, ибо их всех родила слабая рыхлая женщина...»; библейские пророки, обличая и обнадеживая, обращались к Израилю, народу, стране, в «женском роде» — как дочери Сионовой, обрученной Богу кольцом Завета; здесь присутствует брачная символика «жены», верной или блудной, но никак не образ «рыхлой женщины». О сбивчивости Горенштейна свидетельствует также допущенное им отнюдь не фигуральное выражение: «... в переводе с библейского». Слово «псалмопевец», специфически относимое к царю Давиду, он столь же уверенно

Но стоит ступить за пределы любого из анклавов ветхозаветной поэзии, как иллюзия рушится. Объявив свой роман размышлением в пяти притчах, Горенштейн на протяжении сотен страниц тщетно ищет притчевую тональность, то и дело спотыкаясь об осколки чужих стилей, не имеющих отношения к его замыслу. То он пытается отодвинуться от эмпирической речи, вставляя в реплики деревенской девочки книжные «так как» и «поскольку»; то его письмо начинает резонировать на детские книжки 30-х годов («Над ними небо стеклянное, деревья диковинные растут прямо в деревянных кадках, а меж деревьями лестница белого блестящего камня». — Борис Житков, «Что я видел»), то на Платонова («... сердце ее было рядом с ней, и она заплакала, не имея ни слов, ни понятий, а одни только лишённые смысла звуки»), то на Зоценко или Бабеля («Разве за это боролась большевистская революция и покойник Ленин?»); а вот откуда ни возьмись среднегоголевская нотка: «Морская луна по жирности не уступает полтавской...». Полистилистика, то есть игра стилями, возможна, когда есть дар стилизации; в противном случае — эклектика, как здесь, где мертвое, бесстильное слово паразитирует на слове библейском.

Каково вам читать: «Что же такое мужское в Антихристе, не дай Бог знать какой-либо женщине»; «Человек способен понять Вечность, только сильно унизив это Божье чувство»; «Но гений наделен великим спасительным свойством совершать ужасное в мыслях и душах своих...»; «Меж тем пророчица Пелагея сдала свою кровь на анализ в лабораторию местной поликлиники...»? Вы не испытываете неловкости? Воля ваша. А вот мне смешно, и ничего не могу с собой поделать.

А теперь обращусь к тем, кому все еще, может быть, безразлично, что писатель, умствующий о предметах недомыслимых, о Христе и Антихристе, о Промысле и воздаянии, о еврейской богоизбранности и арийско-славянских притязаниях на оную, о мистическом смещении крови, как дурном, так и добром, и о прочих приводящих в трепет вещах, — что этот писатель в одной фразе способен наошибаться так, что и в десятке не распутаешь. Вот пишет он о Дане, что это «нет, не тот Антихрист, о котором кликушествуют христианские живописцы», — и мало того, что впадает в тон Ярослав-

прилагает то к одному из пророков, то к церковному, что ли, пономарю.

ского да Заславского с их специфической грамматикой («кликушествуют — о котором») и словоупотреблением («кликушествуют живописцы»), мало того, что указывает на неопределимый предмет (иконопись? религиозная живопись Запада?), но еще и обнаруживает полную неосведомленность насчет того, что изображения Антихриста не приняты и приняты быть не могли. Он не знает, когда и где возникло монашество, не знает, что на стенах катакомб, где скрывались первые христиане, не изображались Распятия, что «Загорский монастырь» зовется совсем по-другому, что самым ранним по времени написания признано Евангелие от Марка и, значит, проследить постепенную фальсификацию предгогофских событий от Матфея («самого достоверного» — экое верхоглядство!) до Иоанна может только фантазер, впервые взявший Четвероевангелие в руки, и притом не с лучшими намерениями. Он перевирает слова Символа веры и молитвы Ефрема Сирина, которую мог бы знать хоть по пушкинскому переложению (да еще как перевирает: «... даруй ми запреты твои погрешениями», потешаясь при этом над «бытовым православием» старорежимного интеллигента со значащей фамилией Иловойский), а спрос ведь с него больший, чем с не увенчанного пока А. Бородыни, который склоняет — «Сыне Божие», путая звательный падеж со средним родом. Зачем же он, Горенштейн, пишет о том, чего не знает? Да еще так злобно...

Зачем он учит и учит нас какой-то рукодельной версии иудео-христианства, а вернее, квази-иудео-антихристианства, которая на поверку оказывается действительно чисто шестидесятичной (Алла Марченко) смесью самых поверхностных впечатлений от Библии и от подвернувшихся тут же Бердяева (мысли о «гениальности и святости»), Шестова (дискредитация Евангелия от Иоанна), Мережковского, — смесью, направленной острой реакцией на юдофобство и жаждой компенсации за счет словесного унижения обидчиков? (Расовый портрет антисемита: волосы русые, глаза северные, водянистые, следы алкогольного вырождения; способ ликвидации: межзвездным огнем из темных антихристовых глаз, — ну не мечты ли подростка после неудачной драки?) Зачем разбрасывает свои суемудрые афоризмы: «Христос не был христианином и даже не слышал при жизни этого термина (!)», «Человек по сути своей ненавидит Бога, поэтому он ненавидит и евреев», «Любовь людская есть унижение Божьей любви»,

«Религия будет главной опасностью в России», «Святое Евангелие научит незрелые, истосковавшие в атеизме души дурному», — не давая пищи ни уму, ни сердцу, но из мстительности все ту же затягивая христианско-еврейский, русско-еврейский узел? Сравните эти самоуверенные сентенции с пытливой и глубоко ответственной мыслью чуть было не позабытого Якова Друскина — и вы невольно подумаете, что совершилось таки грехопадение культуры.

А если говорить о скорби за свой народ, сокрушающей сердце художника, то я заплачу и содрогнусь вместе с Гроссманом, читая у него про гибель еврейского мальчика в газовой камере, и не поверю бутафорскому трупику Суламифи, который подброшен Горенштейном для иллюстрации очередного тезиса.

И еще кое о чем из области этики.

Нравится ли вам рассказ о полукровке Васе, «который способностью портить воздух был известен в широких кругах, помимо своего страстного антисемитизма»? «Газ из кишок исходил у него по-разному, отражая его внутреннее состояние. Иногда как ясное короткое слово, иногда как тихая протяжная жалоба, а иногда как дикий вопль ужаса». Так вот, на Васином лице при посещении выставки Шагала «царило то творческое напряжение, которое является на лице человека, сидящего в туалете. Впрочем, такие лица можно и в церкви встретить». До подобных приемов не унизился и автор романа «Все впереди», создатель бесподобного Миши Бриша. А вот у старогвардейцев, если порыться, что-нибудь похожее непременно найдется. Конечно, при таком безудерже оскорблениям подвергаются не только вымышленные лица. В филиппике против выкрестов выводится вся из предательского шкурного страха «талантливая церковно-березовая лирика поэта, мечтающего, чтоб за дорогими сердцу “молебнами”, сладкими слуху (?), “облетающими осенними садами” и живописно изображенным рождественским снегом русский читатель забыл или хотя бы простил ему еврейское происхождение». Вы, естественно, угадали имя: Борис Пастернак.

И под конец, переходя на «личность», — как мог человек, написавший следующее: «... постоянная неприязнь к немцу, к немецкому отныне должна была стать национальной чертой Господнего народа, в предостережение иным историческим

врагам», — как мог он поселиться после этого в Германии и жить там долгие годы? ⁹

Урок «Псалма» заключается, во-первых, в том, что эстетически провальное и мыслительно бесплодное кружение словесности пришло не из сегодняшнего, а из вчерашнего дня. Понижение уровня, думаю, происходило вместе с уходом культурного поколения, помнившего дооктябрьское «мирное время». И в 20-е, и в 30-е, и еще в 70-е годы, несмотря на диктат, создавалось много значительного — благодаря незримой культурной эстафете, передававшейся от них к нам. «Пушкинский дом» Андрея Битова, посвященный и этой теме, стал подведением черты. В середине 70-х что-то оборвалось, но из-за приметности отдельных ярких талантов на общем застойном фоне облом эпохи не сразу выявился... Связь будет вос-

⁹ Особый разговор — о тех (на мой взгляд, очень немногих) страницах «Псалма», где все же видна твердая литературная рука автора «Дома с башенкой» и «Искушения» и где присутствует некая из глубины идущая воодушевленность. Два таких места, овеванных воздухом подлинности, находятся в знаменательном соответствии одно другому: брачное соединение Дана-Антихриста с приемной дочерью — и финальный гимн «зимнему черному лесу», пылающему «своей белизной». Сакральной торжественностью окружено предустановленное свыше зачатие младенца; здесь достаточно искусно сплетены три провиденциальных библейских мотива: дочерей Лотовых, Фамари и Руфи-моавитянки, покинувшей свой народ ради мужниного (и, кстати, нет здесь никаких черт «трагической сложности» XX века, которые очередной изобретательный критик углядел в «инцестуальной ауре» этого эпизода). А искренний восторг перед русским зимним пейзажем неожиданно выдает согласие автора любить Россию как именно нерождающее, скованное стужей *стерильное* пространство, лишенное каких бы то ни было «языческих» произрастаний (предлагаю сравнить с недружелюбием Горенштейна к *летнему* лесу в «белорусских» сценах романа). Тут брезжит так и не пробившийся сквозь плотные идеологические завесы, не внятный, вероятно, до конца самому писателю, но вдруг придавший его перу подъемную силу, из сердца рожденный сюжет: о промыслительном возвращении мессианского наследия от славян обратно к евреям и о начале нового мессианского рода — из колена Данова. Овладей Горенштейн этим темным наитием как художник, может быть, и получилось бы нечто «гениально-порочное». Но, как я старалась показать, им руководили иные импульсы. (В скобках замечу, что, разделяя христианскую веру в новый народ Божий, где несть ни еллина, ни иудея, сама я в споре «двух мессианизмов» о правах на будущее здесь не участвую и, применительно к данному случаю, рассматриваю проблему с мифопоэтической, литературной стороны.)

становиваться, видимо, сначала силами молодых филологов, историков, философов — «архивных юношей», если в них не возобладает инфантильная воля к разрыву, а уж потом — писателей, поэтов, литературно-журнальной их свиты...

Во-вторых, нельзя с грустью не отметить, что «Псалом» репатриировался к нам в исключительно благоприятный для этого произведения момент. Если бы цензурно-политическая ситуация позволила роману появиться одновременно с «Плахой» Айтматова, он вместе с «Плахой» бурно бы обсуждался и вместе с нею же был бы забыт. Потому что несколько лет назад заглохшие души уже начинали тянуться к кустарным мифам (вроде того, что Христос — защитник гонителей, а Антихрист — защитник гонимых, как оно выстроено у Горенштейна), но еще жива была эстетическая придирчивость и здравая привычка отсортировывать хорошую литературу от плохой. (Тогда, помнится, триумф «Плахи» несколько испортил Сергей Аверинцев на одном из «круглых столов».) Еще не было бескрайнего одичалого поля, обильно политого влагой свободы и готового производить волчцы и тернии.

Теперь такое поле есть. Иерархическая архитектура культуры, напоминавшая Мандельштаму готический собор, сменилась неразмежеванной пологой равниной с неощутимо плавным понижением уровня. Вот и в нашем случае «Псалом» нечувствительно перетекает в «Репетиции», «Репетиции» в «Учителя», «Учитель» в «Стражницу», «Стражница» в «До и во время» — и все вместе приводит к «Охоте на президента». «Философская» атрибутика, удовлетворяющая идеологическим предпочтениям тех или иных групп, снимает вопрос о художественной ценности: раз пришлось впору, значит, недурно. Мы приходим к новому идеологизму в искусстве — без постановлений и репрессий; снова становимся объектами индоктринации — промывки мозгов, — за какую процедуру берутся не комиссары и психиатры, а, в который уже раз, литераторы, сами отравленные продуктами распада всевозможных учений, от диамата до адвентизма. Это было бы очень опасно, если бы читатели легко давались в руки писателям. Но серое облако скуки надежно отделяет одних от других — нет худа без добра. Будем утешаться хоть этим.

Расслоение романа

Насколько я замечаю, блуждающий дискуссионный нерв постепенно переместился от порядком надуманной постмодернистской агитации к куда более основательному вопросу о судьбе художественного вымысла, в том виде, в каком он более трех веков составлял посыл и фундамент европейской (включая США) прозы. Едва появившись в достаточно экзотическом тель-авивском журнале «Зеркало», статья Александра Гольдштейна «Литература существования» (впоследствии напечатанная в его дважды премированной книге «Расставание с Нарциссом») сразу вызвала горячую ответную реакцию, как это случается не просто с литературными манифестами, но именно с такими, что дерзко метят в больное место.

Вкратце говоря, Гольдштейн утверждает, что вымышленный сюжет и вымышленные герои, образующие как бы средостение между автором и читателем, стали реликтовой помехой для их общения: так больше невозможно писать, такое больше нельзя читать; вымысел, которому никто уже не верит, должен смениться — и сменяется — правдивой исповедью писателя перед лицом читателя, какового теперь этим (или имитацией этого) только и можно увлечь.

Оставив в стороне императивно-утопический тон подобных заявлений, нельзя отказать провозвестнику «литературы существования» в чутье.

Все это зрело давно. Отвержение вымысла — как положительный или, наоборот, отрицательный симптом коренного переворота в искусстве — муссировалось еще в первой половине века. У левовцев — это пресловутая «литература факта». А в известной книге В. Вейдле «Умирание искусства» гибели вымысла, знаку такого «умирания», посвящена одна из центральных глав. Если же окинуть взглядом сегодняшний расклад, то выяснится, что большая территория новейшей серье-

езной прозы занята, как однажды в сердцах выразился Сергей Павлович Залыгин, «эгоистическим эссеизмом». Определение по-своему замечательное, выдающее нежелание примириться с утратой традиционного романного мира. Я бы, правда, смягчила: «эгоцентрический эссеизм»; «эгоизм» — понятие этическое, осудительное, «эгоцентризм» — скорее структурное.

И в самом деле. Андрей Битов писал романы с автопсихологическим героем — Лево́й Одоевцевым, Монаховым (термин принадлежит Лидии Гинзбург; имеется в виду герой, душевно и мирозерцательно близкий автору, типа толстовского Константина Левина), то есть с героем, уже одной ногой стоящим на платформе «литературы существования». Но одновременно Битов писал книги «путешествий», чисто эссеистические, в которых предъявлял читателю свое непосредственное «я». Трилогия «Оглашенные» создана по тому же принципу. А нынче Битов с сюжетными вымыслами как будто окончательно расстался. Скажут: это же Битов, эгоцентрик по своей творческой сути! Ну, а Маканин, создатель целой портретной галереи, настоящего антропологического паноптикума? И он все больше втягивается в «эссеизм» («Сюжет усреднения», «Квази»). А Евгений Попов? А Попов Валерий, который пишет для потребителя полукоммерческие триллеры, а для души — нечто принципиально личное и лично пережитое? А Юрий Нагибин, завещавший нам как литературную сенсацию свой дневник? А новые заметные сочинения, где слово «роман» из жанрового определения становится частью заглавия, — «Роман воспитания» Н. Горлановой и В. Букура, «Роман с простатитом» А. Мелихова, — в них читательская уверенность, что все описанное действительно происходило с авторами, а не с придуманными лицами, составляет важный компонент восприятия, рассчитанный художественный эффект? А «Бесконечный тупик» Д. Галковского с его очевидным альтер эго Одиноквым, ставший знаковым произведением новой литературной волны, и притом совершенно независимо от поставангардной ярмарки тщеславия? А оба Букура 1996 года, Большой и Малый, по исходному намерению, учредителей премии призванные поддерживать романистику в общепринятом понимании, но присужденные двум дневниково-мемуарно-эссеистическим вещам — А. Сергеева и С. Гандлевского? А автобиографический «Упраздненный те-

атр» Б. Окуджавы, перед этим тоже получивший Букера? А мода на С. Довлатова, писателя, превосходно рассказывающего «случаи из своей жизни»? А «Любью» Ю. Малецкого, где пергородка, отделяющая героя от автора, совершенно условна, почти неощутима? А «Вся Пермь» той же Горлановой — хроника реального проживания жизни в кругу семьи и друзей? Выходит, Гольдштейн прав? Ведь все перечисленное — в форпосте современной русской прозы.

Дело, однако, сложнее. И интереснее. Предполагаю, что мы живем внутри эпохального литературного сдвига — не бесследной гибели, нет, Вейдле тут слишком пессимистичен, — но разложения прежней сюжетной романистики на ее некогда воссоединившиеся составляющие. Если идет химический процесс электролиза, то на катоде скапливается одно вещество, а на аноде — другое, там тоже пусто не бывает. Раз у нас на одном полюсе то, что было названо «литературой существования», то и на другом, пошарив, мы обнаружим кое-что приметное.

Здесь уместно напомнить, как складывался европейский роман — тот, каким мы его знаем по XVII веку, в пору «Принцессы Клевской», в XVIII веке — в эпоху «Манон Леско» и «Опасных связей», Дефо и Филдинга, в XIX веке — с Бальзаком, Гюго, Золя, Диккенсом, Достоевским и Толстым, и так вплоть до первой половины века XX, до Булгакова, Набокова, Фолкнера включительно. Все мы читали Бахтина, да и старая книга В. Кожина «Происхождение романа» была совсем недурна. Так вот, с одной стороны, у истоков романа Нового времени стоял откровенный, «сказочный» вымысел: античный роман с кораблекрушениями, пиратами, чудесными воссоединениями влюбленных, — который мы сейчас назвали бы авантюрным, и интеллектуально-философский фантастический жанр, обосновавшийся на сцене утопического, «нигдеинного», иномирного пространства и окрещенный с легкой руки Бахтина «мениппеией». Но, с другой стороны, у тех же истоков стояла «бывальщина», своего рода документалистика Средневековья: исторические хроники, анекдотические фавлю и фацеции, без которых не был бы написан «Декамерон», и даже видения, воспринимавшиеся в качестве истинных свидетельств (Данте читали тогда не за гениальный план «Божественной комедии», отмеченный Пушкиным, а за то, что он впрямь побывал там, где побывал).

Когда эти два русла слились, тогда-то и возник *правдоподобный романый вымысел*. Между читателем и писателем был как бы заключен договор, который безотказно действовал более трех веков: в романе описываются не истинные происшествия, но тем не менее изображается подлинная жизнь, это — выдумка, но это же — и правда; фабула и герои вымышлены, но мир, в котором протекает действие, существует в каком-то модусе возможного и узнаваемо близок нашему; прочитанное — школа жизни. Сейчас мы бы сказали, что читатель был добровольно вовлечен в виртуальную реальность, но именно в *реальность*. Вы помните, в «Евгении Онегине»: «Ей рано нравились романы; / Они ей заменяли все; / Она влюблялася в обманы / И Ричардсона и Руссо». И так воспитывалось одно читательское поколение за другим. Еще мои школьные однокашницы не только с волнением передавали из рук в руки какую-нибудь «Сестру Керри» Драйзера, но и пускались в споры, правильно ли поступила Татьяна, написав письмо Онегину. Виртуальная реальность классического романа обладала такой затягивающей мощью, что Даниил Андреев в «Розе мира» писал, например, о том, как «метапрообраз» Андрея Болконского со временем окончательно воплотится и займется жизнестроительством вместе с грядущими поколениями.

Ныне этот великий договор распался. Где они, целые автономные миры, целые семейные кланы, некогда сопутствовавшие нам? Где Гриневы, Ростовы, Ругон-Маккары, Тибо, Форсайты, Будденброки, Турбины, Сноупсы? Увы, где прошлогодний снег? Теперь сам писатель не тщится верить в кого-то созданного его воображением и не побуждает поверить читателя: хотите — назовите Гантенбайном, а не хотите — ну и не надо... Верьте мне, только когда я рассказываю о себе самом. Такова, напоминаю, своеобразная «документалистика», она же «эссеистика», от хроники до интимного анекдота, выделившаяся при разложении романа на одном полюсе. А на другом?

На другом — то, что Наталья Иванова однажды назвала современной «сказкой». То есть вымысел, не взывающий к доверию, а предлагающий игру и провоцирующий на размышление. Дальний отпрыск авантюрно-фантастического романа и «менипповой сатиры» античности. В недавнее же время этому предшествовал латиноамериканский и доморощенный «мифологизм», сильно расшатавший границы романно-допус-

тимого. Небывалый, почти китчевый успех «Ста лет одиночества» (как, впрочем, ранее — «Мастера и Маргариты») показал, что читатель созрел для вступления с романистом в совершенно новые отношения, такие, когда участие в интеллектуальной игре и фантазийное раскрепощение важнее, чем жажда «живой жизни». Теперь на этой сценической площадке подвизаются Ю. Буйда, В. Шаров, В. Пелевин, Д. Липскеров, которые, как бы к ним ни относиться (а ценю я одного Пелевина — за превосходное умение мыслить, хотя и в чуждом мне направлении), тоже находятся на передовой линии современной некоммерческой прозы. Так вместо автономной реальности классического романа возникает литература «по краям», *ad marginem*, ожидающая от читателя интереса либо к писательской личности, либо к особой изобретательности автора, но не к творению, отделившемуся от своего творца и обретшему самостоятельную жизнь.

«Середина» же не столько исчезает вовсе, сколько «проседает», опускается в жанры масскульта. Подобно тому как многие классические произведения, вроде «Робинзона Крузо», со временем переключались в область детского чтения, так и сам романический принцип с разветвленными связями героев, жизненными перипетиями, столкновением характеров, борьбой добра и зла переходит в ведение инфантильного (или на время позволяющего себе быть таковым) потребителя. С той разницей, что читатель, он же зритель, «женских» романов, «мыльных опер» и т. п., влюбляющийся в их обманы и по старинке волнующийся за их героев, как бы он ни был наивен, сознает то, что это именно *обманы*, гораздо трезвее, чем Татьяна Ларина или ее мать. Социологи, вероятно, скажут, что у «Просто Марии» те же социально-адаптивные функции, что и у «Саги о Форсайтах» (в свое время ее так же увлеченно смотрели по телевизору), но духовная нагрузка, которую нес с собой прежний мир вымысла миру житейскому, теперь снята: сказки сказками, а жизнь жизнью. Инфантильное восприятие продукции масскульта лишь по своей формальной структуре похоже на те переживания, какие испытывал обычный читатель, погружаясь в мир «Анны Карениной» или «Братьев Карамазовых», — связи с собственной жизнью, с собственной совестью здесь обрезаны или крайне примитивны, псевдороманический вымысел не духоносен, хотя на свой лад идеологичен.

М. М. Бахтин, а за ним Б. А. Успенский писали о крайне сложном строении романной речи, о пересечении и взаимопроникновении «точек зрения», «кругозоров» автора-повествователя (или рассказчика) и персонажей, о том, как словесная композиция зрелого романа перестроила все окружающие его роды и жанры. Сейчас — я говорю уже о серьезной литературе — происходит инволюция, свертывание этого, охватывавшего Новое время процесса. «Смерть автора» — не экстравагантная выдумка деконструктивистов, ежели понимать под ней исчезновение «образа повествователя» в его словесной соотносительности с изображаемыми лицами и положениями (всеведение либо самоограничение кругозора, взаимосвязь авторской речи с несобственно-прямой или косвенной речью персонажей, внедрение в нее и переосмысление в ней «чужого слова» и т. п.). В современной прозе, располагающейся «по краям», эти специфические для романа нюансы оказываются не востребуемыми: автор умирает как особо выделенное среди других словесно-интонационное образование и воскресает как автогерой либо как рассказчик языково-однородных, подчас стилизованных, «сказок»-мениппей.

В чем причины этого огромного сдвига, за которым, возможно, последует перегруппировка внутри системы жанров? Не берусь ответить. Если говорить о переделе собственности между разными искусствами, то велика здесь роль кинематографа, который, прежде чем стать изысканно «авторским», перестал быть исключительно «фабрикой грез» и произвел на свет множество реалистических шедевров и просто добротных лент. Эффект соприсутствия, вовлеченности в «обманы» в кинозале намного сильнее, чем при чтении; романистика утрачивает здесь свой приоритет по части «правды вымысла», и проза вынуждена устремиться в иную колею — подобно тому как «безыскусственность» кино индуцировала рост театральной условности, а «безыскусственность» фотографии — рост условности в живописи. Если выйти за рамки спора между музами, то, быть может, наткнемся на причины более «экзистенциальные». Нарастающая экспансия авторского «я» — не есть ли это реакция на анонимность личности в «век масс»? С другой стороны, усиление авторской рефлексии, интеллектуализация вымысла, связанная с крахом позитивизма и новыми философскими движениями XX века, не могли не нанести ущерба его, вымысла, непосредственной «достоверности»:

«Доктор Фаустус» Т. Манна и даже написанная много раньше «Волшебная гора» в отличие от «Будденброков» — уже не «мышление в образах», а скорее мышление как таковое, хотя и воплощенное художественно...

Во всяком случае, последние годы демонстрируют такую внутреннюю перестройку нашей словесности, рядом с которой меркнет ближайшее влияние на нее перестройки и постперестройки политических.

Посмотрим, куда это приведет.

Гамбургский ежик в тумане
Кое-что о плохой хорошей литературе

Куда потом девается искусство,
Когда высвобождается из рук?

Мария Андреевская

Как быть? Куда деваться?
Что делать? Неизвестно...

Никита Елисеев

1

Шкловский мог бы быть доволен — почти как Достоевский, гордившийся обогащением русского языка глаголом «стусеваться». Выражение «гамбургский счет» отделилось от рассказанной им в 20-х годах притчи и пошло гулять по свету в несомненном и общепонятном значении. Однажды колоритнейший думский депутат даже публично пригрозил судить кого-то «по большому гамбургскому счету».

Над депутатом дружно посмеялись. А зря. К народным осмыслениям полезно прислушиваться. Наш персонаж просто-душно контаминировал «гамбургский счет» и «большой счет», полагая, что это лежит где-то рядом. Да так давно представляется не ему одному.

«Гамбургский счет» (стало принято понимать) — это большой эстетический счет в литературе, искусстве. Выявление первых-вторых-последних мест на шкале подлинного, настоящего. «Большой» — поскольку противостоит «малым» счетам, ведущимся официозом, группировками, тусовками в интересах своих ситуативных нужд. «Большой» — поскольку апеллирует к «большому времени», в чьих эпохальных контурах рассеется туман, лопнут мыльные пузыри и все станет на место. Ценитель, привлекающий «гамбургский счет», выступает в роли угадчика, оракула, вслушивающегося в шум большого времени, сверяющего сигналы *оттуда* со своим эстетиче-

ческим инструментом. «По сути, жюри осуществляет функцию времени, оно просит у времени позволения, чтобы временно выразить точку зрения, которая со временем может подтвердиться» (Тео Ангелопулос, знаменитый кинорежиссер, председатель XXII Московского международного кинофестиваля). «Биография критика приобретает подлинно исторический смысл лишь ценой угадывания исторического значения [его] “персонажей”» (Владимир Новиков). «Проходит время, и читатель все расставляет по-иному... Место это... определено... чем-то неуловимым, что называют судом истории... Можно расставить по собственным правилам писательские фигурки на шахматной доске, назначив пешку ферзем. Нельзя только одного — выиграть эту партию» (Алла Латынина). «На Страшном Литературном Суде то-то мук для них приготовлено! то-то скрежета зубовного!» (Татьяна Толстая).

Не мешает припомнить, это ли имел в виду Шкловский — сочинитель «гамбургской» параболы (имевшей, как комментирует А. П. Чудаков, реальную основу в устном рассказе циркового борца Ивана Поддубного). В ней описан способ, каким будто бы можно освободить художественную среду от диктата сторонних ей (ложных или лживых) оценок. Когда борцы работают на публику, они «жулят и ложатся на лопатки *по приказанию антрепренера* (курсив мой. — И. Р.)». Чтобы выявить действительно сильнейшего, приходится хоть иногда устраивать соревнование *в отсутствие антрепренера* — в том самом, как все помнят, гамбургском трактире, в комнате с закрытыми дверями и занавешенными окнами. Там-то и выясняется, кто чемпион — признанный своей профессиональной средой.

Нельзя не заметить, что при переносе этого поучительного рассказа из мира спортивной борьбы (ютившегося тогда на цирковых аренах) в куда менее осязательный мир литературы кое-что становится неочевидным. И дело не в том, что гамбургский счет, тут же выставленный Шкловским современникам (Серафимовича и Вересаева как писателей нет, Булгаков — тогда автор «Роковых яиц» — «у ковра», Бабель — легковес, Хлебников был чемпион), может сегодня кого-то не убедить (мне составитель списка как раз кажется неплохим угадчиком). Вызывают недоумение непредставимые даже аллегорически «единоборства» (Хлебников, в поединке за первое место одолевающий «сомнительного» Горького...), да еще отсутствие *рефери*, которого ведь по условиям рассказа не

предполагается, тем более что он может быть куплен антрепренером. Выходит, весь расчет — на великодушные литераторов-«борцов», привыкших меж тем, чтобы «каждый встречал другого надменной улыбкой»?

Те, кто с доверием принимал притчу Шкловского в ее наглядных подробностях, натыкались на подводные камни. К примеру, с Михаилом Бергом спорил по этому поводу Никита Елисеев¹. По Бергу, — его занимала «диссидентская» и «андерграундная» импликация гамбургского сюжета — истинный счет выставляется в «независимых» референтных группах, плюющих на могущественного идеологического антрепренера, и в каждой группе — свой. Гамбургский счет — это успех у своих. Самое же любопытное, что, по Бергу, «свидетелями победы могли быть сами борцы и немногочисленные свидетели из особо посвященных». Так в неплотно, видимо, закрытую трактирную комнату пробираются новые лица. В посвященных легко опознаются заводицы «неформальных» групп. Что касается Елисеева, он старается следовать Шкловскому буквально. Никаких рефери! Из числа «посвященных» — тем более. Писатели, достигшие успеха, знают сами, чьи достижения, не оцененные по достоинству, стали фундаментом их мастерства и славы. Хемингуэй и Фолкнер обязаны Шервуду Андерсону (по собственным признаниям этих успешных). Но тот остался в тени. И не будь высшей оценки из среды самих «борцов», мы бы не узнали его истинного класса. Неудачники в гамбургском реестре впереди удачливых. Хлебников — неудачник, нищий, умерший в глухомани. Хлебников — чемпион!

Боюсь, Шкловский ничего такого в виду не имел. Хлебников был для него чемпионом не в силу непризнанности, а по тому, что его «референтная группа» видела в Хлебникове лидера новой поэтики. Но эта группа («мы формалисты», как сказано ниже на страницах той давней книжки под названием «Гамбургский счет») не собиралась, вопреки схеме плюралистичного Берга, полагать себя одной из. Речь шла об абсолютном, или по крайней мере исторически объективном, критерии, который находится в руках... у кого же? Да у этого самого рефери, невзначай просунувшегося в трактирную дверь!

¹ *Берг Михаил*. Гамбургский счет // Новое литературное обозрение. № 25 (1997); *Елисеев Никита*. Гамбургский счет и партийная литература // Новый мир. 1998. № 1.

У Шкловского, который в своем этюде берет на себя роль эксперта, а не участника соревнований (хотя сам был отличный писатель, что и говорить). Очень ловкий фокус (следите за руками). Нам подсунили свидетеля единоборств, проставляющего баллы именем очень туманной, можно сказать, трансцендентной, инстанции.

В оправдание иллюзиониста можно сказать только одно. Так испокон поступали все критики (не исключая вашу покорную слугу). Они исходят из того, что есть, есть истинный критерий истинного искусства, именуемый, с легкой руки Шкловского, гамбургским счетом, а ранее носивший многие другие имена. Но... В Страшный Литературный Суд, напророченный Татьяной Толстой, верится куда слабее, чем в Страшный суд с менее специфическими полномочиями. Насколько знаю (хотя сама писала статью «Вечные образы» в некий литературный словарь), ни одно мировое верование не сулит в грядущем окончательной разборки культурных накоплений, из коих одни уподобятся в своей онтологической незыблемости Платоновым эйдосам, а другие отправятся в геенну, где, как ведомо, сжигают хлам. На сей счет могут быть только частные мнения, не убедительные ни для богословов, ни для вольнодумцев. «Нет указаний ни на земле, ни на небе», — как сказал бы Сартр.

Между тем уверенность в реальном, здесь и теперь, овладении «гамбургским счетом» захватывает литературную саморефлексию на переломе эпох, периодов. Не станем тревожить «Поэтику» Аристотеля, стихотворный трактат Буало, «Лаокоон» Лессинга. Достаточно вспомнить «Литературные мечтания» Белинского, открывшие послепушкинский период в русской словесности, выступление Мережковского «О причинах упадка и о новых течениях в современной русской литературе», открывшее эру символизма. Это не нормативные сочинения, не «Ars poeticae», но и они порываются расставить всё и вся по ранжиру с трансцендентной линейкой в руке. Хочется назвать такого рода сочинения «пассионарными» (не смущаясь замусоленностью слова). Это совсем не то, что нынешние вялые рейтинги от Гольдштейна — Пепперштейна, где просчитанная политкорректность слегка подперчена одиозными на разный лад именами Николая Островского, Ильи Зданевича, Юрия Мамлеева (в роли главных авторов века). Нет,

пассионарные акции отличает прилив свежей доказательной энергии, и от учиняемой ими переоценки ценностей всегда что-нибудь остается для будущего.

«Гамбургский счет» Виктора Шкловского и вся его литературно-оценочная работа 20-х годов — того же поля ягода. Как бы он ни был резок и пристрастен, нельзя сказать, что он хоть раз попадает в «молоко». «Успех Михаила Булгакова — успех вовремя приведенной цитаты»; Федин на фотокарточке «сидит за столом между статуэтками Толстого и Гоголя. Сидит — привыкает»; «Горький очень начитанный бытовик»; «Смысл приема Бабеля в том, что он одним голосом говорит и о звездах и о триппере». О «Вестнике Европы»: «Сто лет печатался журнал и умудрился всегда быть неправым, всегда ошибаться. Это был специальный дренажный канал для отвода самоуверенных бездарностей». Вера в то, что только сейчас, на кончике его пера, открылось, как надо и как не надо, — вера эта у Шкловского образцово-наступательная.

Кто в культурно-значимый час не пробовал себя на этом ристалище, тот не критик по призванию. Истинно пассионарной была деятельность Андрея Немзера в исходной версии газеты «Сегодня», когда он из номера в номер в азартных и красноречивых монологах выставлял свой счет литературным новинкам (тут-то его обозвали «человеком с ружьем»; злилась подчас и я, когда наши счета уж очень не сходились). Это было начало «замечательного десятилетия», начало новой свободной литературы, впервые количественно и шумно потеснившей «возвращенную».

Почему же эта недавняя и давняя вольтижировка, которой и я сама занималась, и сочинители почище меня, и умы, до коих мне вообще не дотянуться, — вызывает у меня сейчас гримасу разочарования? Разочарования, равносильного признанию, что в условия профессиональной задачи, решаемой всю жизнь, вкрался какой-то подвох. Ведь начиналось все с того самого задора: снять повязку с глаз публики, смело выговорить вслух эстетически неоспоримую правду, спросившись у своего неподкупного внутреннего чувства. Позднеоттепельным 1962-м я дебютировала в текущей критике статьей «О беллетристике и “строгом искусстве”» (часть названия, забранная в лапки, — из чтимого Белинского). Основное среди заявленного там и подкрепленного «разборами»: что беллетристика (тогда это была продукция не столько доходная,

сколько официально приемлемая) идет навстречу примитивным читательским изготопкам, а «строгое искусство» понуждает читателя подтянуться, увлекая его за собой, к высям главных жизненных вопросов. И что та и другая мотивация различимы стилистически, едва ли не по первым же попавшимся на глаза абзацам. Тогда я, надо сказать, была услышана «опозиционной интеллигенцией»: еще один, новый голос в рядах эстетического (волей-неволей идеологического) резистанса. То, что будет высказано ниже, сведется к признанию нынешней недееспособности отважных заявлений, сделанных почти сорок лет назад.

Сейчас культурное время (так мне кажется) переломилось круче, чем когда бы то ни было. Оно поставило под сомнение не состав судейских коллегий (с их истиной, добром, красотой, гармонией, мимесисом, аполлонизмом, дионисийством, народностью, историзмом и т. п.), а саму определенность эстетического суждения, различение удачи-неудачи в художественной деятельности. «Замечательное десятилетие», — итожит литературные 90-е Андрей Немзер. «Алексия», нечитаемость, некоммуникабельность, — отрезает Владимир Новиков. И мне хочется, уподобившись Ходже Насреддину из восточного анекдота, закивать обоим: и ты прав, и ты тоже прав. Больше того, мне хочется (смейтесь!) процитировать «Славу» Курицына: «Сейчас, когда мы успешно развалили старую иерархию, время построить на пустом месте новую. Исходящую, однако, не из вертикальных (“абсолютная ценность”, “гамбургский счет” и т. д.), а из горизонтальных, либерально-представительских связей». Что с того, что «мы» (курицынская группа поддержки), развалившие многовековой устой культурной ойкумены, — то же самое, что «три мужика, развалившие великую страну». Что с того, что «горизонтальная иерархия» — *contradictio in adjecto*, как «деревянное железо» или «демократический централизм». В главном он прав. Стихла гражданская война архаистов и новаторов, авангарда с арьергардом, «чернухи» с «романтикой». Литературный мир поделен на ниши. И не только торговыми посредниками, на стеллажах «библиоглобусов». Нет, принадлежность к делянке стала мотивировать писательскую работу от истока до завершения. Жажда оказаться лучшим в своей нише — отнюдь не то же, что стремление к совершенству и послушание Музе. Как далеко мы ушли от девиза Джойса: «Молчание, изгнание, мастер-

ство»! (а ведь числили его одним из «разваливших»). При за- мере таких плодов творчества гамбургская линейка напрочь ломается. Прежние представления о смысле и целях творческого акта заменены здесь какими-то иными намерениями, при высоком, как правило, качестве исполнения.

Плохая хорошая литература (или: хорошая плохая — как угодно) — вот и все, что мне удалось умозаключить по прочтении немалого числа вещей, пользующихся преимущественным вниманием текущей критики, справедливо вычлененных ею как типичные и знаковые. (Я говорю о прозе, ландшафт поэзии нынче и вовсе ячеистый.)

Плохая хорошая литература... К ней придется подходить не как к ценности, а как к симптому.

2

...Нет, «когда ветер с юга, я отличаю сокола от цапли», — как заметил Гамлет, давая понять, что разум его не покинул. Когда веет человеческим измерением жизни, я еще способна с сознанием правоты заявить: вот одна птичка, а вот другая, вот полет, а вот его имитация, — и даже противопоставить собственное мнение преобладающему.

Я, например, уверена, что скромная, в неброском стилистическом оперении, почти «физиологическая», почти «натуралистическая», почти «чернушная» короткая повесть — или рассказ — Романа Сенчина «Афинские ночи» — сочинение, замечательное по экономной тактике успешного воздействия на читательскую душу, по углубленности в «плоский» житейский материал, когда под верхним утопанным слоем открывается неожиданное пространство, по серьезности мысли, равно чуждой дидактики и шокирующего имморализма. А «Вот такой гобелен» — кипучее творение Марины Вишневецкой о живучке Зинке-Зимке — всего лишь «электрическая» обманка.

Я могла бы, не плоше, чем обычно, развернуть арсенал аргументации в защиту *своего* гамбургского счета. Могла бы заметить, что несчастную семью, обреченную на разлад, распад и безотцовщину, изобразить в наши дни куда как просто, и даже читать стало не больно (вот, от последних рассказов Петрушевской сердце уже не сжимается, хотя она — признанный *мастер боли*), — а намеком высветить подобную неизбежную участь молодой, начинающей, счастливой семьи, исподволь навевая читателю болезненную думу, — это надо

уметь. Могла бы добавить, что дать двумя-тремя строками пейзаж (раздолье, апрельские «перелески, поля, серо-желтые, пока неживые», речка, — а дальше: рассвет, когда «среди черноты сначала густо посинело, потом, прямо на глазах, стало зеленеть. И такая багровая кайма... И кажется... что тьма повсюду, кроме востока, только усиливается...»), дать контрапунктом к «ужасу жизни», словно промельк приглушенно-цветных кадров в черно-белом кино, дать притом между делом, рассредоточенным взором нетрезвого озябшего полуночника, — это действует много сильнее, чем всевозможные пеночки, иволги и зяблики в свежих охапках жимолости, шиповника, бересклета и чего там еще. Могла бы указать, что несостоявшееся профессиональное прошлое героев несостоявшейся «афинской ночи» (художники!), их реплики, посреди пьяноватой невнятицы, насчет подвохов заброшенного ими искусства, пришедшиеся им впору стихи талантливого циника Одинокого (скандального А. И. Тинякова) — этот смысловой слой осторожно приподнят над задачами бытописания и наводит на мысли о действительных тупиках в живописи ли, в литературе. И что тот, кто прочитает рассказ как жалобу на мучительную утрату осмысленности жизни и чувства красоты, тот, кто припомнит Можайский собор на высоком, красном месте, слегка расшевеливший заблудшие души, — тот увидит только одну сторону медали: будь у перебивающихся с хлеба на квас героев доход, как у «яппи», когда можно бы «снять» дорогую проститутку и приличный номер в гостинице, сколько-то просадить в казино, словом, оттянуться, вернувшись потом в семейное лоно, тогда никаких проблем относительно смысла бытия у них не возникло бы — «распад атома» зашел слишком далеко.

Могла бы я рядом поставить «экстремальную» Зинку из «Вот такого гобелена» — и тоже показать... Показать бесконтрольную влюбленность автора в героиню, что граничит с самовлюбленностью (будущая карьера «звездочки», сломя голову несущейся на мотоцикле, выстреливающей рок-стишками и успевающей обиходить дочку-грудничку, пентюха мужа и любовника-мачо, почему-то рифмуется со звонкой литературной карьерой самой писательницы); показать пережимы слова — штопором закрученные сравнения в подражание непревзойденной «компаративистке» Ольге Славниковой («... залить темнотой их обоих, точно опрокинуть бутылку с вином на ба-

рахтающуюся на подоконнике бесцветную жирную бабочку»), пережимы и без того отпрессованного сюжета — словно заимствованного из коллекции концептуалиста-насмешника В. Тучкова, но поданного всерьез, «переживательно»: клятвые «новые русские», такие неживые и неплодные супротив жизнезаряженной Зинули, уже отнявшие у нее, оказывается, первую любовь, теперь хотят присвоить и ее дитя (сама-то мадам своих повыскребла, дрянь такая, — правда, не ясно, чего ради), а родителей дитяти, Зинку с мужем, для верности замочить, — скорей в бега! — и Зинка ускользнет, не сомневайтесь, не та энергетика, чтобы пропасть.

Написано это в приятно возбуждающем нервическом темпе, и пара «Сенчин — Вишневецкая» вполне подошла бы сегодня к тезисам моей стародавней статьи — как пример «строного искусства» и пример «беллетристики» — вместо фигурировавших там «Большой руды» Владимова (отчасти выдержала испытание на прочность) и «Девчат» Бориса Бедного (обреченных забвенью, кабы не «наше старое кино», любимое значительной частью населения).

Но, увы, «не с юга» ветер (см. выше). Я отлично сознаю, что и «Афинские ночи» Сенчина, несмотря на все современное бесстрашие прежде табуированных подробностей, и «Вот такой гобелен» Вишневецкой, несмотря на мобильность, сленг, эротику, диски и прочие передовые аксессуары, — вещи обочинные, и тематически, и структурно оттесненные в маргинальную нишу правдоподобного вымысла. В этой привычной нише с руки решать привычные критические задачки: одно — хорошо, другое — не слишком. Но если оглянуться окрест...

Мне уже приходилось писать о наступлении времени, когда распался великий договор между читателем и писателем, действовавший в европейской литературе не менее трех веков: договор о том, что вымысел — не истинное происшествие, но и не сказка, а правда жизни в модусе *возможного* (категория еще аристотелевская, но утвердившаяся вместе с победным шествием европейского романа). О вере в вымысел, в его гипнотическую «реальность» много говорилось с восхищением (молодой Горький, на свет рассматривающий страницы французской прозы, — откуда эти лица, эти живые голоса, неужто из букв? «коробочка» с ожившими фигурками, раскрывающаяся перед взором булгаковского протагониста); много — с

раздражением («литературоцентричность» русской жизни, да и всего XIX века, наивное поведенческое подражание книжным образцам как некий общественный мираж).

Но этого больше нет, почти нет. Химическое соединение узнаваемой «правды жизни» и творческой фантазии, обеспечивавшее, кстати, эффект запойного чтения (дело не в одном только давнишнем отсутствии телевизора), — это соединение было расщеплено мощными электролитами, природа которых мне не совсем ясна. На одном полюсе обосновалась «литература существования», на другом современная сказка, чаще именуемая «фэнтези», иногда, по старинке и неосновательно, — романом. (Настоящий роман еще умер не совсем, но стал плодом эксклюзивной инициативы немногих отважных талантов — например, Ольги Славниковой.)

Одно время казалось, что «литература существования», воспетая в дважды премированной книге А. Гольдштейна и вообще охотно авансировавшаяся критикой, составит здоровый баланс другому полюсу. Во всяком случае, она, усложняясь, отходя от прямоты личных признаний, слегка вуалируя автобиографичность главного «я» и внося долю эксцентрики в его *cuticulum vitae*, не без успеха представляла в литпроцессе от «серьезной литературы»: «Свобода» Михаила Бутова как лучшее в этом роде, «Похороны кузнечика» Николая Кононова как самое утонченное и «Розы и хризантемы» Светланы Шеннбрун как самое радикальное.

Однако последние два-три года показали, что равновесие нарушается. Вовсю дует норд-норд-вест, при котором Гамлет безумен и сокола от цапли ему уже не отличить.

3

Не знаю, как и подступиться к той *нише*, которая столь вместительна и столь разнообразно укомплектована, что впопору заподозрить переориентацию новейшей прозы в целом. В самом деле, разве образуют «направление» в прежнем, узком смысле такие непохожие вещи, как «Взятие Измаила» М. Шишкина и «Кысь» Т. Толстой, «Там, где нас нет» с продолжениями М. Успенского и «Князь ветра» Л. Юзефовича, «Человек-язык» А. Королева и «Покрывало для Аваддона» М. Галиной, «Змея в зеркале» того же Королева и «Суд Париса» Н. Байтова? Это не «направление», а, так сказать, пролом в человеческой реальности, куда с энтузиазмом ринулись талан-

ты первой и второй руки. (А сколько еще того же, не прочитанного мной по невниманию или из-за недоступности текста; так, догадываюсь, что повесть М. Елизарова «Ногти» могла бы пополнить мою *коллекцию* — употребляя любимое словечко Михаила Шишкина.) В этой «нише» стрелка эстетического компаса начинает дрожать и метаться, указывая на присутствие аномалии. Совершенно очевидно, что такие сочинения привлекают, в разных дозах, повышенное (и «элитарное») внимание не в силу ошибки вкуса отдельных ценителей, а в силу какой-то новой закономерности. Я же, оставшись со своей линейкой в веке минувшем, могу писать о взыскующем опознания феномене лишь в тоне нейтральных наблюдений и констатаций. Начнем с того, что ближе глазу и уху.

Слог. Высокий профессионализм письма — сегодня неременное условие того, чтобы опус был замечен критиками и внедрен в читательскую среду. И это условие *как бы* выполняется, в рамках любой темы. Всегда можно выбрать филейные куски, удостоверяющие уровень.

Не поленюсь выписать из романа Татьяны Толстой большой пассаж, чтобы продемонстрировать ее умение влезать в шкуру фантазийных персонажей и вживаться в их фантазийные обстоятельства не хуже, чем прежде в мир Сони или Петерса.

«Зима — это ведь что? Это как? Это — вошел ты в избу с мороза, валенками топая, чтоб сбить снег, обтряхиваешь и зипун, и задубелую шапку, бьешь ее с размаху об косяк; повернув голову, прислушиваешься всей щекой к печному теплу, к слабым токам из горницы: не погасло ли? — не дай Бог; раскупонившись, слабеешь в тепле, будто благодаришь кого; и, торопливо вздув огонь, подкормив его сухой, старой ржавью, щепками, полешками, тянешь из вороха тряпиц еще теплый горшок с мышинными щами. Пошарив в потайном укрытии, за печью, достаешь сверток с ложницей и вилицей — и опять будто благодарен: все цело, не поперли, вора, знать, не было, а коли и был, дак не нашел.

И, похлебав привычного, негустого супу, сплюнув в кулак коготки, задумаешься, глядя в слабый, синеватый огонек свечки, слушая, как шуршит под полом, как трещит в печи, как воет, подступает, жалуется за окном, просится в дом что-то белое, тяжелое, холодное, незримое; и представится тебе

вдруг твоя изба далекой и малой, словно с дерева смотришь, и весь городок издалека представится, как оброненный в сугроб, и безлюдные поля вокруг, где метель ходит белыми столбами, как тот, кого волокут под руки, а голова запрокинулась; и северные леса представляются, пустынные, темные, непроходимые, и качаются ветки северных деревьев, и качается на ветках — вверх-вниз — незримая кысь: перебирает лапами, вытягивает шею, прижимает невидимые уши к плоской невидимой голове, и плачет, голодная, и тянется, вся тянется к жилью, к теплой крови, постукивающей в человеческой шее: кы-ысь! кы-ысь!»

Именно такие *места* (не одно ли оно такое?) дали повод Б. Парамонову в восторженной рецензии сравнить «Кысь» с «Одним днем Ивана Денисовича», а А. Немзеру в рецензии жесткой указать на стилистическую связь с Ремизовым.

А вот пример совсем иного колорита — панорама опустевшего античного Аида в «интеллектуальном триллере» (так он обозначен в *summary* «Дружбы народов», 2000, № 10) Анатолія Королева «Змея в зеркале»:

«Пролетев над вершинами черных тополей, я увидел одинокую барку Харона, причаленную к берегу. Сама лодка тоже была пуста. В осевшей корме плескалась вода, в которой остро просвечивала грудa медных навлонов — плата за переезд, которую клали усопшему под язык. Тут же — позеленевший от водного мха шест Харона, он тоже на дне!.. Ни одной души! Смутный туман над Асфоделевым лугом. Его гробовой бархат пуст, гол и нем. Мертвое сияние амфитеатра Элизиума — ступени и сиденья из камня, поросшие травой забвения... В полном смятении чувств я устремился в самый центр преисподней, к жерлу Тартара. Здесь тоже царила летняя ночь, и я, пролетая над ровными водами Леты, кольцующей кратер, увидел в гладкой чернильной воде отражения звезд. И, спустившись вниз, на лету, пробороздил ногой, стремительным росчерком золотых талариев смолистую воду смерти, оставляя за собой треугольный косяк сверкающих брызг, отлитых из агатовой ртути. Я видел, как капли взлетают вверх, но не слышал ни единого звука. Ад был абсолютно беззвучен».

На этот мифический пейзаж, увиденный глазами разжалованного в букмекеры бога Гермеса, уже обратила внимание Мария Ремизова, заключив, что «Змея в зеркале» написана недурно. То же можно бы подтвердить и кое-какими «низ-

кими» картинками в пивнушке на ипподроме, продемонстрировав диапазон возможностей.

А этнографически выверенные и притом захватывающие, полные таинственной хтонической энергии картины «панмонгольского» подъема в «Князе ветра» Леонида Юзефовича, знатока Монголии и Тибета!

«Наконец грянул оркестр — барабан и четыре дудки. Их медной музыке ответила костяная, под вопли бригадных раковин качнулась и поплыла перед благоговейно затихшей толпой хоругвь золотой парчи с изображенным на ней первым знаком алфавита “соёмбо”. Венчавшие эту идеограмму три языка огня означали процветание в прошлом, настоящем и будущем, расположенные под ними солнце и луна были отцом и матерью монгольского народа... Толпа шатнулась и восхищенно завывала, когда на площади показались первые всадники... Первые шеренги замерли на противоположном краю площади. Подтянулись остальные, затем, по сигналу, цэрики начали перестраиваться, разворачиваясь фронтом к трибуне... Завораживающая сила была в механической правильности этих движений. Я привстал на стременах. Влагой восторга туманило взгляд, озноб шел по коже... Я верил, победа всегда остается за той из двух враждебных сил, которая сотворена из хаоса». Далее следуют: столь же красочные осада и штурм контролируемой китайцами крепости, жуткая расправа над пленным, чинимая в согласии с сакральным (будто бы) ритуалом... Юзефович обеспечил своему квазидетективу принадлежность к прозе высокого разбора, оснастив его этими «записками Солодовникова», русского офицера при повстанческой монгольской армии 1910-х годов.

Ну, а что говорить о Михаиле Шишкине, признанном виртуозе стилистических перевоплощений. Для меня, впрочем, не то важно, как он умеет подделаться под Чехова или воспользоваться языковыми извлечениями из средневековой русской повести. Важно, что и сам он умеет видеть и слышать с тонкостью не стилиста, а чувствилища. «За окном жасмин с белыми мышками на ветках. На снегу вавилонская клинопись. На соседнем сарае навалило столько, что он вот-вот тихо рухнет» (особенно хорошо это зимнее «тихо»). «Когда пароход замер у какой-то пристани и замолкли машины, сделалось вдруг тихо и послышался чей-то далекий смех, скакавший по реке, как брошенная галька». Конечно, этому научил

тот же Чехов, вернее, Тригорин, и сам Шишкин устами одного из своих фантомных персонажей поясняет, как при известной тренировке такое получается само собой: «Произнесите любое слово, самое затрапезное, хотя бы то же “окно”. И вот оно, легко на помине — двойные зимние рамы, высушенный шмель, пыль, забрызганные краской стекла». Но все же жизненный мир шишкинским словом не до конца отвергнут, не погребен под извержением абстракций, ортеговская «удушенная жертва» еще трепещет каждой жилочкой.

Любимец же наших усталых гуманитариев, фонтанирующий каламбурами и ожившими метафорами (ср. начало щедринской «Истории одного города»), забавляющий раблезианскими размерами словопоток Михаил Успенский нет-нет да и порадуется взыскательный взгляд, когда среди изобильных шуток на уровне капустника («Что вы, молодой человек, носите со своим королевством, как дурень с писаной Торой!» — из местечковых речей царя Соломона) и «этимологий», что печатались когда-то в столбик на 16-й полосе «ЛГ», обнаружится вдруг великолепная пародия на Гоголя или искусный перечень «постоянных эпитетов», словно хамелеон, меняющий окраску от фольклорной лепоты к кондовой умильности и державной трескотне: «Молодцы у нас все, как один, добрые, а девицы — красные, мужи — доблестные, жены — верные, старцы — премудрые, старушки — сердобольные, дали — неоглядные, леса — непроходимые, дороги — прямоезжие, города — неприступные, нивы — хлебородные, реки — плавные, озера — бездонные, моря — синие, рыбки — золотые, силы — могучие, брови — соболиные, шеи — лебединые, птицы — вольные, звери — хищные, кони — быстрые, бунтари — пламенные, жеребцы — племенные, зерна — семенные, власти — временные, дела — правые, доходы — левые, уста — сахарные, глаза — зоркие, волки — сытые, овцы — целые...»

Ну а если не за что похвалить особенности слога, то по крайней мере впечатляет его динамика. Приятно проглотить за час повесть, сплошь состоящую из дефицитных в преобладающей массе прозы диалогов и калейдоскопической смены положений («Покрывало для Аваддона» Марии Галиной).

Длинных выписок больше не понадобится. Моя цель была — показать, что высокопробные анклавы текста обязательно наличествуют в представленном круге сочинений как обозначение планки (выше средней и уж точно выше «ком-

мерческой»), как номерок, повешенный на табельную доску присутствия в обители муз. На самом деле этот уровень не выдержан (да и задача такая не ставится) — достаточно отметить, получить разряд.

Расхваленный добро- и недоброжелателями «сказ» Толстой однообразно элементарен, сравнивать его со слогом «Ивана Денисовича», где каждое словечко золотое, каждое с натуральным изгибчиком, — просто кощунство. Условно-простонародная речь (непонятно почему звучащая через триста лет после «Взрыва» — то ли расейская прапамять проснулась, то ли понадобилось отличить словесный пласт жителей-«голубчиков» от совково-хамского наречия шариковых-«перерожденцев»), так вот, эта простонародная будто бы речь держится вся на сочинительном союзе «али», на всяких «заместо», «дак», «тубарет», на нутряных инверсиях («а идешь будто по долинам пустым, нехорошим, а из-под снега трава сухая...»), а пуще всего — на мнимо-«хрестьянских» глагольных формах: «борода вся заиндевевши», «зубов не разжамши», «объемшись», «много он стихов понаписамши» — и так до бесконечности. Это *чужой* для писательницы язык, поставленный ей почему-то в заслугу (где ты, гамбургский счет?).

Слог Королева в целом тягостно манерен, что по-ученому можно назвать «маньеризмом»: «... вечер в алом платье заката бродит среди красно-снежных стволов. Сквозь светлый мрак проступают живописные очертания куртин, сияющий глаз соловья. Ветерок морщит поверхность парчовой воды, гонит по небу позолоченную метель (облака)»²; «Ее лицо сейчас — цветущий куст дикой розы, внутри которого тайно зажжена ночная свеча», — или «эффуизмом»: «желтый язык горчицы, отвисший, как блевотина, смыслом». Он с тем же однообраз-

² А бесчисленные скобочки-примечания грубо заимствованы автором «Человека-языка» у первооткрывателя Маканина. Впрочем, там, где, согласно постмодернистскому декрету, все принадлежит всем, вопрос о заимствованиях решается с трудом. Правда ли, что Толстая воспользовалась Успенским, как меня уверял один мой коллега? Ну, если витязи и волхвы Успенского вынесли из «додревнего» мира имена Трациклина и Дыр-Танана (д'Артаньяна), а «голубчики» Толстой слыхивали от «Прежних» о ФЕЛОСОФИИ и ОНЕВЕРС-ТЕЦКОМ АБРАЗОВАНИИ, — то за независимость находки ручается ее примитивность. Но, наткнувшись в обоих сочинениях на совсем уж одинаково обыгранный в простецком духе категорический императив Канта, я поневоле призадумалась...

ным упорством, с каким Толстая прибегает к своим «али» и «наемшись», нажимает на «поэтически» звучащую номенклатуру: «щекотка вьюнка, аромат розмарина, дух мяты с душицей», «журчание славки, речитатив теньковки, стаккато малиновки» — с лексической яркой окраской от собственных этих имен, как сказал лирик (ну, не от собственных, так нарицающих с должной вычурой). Такое письмо, в сущности, механистично.

Юзефович перемежает безупречные «монгольские» эпизоды с собственно детективной фабулой, и не было б в том греха, когда бы не груды балласта, не игриво-пошлые сценки между сыщиком Иваном Дмитриевичем и его благоверной, занимающие необъяснимо много места и сигнализирующие о том, что письмо автора способно взлетать только в границах специфически освоенного им материала, а в остальном не смущается своей третьеразрядностью.

Шишкин спокойно доверяется компьютеру, позволяющему составлять центоны, инсталляции на много страниц без абзацев. Но не чурается и словесных игр, неместимых в его имидж *стилиста*: даму, большую *раком*, у него насилуют, ставя *раком* («Мужайся и ты, читатель!» — как упреждает в подобных случаях Анатолий Королев). Впрочем, это уже по ведомству не слога, а этики...

Вывод, быть может, не до конца доказуем, но прост. Перед нами образцы письма, прибегающего к не очень сложным, достаточно автоматизированным (и не всегда самостоятельно найденным) приемам, но вполне успешно симулирующего мастерство и даже совершенство. Талантливые перья, ушедшие от устарело-строгих художественных обязательств в сторону блистательного кича.

Метод. Но пора все эти разномастные произведения новейшей прозы потихоньку подводить под общий содержательный знаменатель.

«Библиотеки, фонды, энциклопедии, любые справочники, любая изобразительная информация...» — рекламирует у Н. Байтова один из бизнесменов перспективы, открываемые Интернетом. Похоже, что, в отличие от незадачливого стародума из повести «Суд Париса», новые литераторы широко ими пользуются. Не знаю, были бы так пространны и экзотичны выписки из криминалистических и судебно-медицин-

ских справочников, из древнерусских источников и антологий российской философской мысли у Шишкина, из энциклопедий по орнитологии и ботанике у Королева, из «Мифов народов мира» у всех, всех, всех, если б эти томищи надо было стаскивать с полок, рыться в них, а то и отправляться за ними в библиотеку. (Только насчет Толстой поручусь, что осколки русских стихов, коими она насытила «Кысь», засели в ее памяти с детства.) А так — почему не нагромождать эффектные рестры любого свойства, удастаясь от критики сравнения с мэтром Рабле, ученым энциклопедистом своего времени?

Но это — технологическая мелочь. Гораздо важнее, что общим коэффициентом совершенно разных сюжетов, предлагаемых авторами с совершенно разными индивидуальностями, оказывается КНИГА. «Я упал в книгу», — возглас персонажа из «Змеи в зеркале» мог бы стать хоровым кличем всех ярко-модных перьев. Если «ранний» постмодернизм уверял, что жизнь есть текст, то на следующей стадии — текст есть жизнь, ее ДНК.

Это правило может действовать в нескольких модусах; они, конечно, переплетаются, но... да поможет мне «владыка Пропп»!

— Книга как центральный фабульный мотив. Кабы не «старопечатные книги», сюжет «Кыси» не стронулся бы с места после нескольких десятков абсолютно статичных страниц. Чтобы его сдвинуть, пришлось главного героя наделить страстью книгочехя. В «Князе ветра» рассказ заштатного писателя и его же бульварный детективчик определяют чуть ли не геополитические движения масс и уж, во всяком случае, жизнь и смерть частных лиц. Погоня в масках и со стрельбой оказывается рекламной кампанией по сбыту книжной новинки. Все нужные сведения для разгадки криминальной тайны следует раздобыть опять-таки из подручных текстов (насчитав их не меньше восьми, я сбилась со счета), и это создает в читательской голове невыносимый информационный шум. Там, где Шерлок Холмс ползал с лупой, а мисс Марпл выспрашивала кумушек, теперь листают страницы.

— Книга как источник римейков. Речь не о Шишкине, он уже миновал эту стадию в прежних сочинениях и теперь только намеками воспроизводит то антураж «Трех сестер», то сплетню из биографии Блока. Но что такое, как не иронический (и весьма пунктуальный) римейк хрестоматийного рома-

на Р. Брэдбери, — «Кысь» с ее *санитарами*, изымающими книги во имя их «спасения», вместо *пожарных*, делающих то же самое ради их, книг, уничтожения: и там и здесь тайная полиция носит эвфемистические имена, противоположные ее функциям, и здесь и там погибают диссиденты-книговладельцы и вообще утверждается полный тоталитаризм. А касаясь того, что у Брэдбери книга — свет в руках просвещенных людей, а у Толстой — тьма в руках людей темных, так ведь «солнечный зенит гуманизма»³ давно позади, и вопль: «Искусство гибнет!» — стал (по Толстой) последним прибежищем негодаев. (Любопытно, что та же тема книг как решителей участи явилась и у Антона Уткина стержнем «жизнеподобных» «Самоучек», в свою очередь, римейка «Великого Гэтсби».)

Ну, а «Человек-язык» Королева — конечно, римейк бродячего сюжета о красавице и чудовище (конкретно — сознательно упомянутого в романе «Аленького цветочка»), римейк тоже иронический, но вдобавок моралистический: несмотря на достоинства «чудовища», обнаруживающего признаки мудрости, жертвенности и даже святости, красавица остается с красавцем и, в качестве музы, с творцом красоты, чудовищу же, подвижнически уходящему из жизни, не уготована земная награда, так устроен мир, мужайся, читатель!

Атмосфера, словно метеоритным дождем, пронизана осколками прежде бывших «текстов», — тут я полностью согласна с Толстой, смоделировавшей именно такое, гаснущее, осколочное, бытование прекрасных стихов и вообще «наследия». М. Галина наделяет одесских интеллигентных тусовщиков именами Добролюбова (видимо, Александра), Лохвицкой и Генриэтты Давыдовны (это, кажись, из Олейникова). У Толстой соответственно — Федоры Кузьмичи и Константины Лентьичи. Уже не удивительно, что и Петрушевская в одном из традиционных для нее новых рассказов именуется лиц, несколько не похожих на толстовских, Элен и Пьером Безуховыми, — через это как бы дополнительный смысл открывается, даже когда его нет.

Иногда «старопечатное» произведение может взбрыкнуть и подставить подножку своему пользователю. Королеву невдомек, что в его «Человеке-языке» даже полустраничный дайджест тургеневской «Муму», даже в усмешливой аранжировке,

³ Это уже пронизирует А. Королев.

способен напрочь убить весь роман со всеми страстями-мордастями: участь маленькой собачки и ее хозяина в тысячный раз заставляет сжаться сердце, каковой эффект для творца новейшего Муму недостижим, сколько ни называй собачку «сапаськой», а Боженьку «посенькой».

— Книга как вместилище оккультных смыслов. Старое, как мир, или, точнее, как Древний мир, верование, что текст, состоящий из знаков, несет помимо явного тайный смысл, ключевой по отношению к стихиям мироздания, — это верование не могло не быть востребовано в современном психическом климате. Беря его за отправной пункт, писатель обретает ряд неординарных рычагов. Во-первых, слову, любому оброненному или выскочившему из-под клавиш, приписывается, по магической аналогии со Словом, творящая сила. «Господи, да мы сами слова!» — восклицает один из прозрачных фигурантов Шишкина. «Все вокруг нас, этот шезлонг, мой халат, это животное, небесный купол, ты и я, наконец, — все это слова, слова, слова, ... Нет ничего выдуманного если оно сказано», — произвольно совпадает с ним ясновидец из королёвской «Змеи в зеркале». Это кредо — не шуточное. Химерические миры, сказавшиеся словом, забывают о своем отличии от мироздания, теряют приличествующую условным конструкциям скромность; словоизвержение уводит вас в лабиринты комбинаторики, накрывает шумовой волной⁴, отучает удивляться: красные вороны так красные вороны, перелетные куры так перелетные куры (любопытно, что Успенский и Толстая оба начали свои романы с этих рифмующихся птичек), новорожденная мужская голова — не худо и это, мифологично и психоаналитично. У такого метода возможности уходят в беспредельность (или, что то же, в беспредел, как в «Мифогенной любви каст» Ануфриева и Пепперштейна).

Во-вторых и в-главных. Писатель освобождается от задачи порождения смысла; смысл отныне можно не извлекать из зримой логики обстоятельств, а привлекать из области «сокрытого». («По существу, все предметы вокруг нас — это отра-

⁴ Шум бывает так оглушителен, что легко сбиться. Такой внимательный критик, как Мария Ремизова, спутала Аида-Плутона, чьим воплощением предстает в триллере Королева ясновидец Август Эхо, с Зевсом; Борис же Парамонов принял вполне человекообразных мутантов из «Кыси»... за котов — а все из-за мышинового меню.

жение и эхо сокрытого» — Анатолий Королев.) Чем абсурдней выбор текста на роль сакрального, имитирующего Книгу жизни, книгу предопределения, тем занятней следить, как станет выпутываться автор, подверстывая сюжет под запечатанные там предначертания рока. Детская сказка («Красная Шапочка» Перро), детективный рассказ («Пестрая лента» Конан-Дойла), повесть «Муму», ставшая, кажется, мифообразующим лоном новейших фабул, — вот самые подходящие, в силу нелепости их применения, скрижали судеб. Хороши и «красные собаки» из предсмертного бреда тургеневского Базарова, оказавшиеся, по Юзефовичу, монгольскими погребальными псами-трупоедами (автор «Князя ветра» формально останавливается у оккультного порога, но угрюмая тибетская мифология рушит хрупкую преграду).

Впрочем, существует более популярный путь — в качестве сокрытого двигателя, эзотерического истока перипетий имплантировать проверенный костяк мировых религий и мифов, в вывернутой, конечно, форме. Здесь я ограничусь простым перечислением пущенного в дело, и пусть читатель сам дополнит перечень. *Библия*: Книга Бытия («Змея в зеркале»), Исход (пародийный, но значимый эпизод у Шишкина), Пророки (М. Галина); *Каббала* (та же Галина); ламаизм (Юзефович); Олимп (Королев); *троянский цикл* (Н. Байтов); *языческий славянский пантеон* (камертонный зачин «Взятия Измаила»); *буддизм* (Пелевин); *шаманизм* (помнится, был такой рассказ у него же); *Египет и тайны его* (сквозной мотив Осириса в неисчерпаемом романе Шишкина); *Песнь о нибелунгах* (М. Курочкин); *малые фольклорные мифологии* вроде германской Дикой охоты, *индуизм, ацтекские верования* (Успенский, у которого, как в Греции, есть все, — кстати, он не забывает помянуть эту райкинскую репризу). Освоение *дзэн* («Дзынь», по Успенскому) и *ислама* (он разве что затронут А. Уткиным в «Хороводе»), видно, пока впереди.

Что еще? Конечно, Евангелие, преимущественный объект колкостей и фамильярных перекодировок. «И слово, как кто-то весьма удачно выразился, плоть бысть», — вскользь острит Шишкин. «Что, — спрашиваю Бориса, — ... помнишь, ты римейк Иванова собирался делать? — ... еще на курсе третьем у Бориса родилась идея написать грандиозное полотно. Появляется, дескать, Христос перед людьми, а те в ужасе разбегаются. Мчатся в лес, кидаются в воду, усакивают на лоша-

дах. Люди все красивые, ухоженные, этакie античные полубоги, а спаситель их в рванине какой-то, в язвах, с колокольчиком прокаженного на шее». Странно даже, что Р. Сенчин в своем далеком от теософского умничанья рассказе сумел одним махом исчерпать модную транскрипцию Благой Вести. «Так в античный мир шалостей пришла тяжелая поступь христианской морали», — комментирует Королев ужасную гибель Олимпа вследствие коварства горних сил (вооружившихся, естественно, некими текстуальными мантрами).

«Кто-то так сильно дергает за ткань мироздания, что она трещит по швам». Эти «кто-то» — писатели, резвящиеся в струях «игровой мистики» (так благожелательно квалифицировал Немзер повестушку М. Галиной, откуда и взята цитата), мистифицирующие нас идеограммами из букв древнееврейского ли письма, древнерусской ли азбуки, алфавита ли «соёмбо». Вся эта *эзоτερика*, с одной стороны, вливается в мутную атмосферу паранаук и тайных доктрин как вполне серьезный ее компонент, но, с другой, никакие богохульные эскапады не способны продемонстрировать такой градус безверия, как это равнодушно-беспечное, и вправду игривое, припадание ко всем родникам сразу. Любой хорош, лишь бы заранее разлиновал бытие — чтобы сочинителю не пришлось попотеть самому, доискиваясь в нем порядка и смысла.

Книжный мир, культурное производство, перешедшие на самообеспечение, без притока энергии извне. Закрытая система, обреченная на энтропию?

Философия. (Точней — умонастроение.) Ну, прежде всего — изгойство и уродство как отличное средство не дать читателю заскучать. Чудовищное, хорошо знакомая мировой литературе эстетическая категория, все больше становится приемом психотехники, управляющей «саспенсом». Нужного эффекта всяк добивается по-своему. Если это сказочная фэнтези — не возбраняется плодить чудовищ в любых количествах и образах (будь вы мало-мальски изобретательны, критика сравнит ваши придумки не со вчерашним космическим кинобоевиком, а с самим Босхом). Если замах ваш масштабнее: удивлять, поучая, — можно петушинные гребни, наросшие на женской головушке, волчьи когти на конечностях красотки (и в виде компенсации — младенческие пальчики на лапках кота), огонь, изрыгаемый почтенным старцем, — объявить

Последствиями то ли свершившейся, то ли грядущей катастрофы, а подспудно — миром, в котором живем или жили вчера, не замечая его чудовищной перекошенности. Если интенции еще глобальней: окаменить читателя ликом Медузы Горгоны, он же лик мироустройства, — тогда потрудитесь собрать *коллекцию*: обшарить все места скорби, зафиксировать все виды лишения жизни, издевательств над человеческой особью и врожденных несчастий. Можно подставить под луч софита ребенка-дауна, резко нажав сразу на две педали — брезгливости и сентимента. А ту, мелькнувшую посреди «коллекции», обреченную, у которой «голова была как котел, коровий язык свисал до подбородка — акромегалия», оставить на долю другого писателя, зовущегося уже не Шишкин, а Королев.

Последний тоже вроде хочет нас чему-то научить, усюветить — повернуть лицо от самодовольства нормы к мировому горю, заставить взглянуть на жизнь под знаком «тератологии» (науки об уродствах). То самое как будто хочет вымолвить, что сказала Эльмира Котляр кратким стихотвореньцем: «Господи! / Зачем Ты создал / карлика убогого, / криворукого и коротконогого? / Как живет в своей конуре? / Хорошо, если при матери / или при сестре! / Нищ, а подаяния не просит. / И никто ему корки хлеба не бросит. / Никто не скажет / доброго слова. / Он живет среди мира скупого. / Карлик с уродливой головой, / может быть, страдалец Твой? / Свеча, Тобою зажженная, / душа, для Царствия Небесного / сбереженная?» Но нет, тут другое. Самые истошные, зашкаливающие ужасом сцены (как самообнажение и суицид сиамских близнецов, девочек, которых автор, добавляя страху, обобщает местоимением мужского рода «он», словно единое чудо-юдо), все эти кошмары предписано поглощать, памятуя о кокетливых авторских предуведомлениях: «охранный камень: белый жемчуг», «охранный цветок: омела и шиповник». То есть извлекать из ужаса и красоты щекочущий нёбо мед контраста. А думая о *ранах*, велено прислушиваться, как дивно аранжирована речь повествователя созвучием *ра*. Тут подошла бы реплика Иннокентия Анненского: «Состраданию... не до слов... оно должно молча разматывать бинты, пока долото хирурга долбит бледному ребенку его испорченные кости».

Молча?.. Рассказчик то и дело прикладывает палец к устам и шепчет самому себе: veto — когда уже все сказано и показано. Дразнит... Никогда не прибегну к недобросовестно-

му доводу: зачем, дескать, писать о таком? кругом жизнь как жизнь, мамы с колясочками, прохожие на работу торопятся — словом, норма... Да, правда гнездится *ad marginem*, «на окраинах жизни», как говорил Лев Шестов, та правда, какую испытывается наше мужество, сострадание и, наконец, смирение — короче, высота духа. Но с этой *украинной* правды нецеломудренно стричь купоны литературной орнаменталистики. Феерические эффекты, которыми окружено у Королева уродство, протуберанцы аномалий и несчастий, рвущиеся со страниц многоглазого Шишкина, берутся насытить вкус к острым ощущениям, хотя драпированы другими целями. Петр I создавал свою Кунсткамеру с целями научными, но, думаю, удовлетворял того же рода собственный вкус.

Однако есть еще одна если не задача, то семантическая рифма. Уродство и чудовищность тесно сплетены с Россией. Родина-уродина, как ласково хрипит Шевчук. (Скажи я так о свеженапечатанных сочинениях до «дней свободы», был бы это донос; сейчас я доношу на самоё себя, так как подобные вещи принято с прискорбием отмечать со страниц «патриотических» изданий, а не в порядочном обществе.)

«Вся Россия — сплошная натяжка истории». Этот напрямик вырвавшийся у Королева афоризм каждый опять-таки аранжирует как может. Сам Королев — с садо-мазохистской красотой, поигрывая шрифтами: «Если представить себе христианский мир в виде распятого Христа, то место России на этой *карте спасения* — **рана** от удара римским копьем на бедре Спасителя...»⁵ Шишкин предпочитает распростирать на весь окоем жуткую в своем гигантизме и гигантскую в своей жути фреску, от воплощения дремучих божеств Перуна, Сварога и Мокоши в диковатых человеков российской глубинки до цитатного коллажа из Аввакума, Чаадаева, Пестеля, Федорова, Соловьева, Розанова, Нечаева и тьмы прочих; этот речевой сплошняк как бы излетает из пасти чудища обла: «Начинайся, русский бред!» Посреди бреда попадаются прелюбопытные сращения: «Здесь все оставил он, что в нем греховно было, с надеждою, что жив его Спаситель Бог. Захотелось солдату попадью уеть» (иллюстрация обоих полюсов

⁵ С «бедром» у прозаика-интеллектуала вышла промашка. Правда, в «Змее в зеркале» та же реалия означена как «ребро». Впрочем, может быть, дружинские редакторы просто оказались в данном случае внимательней знаменских?

русской ментальности в духе стихов того же Блока «Грешить бесстыдно, беспробудно...»?).

Чудище Россия предстает у Королева в контрдансе с красавицей Англией, у Шишкина — с милашкой Швейцарией. В Англии личное достоинство и уважение к ргивасу смягчают ужас бытия, не дают завертеться вихрям катастрофизма даже вокруг несчастных отверженцев. В Швейцарии благополучно появляются на веселенький свет те дети, которые в России или вообще не будут рождены, или народаются с генным изъяном, или будут отняты у матерей, или похищены, или с детства отведают лагерной баланды, или сгинут по причине общего беспорядка (и это чистая правда, только к чему бы так педантично подобранная?). Бежать, бежать! — выкрик почти-чеховской Маши, придуманной Шишкиным. Но не все так «однозначно». Чудовищное, повторим, — категория эстетическая, и если бы в русском ужасе не было загадочного величия, столь ценимого по сю и по ту сторону кордона, фокус не удался бы. Оно, величие, тоже присутствует.

Есть и лирика снежных далей — в «Кыси», и Княжья Птица Паулин, погруженная в самолюбование: гений чистой красоты и одновременно идеальная мечта русского изоляционизма. А вообще-то вектор — на восток: Азиопа. «На севере — дремучие леса, бурелом, ветви переплелись и пройти не пускают... На юг нельзя. Там чеченцы... На запад тоже не ходи. Там даже вроде бы и дорога есть — невидная, вроде тропочки. Идешь-идешь... все-то хорошо, все-то ладно, и вдруг... как встанешь. И думаешь: куда же это я иду-то? Чего мне там надо? Чего я там не видел? Нешто там лучше?.. Нет, мы все больше на восход от городка ходим. Там леса светлые, травы легкие, муравчатые». (Ср. у М. Успенского: «А на западе, за чернолесьем, по берегам теплых морей, живет люд богатый и гордый, все прочие племена почитающий дикими и подвластными. Вот туда бы двинуться, обломать им рога», — прямо наваждение какое-то с этим Успенским!) Городок Федор-Кузьмичск семихолмный на месте прежней Москвы (ох, не смешит это название, выламывающее язык почище Ивано-Франковска, противное естественной русской артикуляции, не станет оно в один сатирический ряд с городом Глуповом, городом Градовом, да и городом Любимовом) — этот поселок «голубчиков»-мутантов — управляется овосточенной, так сказать, властью, всякий чин зовется здесь не иначе как «мур-

зою». «И вот, наглотавшись татарщины всласть, вы Кысью ее назовете!»

А уж как это все ко двору! «Самая настоящая модель русской истории и культуры» (об одном романе), «Веха в истории российского самосознания» (о другом) — так пишут в газетах люди не менее знаменитые, чем сами создатели «моделей» и расстановщики «вех». Тут никак не исполнение заказа политической «закулисы» или идеологической авансены. Просто такая *русская рана* удовлетворяет спросу на смесь местной экзотики с просвещенной иронией, выпренности с зубоскальством, вычур с мужиковатостью, устрашения с игривостью, грандиозности с облегченностью. Заказ есть, но скорее эстетического свойства. Идеология плетется в хвосте. Хотя, возможно, еще себя покажет ⁶.

Цели воздействия. Во-первых, нейтрализовать первичную, «наивную» читательскую эмоцию — ужаса и сострадания (по Аристотелю). Когда-то Брехт ставил ту же задачу в идейно-просветительских целях: пусть читатель-зритель не слезы льет, а постигает суть классовых сил, — но органика таланта мешала ему быть последовательным. Теперь достигается другое: сохранение отстраненного читательского комфорта даже посреди роковых перипетий. Во-вторых, создать у читателя впечатление приобщенности к вершкам актуальной культуры, так чтобы он мог хоть немного гордиться собой.

Первая задача особенно трудна, если учесть, что речи ведутся не только о смешном, но о страшном и высоком. Самый простой способ ее решения, и как литературная находка уже не новый: дать несколько развязок на выбор, отменив тем самым неотвратимость единственно серьезного и напрягающего нервы финала («Человек-язык»). Или, что то же, дурашливо снять под конец намеченную было этическую дилемму («Кысь»). Более изощренный путь: воссоздать наряду с вымышленной фабулой житейскую, личную, автобиографическую протоситуацию, из которой фабула возникла (так сказать, вклиниться в виртуальность «литературой существования»), и таким манером продемонстрировать условность и невсамделишность фантазийной обработки. Для этого Ко-

⁶ Особенно теперь, когда с принятием «госсимволики» открывается творческая возможность писать о ее носительнице как о химере, то есть (вспомним эллинский миф), как о чудище составном.

ролев вводит в причудливый сюжет «Человека-языка» ярко-реальные страницы собственного посещения психиатрической клиники, а Шишкин в эпилоге «Взятия Измаила» вообще вручает нам связку частных ключей к основному тексту: смерть матери от рака, брат в тюрьме, трагически-случайная гибель сына, суицидальные попытки жены, расставание с Россией и ее бесправием, ожидание нового дитяти, — посмотрите, что из этого сделано-придумано художником, поищите-ка в правдивых историях парных соответствий тому, чего не было. (Мне немного жаль, что тем же приемом воспользовалась Ольга Славникова в своем *доподлинном* романе «Один в зеркале», но не будь соседних прецедентов, я бы, верно, не догадалась ее за это укорить.)

Однако Шишкину этого мало, и он устанавливает радикально новые отношения с читателем, перевоспитывая и дрессируя. Он не на шутку вовлекает его в «судеб скрещенье» (правда, иной раз давая мелодраматического петуха), с тем чтобы в решающую минуту оставить его, читателя, с носом. Рассказывание строится по принципу матрешки или многоступенчатой ракеты, но верхние одежки и отработанные ступени отбрасываются раньше, чем того требует наше заинтересованное внимание. В том, что это принципиально, а не издержка неконтролируемого речепотока (весь роман дан как единая «лекция седьмая» — седьмой день творения на российской земле?), окончательно убедила меня некая деталь. Долгое и автономное повествование о семейной драме приводит к тому моменту, когда муж вынужден поместить несчастную жену в приют для душевнобольных на «пару месяцев», после чего страдалица Катя навсегда исчезает из поля зрения и мужа, и повествователя, наперекор нашему естественному интересу к развязке человеческой трагедии. (Впрочем, ключ можно опять-таки подобрать в автобиографическом эпилоге: «Потом Свете стало лучше. И мы развелись».) Одна моя собеседница заметила, что читатель поставлен здесь в положение Каштанки, которой давали проглотить привязанный за нитку кусочек мяса, а потом вытаскивали наружу. Но ведь Каштанка, мирясь с экзекуцией, *любила* своих хозяев. Полюбит и читатель, когда догадается, что ему показывают мирообъемлющий аттракцион и волноваться тут не о чем («Взятие Измаила», давшее имя роману, — название аттракциона с мышами, придуманного мечтательным подростком).

Что касается задачи возвышения читателя в собственных глазах, она решается легко — методом проверки нашей эрудиции, в каком-то соревновании читатель всегда проигрывает автору, но вправе гордиться, набрав достаточно очков. Как застарелая любительница кроссвордов, я получила известное удовлетворение, атрибутировав процентов шестьдесят — семьдесят цитат, слагающих шишкинский центон (кто больше?), опознав немалую часть образцов русской лирики в «Кыси» (не все, однако, как и признавшаяся в этом же рецензентка «Известий» Ольга Кабанова) и счастливо припомнив, почему Ахила (Ахилл) именуется в фэнтези Успенского «муравейным царем» — Пелиды происходили от мирмидонян, муравьев (но все же Успенский поставил меня на место, понудив облазить «Мифы народов мира»). Это вам не глянцева литпродукция. Такое чтение заставит себя уважать.

Я не лукавила, когда с самого начала заявила, что новые литературные явления побуждают отказаться от любых манипуляций с проблематичным гамбургским счетом. Я готова поверить, что передо мной лучшая из ныне возможного литература, с собственным рейтингом. Где Шишкин — чемпион по всем статьям, Толстая лидирует в художественной гимнастике, а Успенский — обладатель приза зрительских симпатий. Пока писала, я уже почти привыкла к своим объектам и сейчас не без удовольствия вспоминаю особо удавшиеся номера. Но эта *хорошая* литература *плоха* (для меня, по старинке) оттого, что сменила ориентацию. Она обращена не к провиденциальному собеседнику, будь то Бог или потомок, а к тем, кому сгодится тут же. Она размещается в прагматической сфере обслуживания.

Боже упаси, это не «коммерческая» литература. (Недаром Королев в предисловии к «Змее...» подробно рассказывает, как талант не позволил ему, вопреки намерениям, изготовить коммерческий продукт.) В современном сервисе еще неизвестно, кто кому служит, и, вообще говоря, клиент скорее служит мастеру, чем наоборот. Разве сегодня (а что-то будет завтра!) повернется язык назвать слугами кутюрье и визажистов, имиджмейкеров и клипмейкеров — всех, кому Станислав Лем, один из умнейших людей миновавшего века, напророчил участь кумиров будущего? Но все-таки они спарены со

своими заказчиками-поклонниками обязательствами взаимосо-
улаждения.

С кем соединена общим кровообращением означенная литература? Это основательные, обеспеченные, продуктивные люди, для которых натренированность ума, цивилизованность вкуса, эрудированность в рамках классического минимума так же желанны, как здоровая пища, достойная одежда и занятия в фитнес-центрах. Компьютеры в их черепных коробках не должны отключаться, иначе нейронная начинка понесет ущерб. Но бодрая готовность к безотказному функционированию плохо совместима с разными там метафизическими запинками вроде вопросов жизни и смерти. Хотя отлично совмещается с любопытством к таинственному и чудесному, развеивающему скуку, не навевая тревоги. На этих людях, как их ни назови, держится новый мировой порядок — доколе держится. И за искусством, им соответствующим, завтрашний день — доколе не наступит послезавтра.

Это ради них сюжеты основываются не на сырой жизни, а на книгах, уже «пройденных» в колледжах, гимназиях и университетах. Это ради них творятся воображаемые миры с магической подкладкой, сотканной из сокровенных учений всех времен и народов, а между тем задевающие не больше, чем еженедельный астрологический прогноз. Это ради них горе, ужас, аномалия, ад обращаются в пряность («температура и шизофрения на фоне гангрены», как отечеканено у Петрушевской), сервируются с изысканностью и пышностью, чтобы притупленные сверхраздражителями нервы не дрогнули при встрече с человеческим несчастьем «по жизни». Это ради них поддерживается тот стилистический уровень, который позволяет чувствовать себя ценителем прекрасного, не задумываясь, что же такое красота и страшная ли она сила.

Сейчас принято говорить о «стратегии писателя». Вышеперечисленное и есть стратегия, прикидка, как выиграть у наиболее ценного ядра публики шахматную партию, расшевелив эту публику, но не разобидев. Метко сказал о таких взаимоотношениях В. Губайловский в неопубликованном эссе «Нобелевская премия», которое я с его разрешения процитирую: «А мы послушаем тебя» (говорит у него творцу современная чернь). «Но сначала ты докажи, что мы тебе неинтересны, докажи, что ты божественный посланник. Если ты сразу пойдешь за нами и станешь утирать нам носы и менять памперсы,

мы плюнем на тебя, вытрем о тебя ноги, не дадим настоящей цены за твои книги... А вот если ты будешь холоден и равнодушен, но не выдержишь, согнешься, попросишь у нас внимания, тогда — да. Тогда мы примем тебя и вознаградим. Но ты сначала попроси, поклянчи. Смири гордыню-то». Сложная стратегия. Потому-то и книги сложные.

4

Псевдобарокко — имя дико, но мне ласкает слух оно. Оттого же, отчего философу ласкало слух слово «панмонголизм». Как предвестие смены культурных эонов, предвестие конца мельчающей цивилизации (ну, не обязательно конца света или, в виде частности, конца литературы, но все же какого-то конца). Я варюсь в русской литературной сиюминутности, отстала порядком от европейско-американской. Но когда в заметке о новой повести читаю: «Предшественники легко угадываются: Саша Соколов, Зюскинд, Берджесс... Автор в контексте, он дышит литературой», — позволяю себе догадку, что «контекст» — общий.

Барокко было в европейском искусстве полосой, когда привычки ломались через колено, когда нарушалось равновесие и цельность стилей, когда очевидное представлялось недостоверным, когда высокая аллегория соседствовала с площадной сценой, эквилибристика речи с простонародным присловьем, прихотливый гротеск с умозрительной дидактикой, когда действительно не воспрещалось венчать розу с жабой. Тоже что-то кончалось. Но и начиналось. Эта художественная эпоха была духовно заряжена Реформацией и Контрреформацией, она взволнованно проблематизировала основания жизни и передала свою одушевленную динамику через голову классицизма и Просвещения европейскому романтизму, в тех или иных перевоплощениях простершему влияние почти до конца тысячелетия.

В представленном созвездии сочинений легко указать на барочные черты. (Уже придя к этой мысли, я случайно наткнулась в одном рассуждении Никиты Елисеева на слово «необарочники»; небось и другие подмечали то же самое.) Но между полюсами псевдобарочных контрастов, по извилинам псевдобарочных лабиринтов не пробегают живые токи. Утрачен интерес к первичному «тексту» жизни — и к ее наглядной поверхности, и к глубинной ее мистике. Все похоже на бута-

форию, хотя в балансе социума исправно поддерживается сектор литературного производства.

Как и кем будет оценена эта финальная, видимо, стадия огромного этапа художественного развития, не берусь судить. Оценки «хорошо» и «плохо» становятся неуместны, и в восторженных, и в гневливых голосах слышится неуверенное дрожание. Искусство веками отдалялось от своей бытийной базы — Красоты, до поры, однако, не упуская ее из вида через все более сложные опосредования, через контрапункт светотени, через совершенство слога, опровергающее неприглядность природы, через «враждебное слово отрицанья», отсылающее к идеалу. Но вот она скрылась из глаз совсем, и сразу все омертвело. Остались муляжи — забавные, роскошные, величавые.

Я уже предположила, что это продлится долго. Потому что функционально соответствует тому дивному новому миру, куда нынче вливается и Россия (не «подмораживать» же ее; в устах Константина Леонтьева это был парадокс, теперь — просто глупость). Но стоит ли мечтать, что станется «потом»?

Схематика иконы? Аскетизм григорианского хораля? Неперсонифицированность народной потехи? Бессмысленно черпать образы будущего из прошлого. Лучше замолчать.

Образ и роль

О чем ночные наши мысли?

Боюсь сказать: о смысле жизни...

А. Кушнер

Об Андрее Битове мне писать трудно: принадлежа к тому же поколению, с тем же, отчасти, социальным и житейским опытом, что и его, на моей читательской памяти возраставший и успевший постареть герой, я волей-неволей нахожусь внутри очерченного его взором горизонта. Все соображения мои так или иначе зацепляются за размышления и заметы самого писателя, не желая сгруппироваться где-то «наверху» в виде округлой литературной оценки, — и если приходит на ум нечто обобщенно-поясняющее, то первым делом простейшие, «ближе к жизни», анкетные характеристики: «интеллигентный горожанин» или даже — «потомственно интеллигентный столичный горожанин», «питерец» из так называемой хорошей семьи.

Когда Битов начинал, в силу как раз входило деление молодых прозаиков на «городских» и «деревенских». Достаточно поверхностное и условное, оно все же имело некий наводящий смысл, более существенный, чем простое указание на разницу в выборе тем. «Горожане» склонялись к лирической и сатирической фантастике, к интеллектуально-шутейной конструкции, к пильняковскому «монтажу» и зощенковской сказовой игре стилем. Они спешили угнаться «за бегущим днем», за сменяющимися микросоциальными и бытовыми положениями, гротескной скорописью очертить и ухватить каждое новшество жизни — от новой профессии до нового словечка. Были авантюристичны, подвижны, быстры на руку. Эта проза давала моментальный слепок своего времени, порою причудливый и парадоксальный, но все же чутко запечатлеваю-

щий первоначальную экзотику жизненных сдвигов. «Деревенские» же ориентировались на надежную простоту бытописания, на устойчивые жанры повести, рассказа или этюда. Они редко выделяли «своего», «привилегированного» героя, предпочитая ему объективного повествователя, выявляя философскую и публицистическую идею осторожно, исподволь, через взаимоотношения лиц. Они искали обстоятельно укорененной, а не моментальной характеристики, охотно отступая от сегодняшнего дня в историю и бывальщину, так что не создавалось впечатления, что рождение мира год в год совпало с рождением автора и что существенно лишь то, что он видел своими глазами...

С тех пор литературные зоны влияния распределились по-иному, но мне важно напомнить, что меж тогдашних «двух школ» Битов очень скоро оказался в любопытном положении партизана и одиночки. Правда, поначалу он, подобно застрельщикам городской «молодежной повести» 60-х годов, разделил мир на «непривычный» (где за чертой ленинградского дома герою предстоит постранствовать, поработать, хлебнуть «настоящей жизни») и «привычный» — где, не спрося твоего согласия, тебя вырастили, воспитали, сделали тем, что ты есть, где ты впервые изведal отличие добра от зла, невинности от порока, еще не понимая, что именно здесь, не за горами-долами, тебя испытывают настоящей жизнью. Путешествуя в «непривычном» мире чужих практикантских-командировочных земель, Битов, вплоть до «Уроков Армении» (1968), не сказал ничего, что резко его выделило бы из «потока», из фельетонного, репортерского, «молодежного» балагурства: того же рода ум, живость, фарсовый юмор, черпаемый в умении наблюдать и «подавать» себя. Зато в мир «привычный» Битов сразу же, с первых рассказов, стал вникать по-своему — на молекулярном уровне житейского общения, избегая и броской условности, и дотошной живописности. Люди берутся оголенно, в их простейших и устойчивейших жизненных позициях: дитя, мальчик, женщина, отец, друг, сосед, начальник, подчиненный, встречный. Писатель ставит их в положения вроде бы извечные и тем самым как бы отвлеченные: в положения влюбленности, обиды, ревности, стыда, унижения, преданности, восторга, скуки. Но именно в этом, самом постоянном, слое человеческого существования он тревожно и чутко распознает подспудные сдвиги, ко-

лебания и отклонения, свойственные описываемому времени. Он не торопится связать свой идеал с определенным жизненным типом или укладом, тревога его, так сказать, внепрограммна и «неконструктивна», ибо источник ее не поддается четкому обнаружению. Ведь, порицая «мещанство» и потребительство, укоряя нерачителей природных и культурных богатств, призывая к известной переориентировке на народно-крестьянскую мораль, мы все-таки толком не знаем, как зацементировать тончайшие трещины в повседневном человеческом общежитии — за тарелкой супа, за покупкой газет, на сеансе в кино.

Например, твердо помня, что ребенок должен быть ребячлив, мужчина мужествен, а старец мудр, Битов с печалью засвидетельствовал, что многое в этом простом и нормальном житейском уравнении поменялось местами. Мир детства у Битова поэтически серьезен. Это мир ясных, определенных, в себе сосредоточенных страстей. Какой восторг, какой ужас, какая вера, какая полнота усилий доступны девочке, для которой большой красный шар — сегодня абсолютная цель жизни, как великодушна она в любви, прощая своему кумиру уродливую подпалину на боку, как она еще свободна от страха жизни, от мыслей о своем сиротстве и недавнем военном голоде (рассказ «Большой шар»). Здесь — влюбленность в чудо, в «Аптекарьском острове» — стоицизм долга. Томительно, шаг за шагом преодолевается немислимое для охромевшего малыша расстояние, весь он — сгусток воли, голое выражение максимы: «должен значит можешь»; дома испуганный отец, живущий по вялым законам взрослого мира, ни за что не догадается, на какое чудовищное напряжение оказался способен его ребенок. А приятели, бросившие мальчишку в беде, — несомненные подлецы, один трусливый, другой наглый; в этой детской жизни и самый порок определен (не так, как в рассказе «Пенелопа», где тонко описывается «подлость хорошего человека»). И в рассказе о первом любовном вихре — «Дверь» (которая впоследствии станет вводом в «роман-пунктир» об Алексее Монахове) — какой не растроченный опытом запас доверия, какая героическая слепота! Все эти вещи построены на томящем, посекудном отсчете времени. Время идет скучно, по каплям. Каждая минута — звонка, как колокольчик, гулка, как колокол: «Трень-бом-динь!», «Сбудется — не сбудется?», «Да или нет?», «Жизнь или смерть?» Время туго

натянута на колышки желания и достижения — всегда ось, всегда прямая, всегда — поющая струна ветра.

Первенство в мужественной силе и глубине чувства как бы уступлено детям. Битов с грустью подмечает, что все это размывается, теряет чистоту линий, сменяясь безответственной инфантильностью взрослых людей. Женатый, «осевший» уже парень убеждает себя, что ему — сегодня, сейчас — совершенно необходима какая-то особенная, необыкновенная фляжка старки, и он по-ребячьи хитрит, чтобы ее заполучить. Но детство не возвращается, — «... и вдруг мне становится так скучно!.. Куда уходят дни? И как же, действительно, можно это все объяснить?» (рассказ «Жены нет дома»). Вот и «бездельник» (из одноименного рассказа) на опыте убеждается, что убежать с работы — совсем не то, что убежать со школьных уроков: вместо острого запретного наслаждения в душе остается какая-то слякоть. Человек, насильственно приставленный к «делу», ищет свое истинное «я» среди детей, играющих в скверике. Но малыши в сквере не принимают в свою игру грустного и нетрезвого дяденьку, хотя он и хватается за игрушечный грузовик.

Пневматический пистолетик, фляжечка, хитроумный американский дырокол, ювелирно отработанная шпаргалка — в какие только игрушки не пытаются — понапрасну, без толку — играть у Битова взрослые люди! Любопытно, что эта игривость к концу жизни еще и возрастает. «Чти отца своего и мать свою». Какое там! Герой Битова не чтит, а жалеет. Ему стыдно, что он, в силу собственной разболтанной неприкаянности, оставляет их без духовной опеки, без педагогического присмотра...

Незрелость взрослых понята Битовым как нецельность, как расколотость существования. Человеку, лавирующему между служебным уроком и забавой, не на чем установить личность, неоткуда приобрести ответственные связи с прошлым и будущим. Цельность немислима без цели, но она же немислима без органической жизненности. Конфликт первого со вторым — явление ненормальное, и опасное: когда цель в обличье «деловой идеи» бесцеремонно взламывает жизнь, целостный человеческий образ раскалывается на целеустремленного мертвеца и живого... не то чтобы «бездельника», а «бесцельника». Эти два типа возможной ущербности не слишком драматически, с шутивным юмором, но тем не менее мно-

гозначительно противопоставлены друг другу в ранней битовской повести-эссе «Путешествие к другу детства».

Один из «друзей» — герой избранного дела, цель — его идол, по пути к ней отсекается все «лишнее», то есть неупорядоченно живое. Его аскетизм, порожденный бешеной жадной самоутверждения, его патологическое бесстрашие (капли трусости не хватает ему как обаяния) — все в нем неинстинктивно, антиприродно. Его поразительная удачливость связана с неспособностью отвлечься, соблазниться, уклониться, протрагиться на второстепенное; им всегда руководит тонкая выгода, возвышенная до безумного геройства. Под ледяными лучами его славы (этот человек — вулканолог, и он профессионально осуществляет себя как бы в горных сферах) корчится, петушится, тревожно ощупывает свою жизнь и душу другой, не слишком удачливый, вечно предпочитающий конечным целям попутные впечатления. Это повествователь, двойник автора. Препарируя «друга детства» и умело выявляя в нем скрытые червоточины, он на самом деле втайне завидует — нет, конечно, не «другу», а тому, суррогатом чего обладает его знаменитый однокашник. Это суррогат цельного смысла, суррогат четкой духовной структуры. Однако повесть робка, в ней как бы даже не предполагается идеальная точка отсчета; из спора между громкой деловитостью одного из «соперников» и оговорчивой, оглядливой безалаберностью другого никакой истины не может родиться.

В «Дачной местности» («Жизнь в ветреную погоду») Битов ищет подходы опять-таки к восстановлению цельности. Это повесть о повести. Более того, очевидно, повесть, которую пишет герой, и повесть, которую мы читаем, — одна и та же. Она зарождается, так сказать, биологически зачинается на наших глазах — в бесцельных, по-видимому, качаниях мысли, в ненаправленных дрожаниях чувства, посреди прихотливых попыток рвануться и раздробиться во все стороны, уйти от императива внутренней собранности. Душа не полагает себе никакой задачи, и у нее нет причин, нет твердых оснований отдать чему-либо предпочтение: жене или какому-то отдаленному певучему женскому зову, работе или игрушечному пистолету. Все прекрасно, все заманчиво дразнит чувствительность, и все недостижимо уплывает куда-то, предательски уносимое вроде бы неторопливым временем: день да ночь — сутки прочь.

И вот сама жизнь прочерчивает сквозь эту сумятицу, сквозь точечный рой мгновений свою суровую прямую — кратчайшее расстояние между двумя точками, между старым отцом и маленьким сыном героя. Тот волей-неволей оказывается на оси, на ветру, на сквозной линии жизненной тяги. И вся душевная сутолока, утомительно разнообразная, неразборчиво богатая, неожиданно насаживается на скрепы вины и благодарности. Это неизбежная вина перед отцом — за то, что он стар, а ты молод, вина крепкого тела перед изношенным; вина за то, что отец наивен, а раздражение так трудно скрыть, за то, что старик влюбленно заискивает перед сыном и откровенно гордится им, а у сына нет причин гордиться собой, и отцовское тщеславие — как счет, который никогда не будет оплачен. И благодарность собственному малышу — за то, что, устремляясь вслед его младенческому взгляду, старший возвращает себе живой и настоящий мир («Видишь, речка?» — сын смотрел на речку... и это действительно была речка.), за доверительную и бессознательную щедрость этого подарка. Короче, сын своего отца и отец своего сына, когда в какое-то мгновение в его душе совмещаются эти жизненные позиции, испытывает вину за отчужденность и благодарность за общение — прототипы всякой человеческой вины и благодарности.

И эти простые чувства вдруг придают миру окрест героя естественный порядок, мгновенную определенность и неестественное воздушное благоустройство («Симметрия, казалось бы, случайная... все это как бы на одной оси, совпавшей с взглядом и ветром, объединенное куполом неба, как легатой...»). Даже баловство, ленивое томление, неприкаянность, раздражение и суэта группируются вокруг этой точки в нечто совсем не бессмысленное, а плодотворное — в данном случае ведущее к рождению книги. Кровеносные сосуды жизни без всякой избирательности и брезгливости пронизывают собою все; рассасывается граница между главным и второстепенным, между делом и забавой (мучившая героя в начале повести).

В конце «Дачной местности» герой садится за стол и испытывает долгожданное счастье работы, непринужденной и не отделенной от всего остального, — работы, которую мудрая неразборчивость жизни не обошла своим покровительством. Но зная, что он напишет (то, что мы только что про-

чили), не вполне разделяешь его радость. Обращенность искусства на свой собственный процесс всегда сомнительна — как слишком исключительный и приватный выход из тревог, имеющих общее значение. «Симметрия», равновесие, достигнутые в «Дачной местности», действительно оказались «случайными», непрочными, как бы заведомо неспособными исполнить обещанное.

А что такое мировой строй жизни, как взыскателен он к человеку, какого требует от него восхождения — все это по-новому, с большим, чем прежде, накалом и с большей, чем прежде, растерянностью, Битов понял тогда, когда побывал в древнеармянском храме Гехарде, чудесно «вынутым» из сплошного нутра скалы, когда увидел «весь разом» Мир из-под арки Чаренца:

«Это был первый чертеж творения. Линий было немного — линия, линия и еще линия». «... “Это — мир”, — мог бы сказать я, если бы мог. Пыльно-зеленые волны тверди уходили вниз из-под ног моих и вызывали головокружение... Они спадали и голубели вдали, таяли в дымке простора и там, далеко, уже синие, так же совершенно восходили, обозначая край земли и начало неба... Я мог, казалось, трогать рукой и гладить эти близкие маленькие холмы и мог стоять и поворачивать эту чашу в своих руках и чувствовать, как естественно и возможно вылепить в один день этот мир на гончарном круге... И вдруг эта близость пропадала, и мир подо мной становился столь бесконечен, глубок и необъятен, что я исчезал над ним и во мне рождалось ощущение полета, парения над его бескрайними просторами. “Горний ангелов полет...”»

После «Уроков Армении», первого духовно значительного «путешествия», раздвоение на эссеиста, пишущего от первого лица, и сюжетного повествователя, передоверяющего впечатления третьему лицу, авторскому герою (и «антигерою»), — раздвоение это стало для Битова существенным творческим фактом. Критику оно вводит в соблазн комфортабельного распределения белой и черной краски: куда как удобно, одобряя художническую восприимчивость и гражданскую отзывчивость путешествующего авторского «я», журить и поругивать конфузливо шкродничающих романских героев Монаховых — Одоевцевых вкупе с их малыми спутниками из других

вещей — Мышаловыми, Лобышевыми, Карамышевыми (фамилии-то какие у этих мальчиков для битья!).

Сам Битов, однако, далеко не всегда готов «заметить разность» между субъектом своей эссеистики и непоказательным героем романистики, то и дело покаянно ставя своего «путешественника» в стыдные и отчаянно-нелепые положения. И что гораздо важнее, он действительно с какого-то момента не мог обойтись без означенных двух путей художественного участия в жизни. Это у него — как теория и практика, между которыми только еще предстоит навести мост, как созерцание высот и печально знакомая эмпирика: «путешествия», в общем — об абсолютном и должном, о смысле и норме, озаряющих и упорядочивающих жизнь; сюжетные сочинения — о некогда сложившемся на совсем иных основах и уже увязнувшем в них личном существовании, об ошибках и блужданиях, утомлении и старении, о все более тщетных порывах и все более редких прорывах.

Так, в Армении своих «Уроков» Битов увидел страну привлекательного национально-исторического выбора, страну, где по ходу времени осмеливались не всегда и не во всем доверяться критериям сиюминутной пользы, где к органике жизни по-прежнему крепко привязано народное сердце и где, вместе с тем, корневая система нации, спасающая ее от «разрыва с собственной природой», не исчерпывает собою народного, а «снизу» поддерживает заоблачные создания духа. Сображениям этим, уже давно носившимся в воздухе, Битов придал, по-моему, особо достойное и серьезное выражение, обострил их до личной дилеммы и углубил до философии. И что же? «Уроки» сознательно и честно построены на столкновении мыслей «путешественника» и его облика. Мысли публициста, отчетливо исповедующего свою жизненную правду, вступающего ради нее в отчаянную полемику с «конструктивистским» произволом поспешных переключений и прожектов, — и облик рассказчика, недоуменно несущего в себе черты «неорганической» дробной цивилизации и по-прежнему, несмотря на опыт армянской поездки, не знающего, как себя «собрать».

«Мне достаточно трудно представить себе кого-нибудь из высокопросвещенных своих знакомых (дедушки нет в живых...), прогуливаясь с которым я бы слышал следующее: вот здесь нашли тело Распутина. А вот здесь останавливался На-

полеон... В Армении подобные вещи знает, кажется, каждый». У Левы Одоевцева, «из тех самых Одоевцевых» («принадлежность его к старому и славному русскому роду не слишком существенна, ибо, как наш современник, был он уже скорее однофамильцем, чем потомком»), — у Левы тоже, мы знаем, был дед, который, вне сомнения, помнил «подобные вещи», но внук его, в отличие от армянских внуков, не помнит, точнее, не вспоминает (разве только если поручат вести экскурсию).

Но вот еще пример. В «Выборе натуры» наш путешественник — в обычной уже своей роли «начинающего знатока» и паломника к дальним кладам — набрасывает портреты грузинских кинохудожников на фоне старого Тбилиси, естественно-обжитого, прогретого, ажурно-хрупкого культурного пространства, наполненного тончайшим отстоем старомодной интеллигентности, семейно-исторической памятьности, очаровательной комильфотности, усложняющей и облагораживающей все житейские ситуации. Путешественника умиляет вчуже и хозяйка такого «старотбилисского» дома, прелесть ее женственности, не переступающей «границ» и окутанной облаком отрадных приличий. А между тем это обобщенный тип женщины (неотделимой от ее редкостной микросреды), какую битовский «антигерой» *категорически никогда не полюбит*. На берегах Невы она для Левы — «нелюбимая Альбина»: «Она была из своих... она была, как он... они были одинаково устроены и настроены на одну волну, он мог не любить ее, как себя»; «... в чужом мире легче с чужими, чем со своими: не заметишь, как хрюкнешь, и никто не заметит». Хорош же Лева из тех самых Одоевцевых! А ведь автор уверял, что ему «почти» можно подать руку. Но согласитесь: одно признавать своим, а другому принадлежать, одно ностальгически поэтизировать, а другим окружать себя в жизни, безотчетно втекая в ее скважины и принимая их форму (у Левы-то как раз есть доля самоотчетности, не каждому доступная) — состояние не совсем ведь нам незнакомое, скорее всего, изведенное на собственном опыте.

Это такая же правда, что и противоречие, зафиксированное в еще одном повествовании — «Птицы»: очень серьезный «экологический» разговор о том, как человек с безответственной заносчивостью узурпатора потребляет и расточает вселенную, не оставляя рядом с собой места ни для какой живой твари, — и тут же сокрушенное признание: не дано на-

шему образованному современнику, все это осознавшему и обличившему, не дано, видно, нам с вами твердого «личного знакомства», скажем, с удодом, грабом, терновником (вместо отвлеченных птицы, дерева, куста). И Битов-прозаик бесхитростно честен — так и пишет в своих повестях: «жидкий кустарник» (а что за кусты?), «какой-то желтый в висюльках цветок» — пишет, как знает, а не как хотелось бы и нужно бы знать, по совести не смеет пойти дальше неопознанного «цветка» — за это, в частности, и зову его эмпириком. Все эти мотивы — от экологии до генеалогии — сейчас очень модны. Впрочем, что с того? Битову в серьезности и смелости не откажешь, он идет не от внешнего поветрия, а от молниеносно его поразившего, проникновенного впечатления. А потому — кто еще сумел у нас так написать о связи времен через то, «что было всегда, что не имеет времени и что есть общее для всех времен», как это сделал автор «Уроков Армении»? Кому еще так обезоруживающе-убедительно придет в голову сравнить случайно увиденную клетку с попугайчиками — беспечные шумливые создания, калейдоскоп всесторонне взаимных поцелуев и непоседливого верчения, глубокий молчаливый обморок после удара по клетке, а потом, ничему не научившись, снова оживают, смеются и вертляво наслаждаются — сравнить их с порхающей «пляжной цивилизацией» («цветочный магазин в форме вазы, к которому необходимо игриво пропрыгать по там и сям расположенным плиткам... Приятные расцветки, приятные сочетания плоскостей»), с этим, по Битову же, «антитезисом» духовно-исторической памяти и культуры? Кто еще решится довести свою тревогу о заляпанной игривыми плитками декультивированной Земле до безумного видения (в «Птицах») ее конца: тяжкий грохот, черная тишина, ослепительный свет — «я», на четвереньках выползающий из комнаты навстречу не существующему более миру («волоча за собой как бы узелок с потрепанными и неизбытыми, как недвижимостью, моими грехами») и, сквозь животный ужас, сознающий свою катастрофическую нравственную неготовность к концу и итогу? Битов лишен снобистского страха перед насущной «банальностью»; он не боится рыть свой колодец на застолбленном участке — знает, что выроет глубже многих и почерпнет безупречно свежую воду. Но его герою, кажется, не суждено этой воды испить.

Раз уж речь зашла об экологии, то скажу ее языком, что жизнь этого героя, Монахова ли, Одоевцева, протекает под знаком растраты невозобновимых ресурсов.

«Роман-пунктир» о Монахове, который и писался-то с дневниковой поэтапностью (и уже задним числом объединялся в линию судьбы одного персонажа), снимает пробы с трех человеческих возрастов, как их довелось этому, пробному же, герою прожить: юноша (в первом рассказе — даже «мальчик»), молодой мужчина и — не очень молодой мужчина (четвертый, в ту пору не изведанный еще Битовым-«эмпириком» возраст, — старость, повернутая лицом к смерти и к переоценке прошлого, — дан через постороннего автору Инфантьева). Каждое из этих трех звеньев «пунктира» — свидетельство об утрате все новых частиц живой жизни и живого знания, обеспеченных человеку в детстве. При всем том (что очень существенно) не перешагивается граница отношения к Монахову как к избраннику-антигерою — отношения, более сложного и интимного, чем обличение даже наиболее сомнительных душевных его движений как «чужой подлости». Сердятся, например, критики, что откомандированный для технической экспертизы Монахов, расследуя причины несчастного случая, стоившего двум рабочим жизни, не думает в этот момент о трагической стороне дела (погибшие — только фамилии на бумажке), а наслаждается своей компетентностью, профессиональным блеском, своей интеллектуальной властью над растерявшимися сановными ответчиками. Дурно это, куда уж хуже — ну, а положи руку на сердце, в той же ситуации каждый ли хотя бы заметил за собой этот грех равнодушия? Битов непрерывно апеллирует к нашей этике самоузнавания, к нашему обескураженному припоминанию того, «как это обычно бывает», и, неся общественную службу совестливости, не щадит ради нее своего, не так уж ему безразличного Монахова.

Есть у Битова ключевые слова, ключевые метафоры и знаки, из года в год возобновляющиеся в рое добавочных смыслов. Среди них на первом месте — *букварь* или *словарь* мира, как его может прочесть только ребенок («Видишь, речка?..»), а взрослый человек — лишь в те редкие минуты, когда ему дано, «отменяя напрасный опыт, столкнуться с... первоисточником»; нормативная «повесть о природе вещей», некая «горная страна понятий», «где все было тем, что оно есть:

камень — камнем, дерево — деревом, вода — водой, свет — светом, зверь — зверем, а человек — человеком» («Уроки Армении»), где все, будучи так же «чисто» и «точно», как слово, которым обозначено, являет собой «осуществление словаря» («Птицы»); пребывает «точно таким, как неразвращенная мечта» («Выбор натуры»).

Память об этой стране подлинников и образцов оборачивается у Битова «властью врожденного образа» (следующее опорное слово): «Будто человек, родившись, раз и навсегда отпечатал первое впечатление на младенческой сетчатке», «мне достаточно было одного слова, чтобы за ним вставал не опыт, а образ», и более того — «есть вещи, про которые невозможно сказать, что ты их когда-то увидел впервые, они у тебя в крови». То же — «врожденный образ вечной любви»: «Где же мы видели эту идеальную любовь? Когда узнали?.. Искусство? Книги?.. Это юность моя читала в них то, что хотела, что было записано в ней самой...» Мысль об «образе»-отпечатке подлинного узрения — вкоренена у Битова в самый способ творчества. Восстанавливающее, воображающее припоминание («Воображение в том старинном смысле слова, которое еще не расходилось с реальностью») — основной художнический процесс в его прозе. Отсюда порой (это касается и эссе, и повествований) — ее странная, как в отчетном документе, детализированная избыточность. Она как бы не доверяет конструктивному упрощению, совершаемому фантазией, не доверяет подменам и кунштюкам искусства («Пища, как не солгать? обнаружив ложь, как не отшвырнуть перо?») — вместо этого за руку проводит читателя по всему рельефу, по всем выпуклостям и вогнутостям некогда бывшего, а теперь без подвоха, в прежнем порядке возобновляемого впечатления: как сначала не видел, потом увидел, сначала не помнил, потом вспомнил...

Но «образ» способен отсылать к подлиннику только бодрствующие, живые сердца. Монахов из третьего рассказа (который в журнальной публикации так и назывался — «Образ») пускается во все тяжкие, раззадоренный и раздраженный безуспешной сверкой прошлого (от юности запечатлевшийся образ возлюбленной) и настоящего (невоскрешаемость чувства сейчас, при случайной с нею встрече). Как, далее, неуютно сорокалетнему командированному Монахову («Лес») оттого, что всякое свое острое и значительное мгновение он чувством,

сердечным зрением проживает после шапочного разбора — как раз в виде «образа», уже отделившегося от невозвратимого источника! Это одна из основных утрат, несомых по ходу жизни битовским персонажем, — утрата подлинности настоящего мига, утрата молодости в глубинном смысле слова. Медля и запаздывая сердцем — подле близкого ли к кончине отца или юной женщины, вообразившей его своим избранником, — Монахов с ленивой опаской думает: «Умер я, что ли?»

Как бы ради его воскрешения в этом сюжете умирает (уже не фигурально) другой человек — незнакомый юноша, солдат, принятый было Монаховым за мальчика-соперника, незадолго перед этим отвлеченно его растрогавшего. К Монахову, свидетелю этой случайной (под винтом самолета) смерти, возвращается душевная тревога, подвижность чувств, острота текущего мига, и если по приезде из своей сумбурной отлучки, где он оказался «мертв», Монахов болезненно оживет и потянется к отцовству, к продолжению себя в ребенке, то это потому, что «смерть в образе солдата упала как звезда за окном, отдав Монахову последнюю каплю жизни, которой ему не доставало». Кругом виноватый Монахов не виноват в том, что (надолго ли?) включается в энергосистему жизни именно благодаря этой трагической случайности, отраженно возмутившей мертвую зыбь его существования. Он не вымогал жертв, он искренне взбудоражен веянием смерти, пробуждающим его от «неточного сна» будней. Тем не менее ужасно: ничем другим его не проймешь. И что ж тут утешаться «сборным» образом «леса», единого организма, где жизненные соки умершего дерева идут на пользу другим деревьям. Для эссеистики это утешение еще сгодилось бы (все-таки в ней действует «теоретический разум»), но с Монаховым, не с деревом, не с символом, а с человеком, которому томительно недостает жизненнаполнения и требуется кровавая подкормка, с ним-то все равно что-то неладно. Но что?

Наступает очередь для еще одного переосмысленного Битовым словца — *опыт*. Про «мальчика», стоявшего перед «дверью» своей ненадежной подруги, можно бы сказать, что он безопытен (как и безымянен) и потому чист. Но вот об Алеше из «Сада» (будущем Алексее Монахове) этого уже не скажешь. И дело не в дурном поступке — украсть у родни деньги, чтобы встретить Новый год с первой своей женщиной (с кем? «инфернальницей»? трудно живущей «простой девчонкой»? хват-

кой «особой»? не знаем, и не нужно знать: дан только светящийся Асин «образ» на сетчатке Алеши). А суть в том, что Алеша в глубине души уже понимает: это его вечная, немислимая, единственная любовь — на время и смотря по обстоятельствам. «Это-то и есть опыт? Это-то, только возросшее до безобразия, и будет зрелость и мудрость?» (из рассказа «Бездельник», писавшегося одновременно с «Садом»). Вот она, «первая трещинка опыта, залегшая в подсознание, которой предстоит быть размытой течением жизни до размеров оврага...» («Птицы»); «Господи! Как мучителен опыт!.. Какая нечистота!» — думает много позже Монахов. «Нет, положительно, всякий опыт ужасен» (это уже об Одоевцеве). Посреди любовной таинственности «Сада», где даже сопровождение Аси в ломбард похоже для Алеши на схождение в преисподнюю, жестко-отчетливая обрисовка вузовской, совершенно отдельной от главного сердечного чувства, Алешиной жизни — малого подобия ожидающей его жизни «должностной»: этих контрольных, экзаменов, шпаргалок, честолюбия отличников и завистливого страха отстающих, — указывает на источник, откуда будет притекать соответствующий опыт растраты и «нечистоты». Речь идет об отрицательном опыте социальной инерции, о приспособлении к самому низшему, потребительски-расхожему уровню и срезу каждодневной жизни — о закоснелом пребывании в *роли* (так ведь и назван цикл о Монахове).

В «Уроках Армении» описана толпа, едущая на обедню в Эчмиадзин с туристско-эстетическими целями. «Толпа интеллигентов — не часто встречающийся вид толпы и зрелище довольно удивительное. Каждый полагает себя не подчиненным законам толпы, а все вместе все равно составляют толпу. Это самая неискренняя толпа из всех возможных... И видеть столько масок отдельности друг от друга на лицах, отстоящих одно от другого на несколько сантиметров, по меньшей мере, странно». «Искренняя толпа» — это, например, забытые людьми дальние аэровокзалы в «Путешествии к другу детства» и в «Лесе»: как штурмуют самолет, словно теплушку, как возникают островки и водоворотцы общения, какие значительные или занятные, не прикрывающиеся масками, попадают лица — от паренька, с чинным доверием углубившегося в некий толстый том «У нас в Байлык-Чурбане», до цыганки с дитем, которой Монахов уступил место («Бровью не повела — тут же села, достала титьку. Монахову стало весело: народ...»).

Но тут (чуть ли не вся проза Битова, надо сказать, состоит из подобных микроположений и их кропотливого разъятия, они требуют не меньшей, чем немногие смутные события, задержки внимания) — тут Монахов мысленно и мимически отделяет себя от этой толпы, «столь суетливой и бессмысленной — он их как бы не понимал: куда лезут, зачем давка?.. Один он здесь был такой и, когда поймал призывный взгляд еще одного такого же, выделившего Монахова из всей толпы как своего, взгляд, приглашавший поделиться скептической улыбкой посвященности, то, надо отдать Монахову должное, не стал ответно подмигивать, а смутился, застиг себя: нелюбезно отвел взор — отделил себя и от этого товарища». Это ведь *роль* Монахова в виде мерки, по которой он позволяет себя кроить, анонимной оболочки, на вздувание которой он так, ежедневно, понемногу, протратился, — его роль случайным двойником подмигнула ему как из зеркала, и «застиг» он себя как раз на том, что и наедине с собой играет, связан (та же игра — «маски отдельности» на лицах толпящихся интеллигентов).

Не буду перечислять неблагообразные проступки Монахова — они только следствие главного греха и беды: уплощения и овнешнения жизни. Толковый столичный инженер, умеющий себя показать, «взрослый солидный человек, с семьей и положением» (исправно дотягивающий свои, на чей-то безличный вкус удачные, женитьбы до внутренних критериев любви и влечения), он между тем знает, что в эти плотно облегающие обстоятельства его засунули в юности («родители, институт, жилплощадь, деньги, иждивенство и мальчишество»), упрятав от «другой жизни, главной и живой» (помнится ему — должна быть такая, ведь Ася приключилась с ним не зря, а чтобы показать, намекнуть). Самые невинные сценические эпизоды «роли» — скажем, «будущий молодой отец», трогательно объясняющийся знаками с женой под окошком роддома, — до сих пор даются ему с мучительной натугой. Его «внутренний человек» вопит и стонет взаперти: «... добивался, колотился, жизнь прошла в одних успехах: школу кончил, аспирантуру кончил, диссертацию и ту защитил, — и что? Какими-то невидимыми линиями себя обвел: семья, работа... А без них он кто? Есть такой Монахов или одна прописка да должность?»

Все грехи, измены и предательства Монахова — робкие, в сущности, и заранее обреченные попытки выйти в некое

«надролевое» пространство, где он встретился бы наконец со своим подлинником, с «неоспоримым, безвоздушным собою». Эти его кайфы и срывы, «объективно говоря», — не более чем тривиальные интрижки; но учтите, когда он возвращается на торную тропу «роли», он гораздо непригляднее: «... довольство собой, своей женой, своей жизнью, которая, не получаясь и распадаясь каждый день, все-таки получается в сумме этих дней» — эта оптовая и внешняя самооценка услужливо маскирует нравственный недобор каждого дня, жизненный недобор настоящего мига. И когда естественный детский солипсизм (Алеше, сокрушенному стыдом и обидой, воображается, что он принц, от которого скрывают тайну его рождения), когда юношеская острота самоощущения вытесняются приспособительным житейским опытом и слабая душа человеческая забывает о своем царственном происхождении (намек на это — разговор о фамилии *«Инфантьев»* в пятом рассказе цикла), — логику чувств и поведения начинает определять посторонний рисунок «роли» (службист, семьянин, пассажир, командированный и мало ли кто еще), а на долю «другой», «главной» жизни остается «антиповедение» — тайные нераскаянные срывы да ностальгические уколы в груди. Так, чем дальше, тем осадистой вкатывается Монахов в свою житейскую лунку, выдуывая себя деревом в лесу, но не вырастая вверх...

Напоминаю, Битов — прозаик со своим «авторским героем». Это значит — с таким, чье сознание служит окном в реальность и чей внутренний мир всегда обнаруживается непосредственно (а у других персонажей — только косвенно, по данным, полученным от этого главного лица), ибо ценен для писателя как родственная душевная структура и как практическая модель самоанализа. В таком случае, любит ли Битов своего Монахова? Нет, не любит. Но как не любит? Так, как Лева Одоевцев не любил Альбину: не любит, «как себя». В зоркость и истребительность такой нелюбви можно поверить — та глубина, куда проникает ее жало, чужому глазу вообще недоступна. Битов ни разу не прибегает к обаянию как к средству примирить читателя с изъяснами в облике главного лица — напротив, нудит своего героя выложить о себе худшее и повернуться под наименее выгодным углом зрения. Кое-что писатель, кажется, мог бы поставить ему в заслугу: например, то, как Монахов — посреди забывшей об «инциденте», рвущейся на посадку толпы — смущен и печально размягчен недавней гибелью человека. Но

нет, Битов и тут самым ядовитым образом компрометирует чувствительность героя: сокрушающийся Монахов не упустил своего — «ринулся в самую гущу толпы. И вышел победителем в борьбе за трап». С Монахова *только спрашивается* — так точнее, так нужнее и писателю, и нам. Писатель отказывает герою в возможности взять у себя реванш, оставляет его наедине с «неизбытыми, как недвижимостью, грехами», чтобы глубже вонзалось в него острое самоказни: «... ведь это же я делаю каждый день! Больше, меньше, но каждый день...» («Пенелопа»). Но верно и другое: от такого Монахова вообще не дождешься искупительного и созидательного *поступка*, — и уставший от безнадежного ожидания автор к нему заметно охладевает, постепенно отторгая от себя и оставляя перед лицом читателя без средств обороны.

Так что в качестве усыхающего «авторского героя» Монахов проделал длинный путь — от почти Вертера до почти Самгина. Об этом сигнализирует уже стилистика «Третьего рассказа»: Ася «кокетливо хохотнула», Монахов «выпрямился, надулся и поелозил в кресле» — после «Сада» такая проза! (Думаю, и некоторый художественный просчет). «С чеканным профилем стал натягивать брюки...» Бедный Монахов — за ним подглядывают! «Со всем нажитым барахлом внутри» он уже не годится в посредники между писателем и картиной мира, зрение его помрачилось, и автор стал по-репортерски высовываться из-за его плеча, бесцеремонно перебивая и комментируя: «Следует в пользу Монахова отметить...», «Все это, повторяю, смутно и неопределенно...», «... подстерегало его нечто, чего никто — ни вы, ни я — предположить не могли бы...», «Сразу оговоримся...» и прочая. Думаю, Битов не побоялся вконец опустошить и бросить Монахова (слегка утешив аллегорией «леса»), потому что к тому времени в его распоряжении был уже новый «антигерой», на сей раз интеллигент из литературно-академических кругов — Одоевцев. Рисунок Левиной души тоньше, рафинированнее, «гуманитарнее», но авторская нота по отношению к нему сразу же взята иронически-резво, а покровительственное вмешательство авторского голоса в ход рассказа указывает на его, автора, зрелое, в сравнении с близкородственным персонажем, старшинство. Все здесь — «в резком, неподкупном свете дня», в том числе и очередная версия зыбкой Аси — Лёвина Фаина, новоявленная Манон с отливом беспардонности. Притом раздроблен-

ность Лёвиной личности на функции, размазанность по жизни еще видней, чем в истории с Монаховым. Вот семья героя, вот профессия его, вот любовь, вот нелюбовь, вот соперник-приятель — в каждом повороте у Левы, увы, новая «роль», новая изолированная грань существования. И что еще в Лёве очевидней — характерное для битовского героя неблагополучное противоречие между стыдом и совестью — между непрерывным учетом чужого оценивающего взгляда при исполнении *роли* и *образом* внутренней нравственной нормы. Лева стыдится перед неразборчивой Фаиной, перед безумным циником Митишатыевым своей совестливости и неготовности к применению «силовых приемов», а между тем, заглядывая в себя поглубже, совестится своих «комплексов», этого своего недоброкачественного стыда. Он тоже, как и Монахов, отреченец, себя позабывший «принц»; испытывая зависть к цельности (чем и вдохновлена Лёвина статья о гипотетической зависти Тютчева к Пушкину; не так ли в «Колесе» у Битова-«путешественника» серебряные призеры спидвея, умники-ленинградцы, тускнеют в сиянии золотых призеров, цельнопочвенных уфимцев?), он охотно принимает за цельность чужую нахрапистую силу.

А все же Лева чище Монахова, в нем больше от «образа», чем от «роли»; пресловутый «опыт» плохо пристает к нему, отшелушивается то и дело. Рядом с ним — «дядя Диккенс», человек высокой пробы, испытывавший поистине адские давления жизни, истории — и до смертного конца не позволяющий себе рассыпаться грудой обломков. Но, с умилением и разочарованием прочитав его интимную прозу, Лева понимает, что душа эта — наивная, как засушенный цветок, — не годится уже в образцы, так что остается «постигать все самому в формах, предложенных его временем».

Трудно Лёве, трудно Монахову... О вине и ответственности личности нынче любят говорить, заручившись союзничеством Достоевского, недоверчиво посмеиваясь над пустыми ее самооправданиями: мол, «среда заела», знаем это, слышали. Позвольте слегка перегнуть палку в другую сторону. Давно уже замечено, что сложная организация современной жизни — все эти неминуемые профессионализмы, урбанизмы, постиндустриализмы — имеет способность дробить человека на спецумения, навыки, привычки, хобби и вместе с тем обкаты-

вать его так, чтобы не было с ним заминок в функционировании многосоставной системы связей, обеспечивающей его необходимым и потребным, включая и высоко ценимый комфорт («новенькая жена», «молоденькая квартира», как формулирует Монахов, нисходя в глубины самоиронии). Давно и с тревогой замечено также, что в современной технической цивилизации, где больше, где меньше, есть элемент расхитительства — не только природы, но и любых накопленных прошлым ценностей, потребляемых как китч и потому перестающих быть жизненными ориентирами. Все это болевые точки остро ощущаемого ныне цивилизационного перелома.

В этих обстоятельствах человек по-новому испытывается на сохранность своего целостного образа. Нередко дисциплинированное исполнительство занимает в его жизни по необходимости ощутивейшее место, и перед ним маячит призрак вечного школярства и ученичества, вечной как бы недозрелости и немужественной зависимости (это муки и Монахова, и Битова-«путешественника» в равной мере: «сладкое и лживое ощущение отличника», «контрольный азарт», «школярские, предэкзаменационные мысли», «как списывающий ученик...»). Нередко он как бы утрачивает настоящее, ибо текущий миг, подчиненный функциональным задачам и лишенный собственной углубленности, оказывается лишь средством, подставкой для следующего мгновения. Нередко он практически не знает, как объединиться с людьми на основе идеала, а не массовидной схожести, из какой точки возвести ту вертикаль, тот упор, вокруг которого можно было бы укрепить против центробежных сил свое расплывающееся на части «я» (образ тоже из числа навязчивых у Битова: «Лева... собирающий у конторского зеркала свое разбегающееся лицо»), — ищет он этот упор и в прошлом, и в будущем, и в продолжении рода, и в истории народа, и в биологии, и в экологии, и в космическом растворении, и в «сладком и обеспеченном» чувстве коллектива, но все как-то не уверен и не окончателен в своих поисках.

Вовлечен в эти искания-пробы и Битов. Его «антигерой», авторский герой и с необразцовым, как и наше, поведением и острым, острее нашего, самосознанием — хотя в нем просматриваются и жизненно-достоверный «типаж», и классические литературные типы («лишние люди»; Нехлюдов, спутник Толстого) — имеет в первую очередь значение не характерологи-

ческое, а диагностическое, он орудие социально-нравственной самокритики, чувствительный инструмент разгадывания жизни на ее поворотах. Именно наличием такого «инструмента» — непрерывно бодрствующего самосознания, неистребимого и драгоценного, пусть со всем бременем и издержками интеллигенщины, рефлексии, самоедства, — отличается проза Битова от произведений, углубленных в те же дилеммы, но с перевесом бытописания — «Другой жизни» Ю. Трифонова, «Уличных фонарей» Г. Семенова. Это самосознание освещает и вектор стремления, и тяготы исходного положения. А путь от раздробленного монаховского существования к идеальным образцам духовной собранности (как она потрясла Битова в Гехарде), к обещанному нам в детстве миру-«саду», миру-подлиннику — непроторенную эту дорогу читателю придется под всеми современными ветрами прокладывать самому. Бог в помощь, как говорится.

Преодоление опыта, или Двадцать лет странствий

Мои черты под неверной луной...

Генрих Гейне

Когда Автор, запертый в жестянку собственной машины и удаленный в этот миг от орудия продуктивных самоистязаний, от машинки пишущей, когда он, дожидаящийся стада танков на августовском подмосковном шоссе 1991 года, как только что дожидался недостижимых обезьян в их роскошной боевой-половой раскраске, ненароком попадает в еще один, воображаемый, текст, — в мозг читателя, в моем по крайней мере, происходит какое-то схлопывание, что-то как бы космического порядка, как бы читанное в популярных брошюрах по астрофизике, некое внезапное пересечение параллельных миров, сопровождающееся необъяснимым чувством удовлетворения.

Андрея Битова хочется назвать, пусть вопреки наваленному в его книгах вороху нашего с вами сомнительного опыта, пусть чересчур вычурно, а все же — рыцарем *легаты* (напомню из «Дачной местности»: «... симметрия, казалось бы случайная... все это как бы на одной оси, совпавшей с взглядом и ветром, объединенное куполом неба, как легатой...»). Ищет он эту симметрию, эту связующую дугу, словно чашу святого Грааля. Ищет, когда восхищается талантом чемпиона по стрельбе, человека высшей души и воли: «Он сказал, что мозг, глаз, рука, ствол и мишень во время стрельбы являются не просто одной линией, но как бы перетянутой струной, которая поет на ветру...» Ищет вместе с пытающимся собрать себя Левого Одоевцевым: «... как уж там замкнулось в его мозгу, таким легким мостом, соединив две точки, столь удаленные...» Ищет ее, сочиняя за того же Леву «статью из романа»: «... намечалась такая органическая линия! ... Купол!» И сам над собою посмеивается, как в этой последней фразе. Ведь нужно не просто прочертить, сомкнуть, обнаружить замок свода, но — не по-

тревожив живую жизнь, *как бы случайную*, не терпящую над собой геометрического насилия. Восхитительна небесная легата, открывшаяся, в виде обещания на долгие годы вперед, взору будущего «преподавателя симметрии»; но восхитительна и дурацкая невидаль — с грохотом вывалившееся из рамы и в обход физических правил оставшееся целехоньким дверное стекло: «Это редкая удача — когда никакого смысла». — «Чем восхитительна жизнь?! Тем, что она и впрямь — жизнь. Ее — не представишь».

И вот, кажется, — нашел, связал, замкнул. Разрешил Мысль, не загубив Жизнь. Самопознание («узнавание себя» в «нелицеприятном противостоянии собственному опыту») скорректировал юмором бытия, намекающим на относительность всех наших рефлексов и расценок. Навел-таки мост между Автором, вчуже знающим, *как надо*, и Героем, фатально поступающим, *как не надо*. Написал «Ожидание обезьян». И, объявив, что теперь завершена трилогия «Оглашенные», начатая «Птицами» и продолженная «Человеком в пейзаже», что получился этакий «роман-странствие», предложил нам оборотиться вспять и пространствовать добрых двадцать лет в совершенно особом, простите за каламбур, пространстве, лишь отчасти совпадающем с хронотопом заката Империи.

Об «Ожидании обезьян» уже много писали — слава Богу, газеты теперь поспешливы и отзывчивы. Я, как всегда, попадаю к шапочному разбору и вроде бы могла, сделав из изъясна добродетель, ввязаться и подытожить: устал — не устал? удача — неудача? «империи» жаль — не жаль? Но лучше пренебрегу этой соблазнительной ролью замыкающего и останусь наедине с текстом. Тем более что он при всей его — на радость «постмодернистам» — сложносочиненности обладает недоступным им магнетизмом: дважды уже читанный мною, втягивает в себя и заставляет жалеть о приближении конца; не навязываю своего впечатления, но оно именно таково.

Авторская весть о завершении ни много ни мало — *трилогии* не произвела, кажется, среди профессиональных ценителей большого шума. Блики, которые новый текст бросает на два предыдущих, не столь уж густые, чтобы сразу, на слово, поверить Битову, что он реализовал некий, как теперь выражаются, *метасюжет*. И то сказать, разве не в его лукавых правилах и прежде было подвешивать к давней удавшейся вещице гирлянду новых? «Дверь» и «Сад» продлить в роман-пун-

ктир о Монахове вплоть до полного истощения затюканного героя. В цикл «Преподаватель симметрии» вклинить «Фотографию Пушкина», в примечании многоречиво уверяя, что ей там, брутально изъятой из совсем другой оперы, самое место. «Господи! что за каша... Но я ее тут же интерпретировал. Дивный способ! Объявлять получающееся намеренным» — признание самого Битова из «Исповеди графомана» (прелестного «околопушкинского» этюда). Да, в «Ожидании обезьян» выныривают те же собеседники-перипатетики, что в «Птицах» и «Человеке в пейзаже», — Доктор птичьих наук, превратившийся в окончательную условность под монограммой ДД, и Павел Петрович, без отрыва от бутылки продолжающий свои интеллектуальные провокации. Да, темам, именуемым философскими — о круговороте веществ в расковырянной человеком природе, о проблематическом месте художника в зазоре между Творцом и творением, — темам двух предполагаемых первых частей в «Ожидании обезьян» заботливо обеспечен резонанс. Но — не задним ли числом, не задним ли умом? Самые игристые, под высоким напряжением, эпизоды нового текста — «Конь» и «Кот» — легко могли бы утвердить свою автономию, обойдясь без таких переключек и отсылок к прошлогоднему снегу... Эти подозрения небезосновательны, но на поверку все же оказывается, что прав проделавший свое странствие писатель, а не подстерегающий его в конечном пункте читатель. То было странствие внутреннего человека, и оно имело-таки свои неотменимые этапы, числом три.

Судьба подарила нам двоих, наилучшего качества, летописцев послеоттепельного тридцатилетия, чьи хроники, прилежно следуя за поступью эпохи, нимало между тем одна с другой не совпадают. Насколько Маканин, умный антрополог и психодиагност, выслеживая сдвиги общественного под-сознания, занимает наблюдательную позицию вовне, настолько Битов принимает эту пульсацию меняющегося мира, это «сотрудничество и соавторство времени и среды» внутрь, где-то в глубине души противопоставляя им свою смутную пра-память об идеальных началах вещей. В раме общего «хроно-топа» один вглядывается в разыгрываемую драму, другой разыгрывает ее сам с собою. На редкость наглядная иллюстрация универсального принципа дополнительности.

В трилогии — или в тетралогии, если сообразить, что роман-странствие стекает с вершины «Пушкинского дома», как

поток с горы, — границы десятилетий легко различимы, особенно на взгляд того, кто тогда жил, но, думаю, и на любой взгляд. «Пушкинский дом» — памятник 60-м; «Птицы» с их видением атомного апокалипсиса как пределом цензурно допустимого драматизма и с их экологическим пафосом, заменившим гражданский протест, — памятник 70-м; «Человек в пейзаже» (судорожное богоискательство спивающейся страны) — 80-м; «Ожидание обезьян» — бурному семилетию, тоже ушедшему в историю (от года, меченного Оруэллом — Амальриком, вернее, от его кануна до августовского падения социалистической державы).

Но вспомним, что трилогия названа «Оглашенные». Полагаю, сразу в двух смыслах — бытовом и церковном: «мятущиеся» — и «приближающиеся к богопознанию». Природопоклонство «Птиц», завершающихся пантеистической дзэн-буддистской притчей, сменяется на ступени «Человека в пейзаже» уверенным различением Творца и твари (художнику, чье дело здесь осмысливается, подобный разрыв между собой и своим произведением знаком по опыту), а в «Ожидании обезьян» — принятием крещения, о чем помянуто вскользь, но всерьез, целомудренно, но центрообразующе. Как быстро пронеслось время! «В двадцать семь лет я впервые Евангелие прочел. И то от одного Матфея...» И вот... Целая, в сущности, жизнь человеческая. И до чего наивно начало в виду открывающейся потом перспективы. «Под лязг прогресса человек уверовал в свою социальную природу гораздо глубже, чем в биологическую»: святая недоумочность споров — кто их теперь помнит? — между «природниками» и «общественниками», долетевших до любознательного слуха автора «Птиц», не так же ли она теперь смешна и трогательна, как фанатично зауженные брюки и ватный в плечах пиджак до колен на ископаемом стилинге-перестарке, мельком зарисованном в «Пушкинском доме»? А если сравнить начало трилогии («Мы живем на дне воздушного океана...») с ее концом («... в небе подрывали ангелы... Сон ангелов был тяжел и чуток, как их крылья...»), то натуральное небо птиц совместится с трансцендентным небом ангелов и роман-странствие свернется в кольцо — ежели непреднамеренно, тем лучше. Этот путь пройден ее, трилогии, протагонистом (пока не станем уточнять, кем именно) хоть и в заданных историей обстоятельствах, но в сфере собственного духа. Потому-то на внутренних весах око-

левающий котенок Тишка перевешивает провокации «органов», коим в урочный час подвергается наш герой, и остроумный диссидентско-гебешный субсюжет демонстрирует всю периферийность того, что составляло драматическую интригу в соответствующих повестях Войновича и Владимова.

Однако, по-битовски увлекшись наведением «легаты» и убедившись, как легко это дается, особенно если пренебречь сопротивлением материала, я к сути дела еще не подошла. Нам предстоит «синтез» позатейливей, боюсь.

Тот, кто захочет разместить новорожденную трилогию внутри бахтинского «большого» литературного времени с его «памятью жанров», вправе наговорить немало умных греческих слов: перипатетики (уже поминались), мениппея — как странствие по альтернативным мирам, симпозион — многоголосие за пиршественным столом, наконец, майевтика — сократическое искусство «повивальной бабки», помогающее в диалоге родиться истине (выпивоха и джокер Павел Петрович — скорее овод-Сократ, чем Мефистофель, с которым себя сравнивает: его провоцирование носит характер педагогического «родовспоможения»). Все это в «Оглашенных» присутствует по нарастающей, так что и задача «всеобщей обязательной карнавализации повествования» решена здесь сполна. И пьют, и беседуют на предельные мировые темы, так что и читатель кое-что прихватывает с пиршественного стола, и бузотерят, и влетают в такие пограничные миры (в порушенное подземелье, в милицейский участок), что сравнимы с путешествием в преисподнюю или на луну.

Но есть обстоятельство, которое объемлет всю эту игру ума и мускулов, придавая ей совершенно новый смысл. Одни не без торжества отметят тут решительную заявку Битова на роль постмодернистского мэтра (какое звание, впрочем, он имел и прежде, по выслуге лет), другие, «традиционалисты», — досадное излишество: помнится, кто-то уже печатно жаловался на эту самую «переусложненность». Мне, в свою очередь, кажется, что чертой, о которой пойдет дальше речь, и определен верховный, если угодно — духовный, сюжет романа-странствия. О ней, об этой черте, дает знать то смолкающий, то возобновляющийся стук пишущей машинки, нескрываяемо присутствующей *внутри* текста.

Наконец, Битов решился вывести наружу и одеть плотью то, что не давало ему покоя в прежних сочинениях, становясь неустранимой этической и эстетической проблемой.

Прежде писатель существовал в двух жанрах как в двух лицах. (Я уже говорила об этом в статье — «Образ и роль».) В жанре «путешествия», если воспользоваться новейшим битовским оборотом, «на ветвь главного героя уселся Автор» — в более или менее откровенной роли «вашего корреспондента» и рассуждающего теоретика жизни. Он «проездилился» — нет, не по России, ибо окраины и инациональные анклавы «империи» были куда гостеприимней к командированному малообеспеченному писателю, чем родные края, а по Армении, Грузии, Башкирии, Средней Азии. И, как правило, сюжетом этих бессюжетных повествований служили его, пишущего человека, честные впечатления от увиденного: никакой побочной выдумки, но и никаких примет той жизни, которой живет автор за гранью своего очеркистского ампула. Иное дело — романы. Там присутствовал герой, «инотелесный» (битовское же слово) по отношению к своему создателю, но наделенный его душевным опытом — не автобиографический, а, как сказала бы Лидия Гинзбург, «автопсихологический». Ему приходилось не наблюдать жизнь, а *жить*, то есть практикой существования подтверждать или опровергать правоту Битова Первого. Здесь Битову выпала одна большая удача — получившийся «как живой» Лёва Одоевцев, и одна слабовыраженная неудача — невнятный Монахов. В третий же раз вдохнуть жизнь в вымышленного alter ego писатель, по-видимому, не мог.

И на это были свои глубокие причины. Битов так уж устроен, что писательство для него не профессиональная, а всецело экзистенциальная задача. Быть писателем — его жизненная позиция, его пожизненная каторга. Только оставаясь писателем, сознавая себя таковым, он может как-то справиться с жизнью, не спасовать перед вопросами «зачем я?» и «зачем все вокруг?». Битов-писатель по-человечески не умещался в своем герое-неписателе, который ввиду отсутствия этой, самой важной, жизненной константы не мог служить для него адекватным орудием самопознания. Ни на миг Битов не мог вполне перелить свое «я» в его оболочку. Не мог и самоустраниться, перестать донимать героя очными ставками с собою и назойливыми расспросами, не мог спрятаться (где? не в сундуке

ли, что в прихожей? — беспокойно шутит он по поводу своего присутствия в главах «Пушкинского дома»), уйти за текст.

То, что можно счесть литературной игрой: наличие автора внутри повествования — изображенного за машинкой, от которой он то и дело отлынивает («... каждый день... я выходил из-за своей непишущей машинки...»), с его жалобами, что «не получается» или получается не сразу, с его взглядами то в окно, где, отвлекая от труда, бродит всякая деревенская живность, то куда угодно еще, лишь бы не на белый лист, на котором сейчас по его воле должна родиться другая, параллельная жизнь, — не игра все это и не прием, а искренняя, правдивая попытка разобраться с собственной душой. И он идет на риск надоесть этой своей кухней читателю, потому что она позарез нужна ему самому.

Так и определился роман-странствие, гибрид просто «путешествия» и просто «романа». Во внутреннем пространстве авторского сознания разместилось реальное путевое пространство (Куршская коса, средняя Россия, Абхазия, Грузия, Подмосковье...) и параллельное, романное — вернее, двух романов, которые пишутся у нас на глазах и изображенным в них временем вторгаются в календарное время, протекающее по ходу писания. В точках пересечения достигается кульминация (на одну такую точку я указала вначале).

В искусстве, продукте искусственном по определению, должно быть, существует закон сохранения условности, подобный закону сохранения материи. Условность вымышленного героя мучила Битова, раздражала невозможностью без посредника творчески самоопределиться в жизни, литературно осознать жизнь, живя своей, а не сочиняя чужую. Жизненный путь долог, мучителен, преткновенен. Битов не ставил перед собой прустовскую задачу — вернуть утраченное время, ставил чисто русскую — разобраться со смыслом проживаемых лет, им проживаемых и страной. Сколько же понадобилось бы заездить одоевцевых — монаховых, лобышевых — карамышевых на опытном полигоне вымысла, чтобы «мысль разрешить»? И Битов отказался от этого каннибализма. Героя Живущего он поместил внутри себя, Автора Пишущего, он самолично вышел на передовую. И тут же, избавившись от условности персонажа, сотканного одной лишь фантазией, впал в новую: резко обозначенное Я и ОН раздвоило протагонис-

та обновленного повествования, смутив многие читательские умы. Чтобы ничего не выдумывать, пришлось прибегнуть к столь очевидной выдумке. Впрочем, она совсем не механична и богата смыслами.

«В этом сочинении ничего не придумано, кроме автора» — такой фразой предварено «Ожидание обезьян». Как всегда, Битов дотошно правдив: автор, ставший героем, даже компанией героев, конечно «придуман», то есть создан, воссоздан. Но все-таки — не вымышлен. В нас сохраняется уверенность, что и живущий, и пишущий эти вот страницы — одно лицо, как бы оно ни раздваивалось, что слово отныне отвечает за поступок, а поступок — за слово, ибо и то и другое исходит от единой личности.

Решение готовилось долго, годами, а вовсе не заскочило в ближайший к нам по времени битовский текст из усталой головы и растратившегося воображения.

Вот Битов в «Пушкинском доме» бьется над «парадоксом»: по его словам, «о себе-то как раз писатель-то и не может написать. Приближение героя к себе — лишь оптический обман: края пропасти сближаются, но сама она углубляется». Разве здесь не остается всего лишь полшага до предпринятого четверть века спустя маневра: «сблизить края» настолько, чтобы пропасть превратилась в глубоко интимную трещину между Я и ОН? Вот в приложении к тому же роману, писанном вслед основному тексту, — в «Ахиллесе и черепахе» (где та же дилемма невозможного сближения между героем и автором иллюстрируется известным парадоксом Зенона) — писатель рассказывает о странном сне, когда удалось увидеть СЕБЯ как ЕГО: «... я-он вошел... “Так вот я какой? именно таким меня видят другие?” — я ревниво взглядывал на себя, как на соперницу... “Он-я” прошелся по комнате... “Ну?” — сказал он с усмешкой. “Ты извини, что я на тебя так смотрю, но это ведь понятно”, — сказал я... “О чем ты еще хочешь меня спросить?”... “Да вот как жить дальше?” “А так же”, — гениально ответил он». Ну не страничка ли это из «Ожидания обезьян», чудом перелетевшая в прошлое через два десятилетия? Даже школиво-авантюрный характер ЕГО, смущающий рефлектера Я, предвосхищен в «гениальном» ответе на робкий вопрос. К этому присовокупим одно из «путешествий» — «Азарт», недаром оказавшееся зародышем так и не написанного романа, то есть уже не вполне «путешествием», а скорее первой по-

пыткой «странствия». Там у «автора» *своя* жизнь, не совпадающая с функцией «путешественника», наблюдателя с блокнотом; интересы записывающего впечатления Я и интересы не ко времени разлучившегося с близкой женщиной ЕГО так резко расходятся, что рассказ вынужден то и дело переключаться с первого лица на третье, то есть проделывать тот же вираж, что и в «Ожидании обезьян».

... Итак, автор и герой, ставший ему близким, как собственная плоть и кровь, наконец уравнились в правах; автор больше не нависает над героем, не препарировывает его и за ним не подглядывает. Ахиллес догнал черепаху, и между ними как равными сторонами идет честная и открытая прятка, даже борьба за свеженькие курортные штаны. Не морочат ли нам все-таки голову? Нет, дело обстоит куда как серьезно.

Что такое странствие? Как стало ясно, не путешествие, не пересечение пространства, а устойчивая пространственная метафора духовного пути. Тут естественным образом вспоминаются «Откровенные рассказы странника», «Путь пилигрима» Дж. Беньяна, побудивший Пушкина написать стихотворение «Странник». На этой дороге драматическим образом взаимодействуют отдельные начала и силы человеческой экзистенции; они персонифицированы, как в старинных моралите или духовных действиях, но, конечно, переливчатей, хитрей и юмористичней — как оно положено в литературе новейшего времени. «Я» (в чем нетрудно убедиться, следя за этим персонажем внутренней драмы) — носитель категорического императива, морального регулятора, к тому же — «фарисей» из староцерковного, с отсылкой к евангельской притче, текста, этим самым Я прилежно выписываемого во время посещения грузинского монастыря: «Человека же два — сердце и душа... Сердце убо есть фарисей... Душа же сама скажется мытарь...» И что особенно важно отметить, Я и есть тот сиделец за письменным столом, из-под дисциплинированной руки которого мы получаем *текст*. Профессиональная этика (усаживать себя за работу, писать честно и несмотря ни на что и т. д.) по необходимости совпадает с этикой элементарно-человеческой (не бузить, не блудить, не перепиваться, не врать ближнему своему). Ну а ОН — кто же? Этаким Панургом, живчиком, норовящим сбежать от письменного стола и присоседиться к пиршественному, хвастливо опрокинуть рог, чудом устояв на ногах, заполучить адресок у случайной девчонки и спьяну им восполь-

зоваться; словом, грешник, мытарь. Однако: «Да, я подонок. Но я живой. Я Богу молюсь», — запальчиво перекрикивает ОН свое фарисействующее суперэго. И в самом деле, именно ЕМУ мы, кажется, обязаны замечательной юмористической витальностью, которую — после какого-то периода тягостной анемии — обрело битовское письмо в «Человеке в пейзаже» и особенно в «Ожидании обезьян». Юмор не покидает Автора в ситуациях самых отчаянных, вплоть до маргинальности и гонимости. Юмор совершенно вытесняет иронию, проедавшую когда-то до дыр закомплексованного и оглядчивого Монахова. Юмор Битова кажется мне настроением, по существу, христианским; от иронии к юмору — тоже маршрут странствия.

Помнится, Лёву Одоевцева очень занимала разница между «нежизненностью» и «жизненностью», причем собственная нежизненность угнетала его, а жизненность представлялась атрибутом пакостного Митишатъева (тот все пыжился: «Я ощущаю в себе силы...»). Дав волю ЕМУ, раздвоившийся Автор словно излечился от малокровия, словно обрел немудрящего и неунывающего друга, которого прежде так доставало его герою, окруженному зыбкими предательскими тенями. Что-то не припомню у прежнего Битова такой вот картинки, зародившейся, безусловно, в психическом настрое ЕГО: «... сильно и нежно задрожал подо мною газон, и... из сумерек хозяйственных строений, с удивленным ржанием выбежал Конь... О, что это был за зверь! Птица! Существо! Существо-конь вылетело к нам, не веря ногам своим, прямо в сад. Оно еще не знало, куда мчаться, но уже мчалась его душа; казалось, он был стреножен мощью собственного тела и должен был сначала выпутаться, вытоптаться из него, вырваться из себя самого, как из следующей, после только что покинутой, темницы. Масть его была уже неотчетлива, но качество ее светилось: то крупом, то боком отражал он не взошедшую еще луну. Совсем было поверив в свободу, издав победное ржание, рванул он было, но тут же испуганно шарахнулся, приняв яблоневую ветвь не знаю уж и за что. Яблоко ударило его по морде, он схрупал его с детским восторгом. И будто сердце его не выдерживало уже одновременно три счастья: волю, движение и поднесенное прямо ко рту яблоко, — бок его судорожно вздымался, как от скачки. Он метался в этом лошадином раю, мелькая меж побеленных стволов, как зебра, и яб-

локо само бросалось ему в зубы; лунно-зеленый сок струился по его лицу, и над всем этим испуганно и бесстрашно торжествовал его косящий, ржущий глаз. Если есть яблоки, то есть и рай. Если рай для нас, то там будет конь...»

Так чувствует жизнь ОН, так пишет ее Я, тоже оставивший на этой картинке свой вензель (пропущенную мной в цитате фразу: «Лошадь вырывается в перед из повествования, с легкостью обойдя быка, тигра, кота, дракона и змею»), чтобы мы не забыли, кто же для нас здесь потрудился, поймав и сплотил слова, позаботился и о «втором плане», на что-то намекнув зверинцем из восточного календаря.

На внутренней сцене странствующей души, в пределах диалога между Я и ОН, размещаются и другие версии «оглашенных». Рационально мыслящий птичий Доктор тяготеет к зоне Я, а проспиртованный диалектик Павел Петрович — к зоне ОН, под конец даже милосердно замещая осиротевшему Я сгнувшего во всеимперском пожаре ЕГО. От первой части трилогии к последней Битов постепенно втягивал этих своих собеседников внутрь авторского душевного ареала. Окончательное решение такого рода появилось в «Ожидании обезьян», но к этому шло с самого начала. В «Птицах» Доктор как будто предстает реальным знакомцем автора-рассказчика, но вот когда они взад-вперед прохаживаются по Косе, рассуждая об экологическом безумии человечества, и пространство на их пути оборачивается двумерной, с высотой, но без ширины, полосой, а от фигуры Доктора остается один только профиль, тут-то уже закрадывается сомнение: где это все происходит, вправду ли в экзотическом уголке Балтии или на воображаемой арене спора с самим собой? Антураж и персонаж второй части ирреальны еще больше. Анонимное, неназванное место в дремучей глубине среднерусского запустения, где «одичание дичее дикости», — и Вергилий-проводник по лабиринтам порушенной святыни, прозрачный собутыльник-собеседник, откликающийся на *непроизнесенные* реплики, как будто и вопрос, и ответ звучат лишь под черепной крышкой самого повествователя: «А искусство?» — хотел было сказать я. — «А что искусство...» — махнул он рукой». Так что: сведя в третьей части спорщиков — ДД и ПП — на условном берегу «Медитарании» и понудив их выяснять, прикладываясь к бутылке, разные разности насчет перспектив человечества и назначения искусства, Битов продвинулся от «внеш-

него» диалога к внутреннему по заранее проложенным мосткам. К тому диалогу, который ведет сам с собою единоподержавный Автор в своем особом, небудничном времени.

Пора, однако, объясниться, при чем тут «преодоление опыта». Разве двадцатилетнее с лишком «странствие» не следует счесть, напротив, обременительным его, опыта, накоплением? И как эффектно, как вроде бы к месту было бы процитировать — с беспощадностью к осилившему так или иначе эти два десятка Автору — финальные слова-мысли героя «Пушкинского дома», будто заготовленные Битовым впрок, на случай собственной отдаленной неудачи: «... в этой вот точке жизни он уже был, уже стоял, и тогда — где же он прошлялся долгие годы, описав эту мертвую петлю опыта, захватив этим длинным и тяжелым неводом, которым, казалось, можно выловить океан, лишь очень много пустой воды? С этим горбом, с этим рюкзаком опыта за плечами, вернулся он на прежнее место, ссутулившись и постарев...» Но нет же, Битов не дался.

«Опыт — явление буржуазное», — вспомним еще и эту реплику из романа об Одоевцеве. То есть — тюрьма духа, подгонка человека к обстоятельствам, к данностям, круговой конформизм. Опыт — копящаяся привычка жить вонне себя и питать душу внешним. И что же в трилогии странствий? Область «опыта» преодолевается здесь вхождением как в штопор в область риска, усилием прыжка из внешних пространства-времени во внутренние. Трамплином служит писательство и — не будем ригористами... пьянка. И то, и другое у Битова, боюсь вымолвить, схоже с молитвой — то есть с отрешением от данности и выходом в иномерную жизнь (и если в каждой из частей «странствия» слышится молитвенный зов, а он слышен, то — именно в тех случаях, когда скрепы «опыта» рискованно расшатаны). И одно с другим загадочным образом связано и взаимосоотнесено. Говоря грубее, чем в битовском тексте: Я пишу, ОН пьет, Я и ОН — одно.

«Сорок страниц непрерывного текста, около двух поллитр уже, не считая шампанского... Это не всякому, это не всякий...» — юмор не снимает всей непреложности заявленного параллелизма, и более того: юмор жизни, одушевляющий новую прозу Битова, постижим именно сквозь две эти стихии. Метафора, описывающая соблазнительный момент зачатия литературного замысла — сопрягающая толчок воображения,

эрос и спиритус, — тоже о многом говорит: «Всегда я залетаю с первого раза... А потом годами не могу разродиться. Плод давит на плод. Масса начинает бродить. Вина уже не получилось — приходится гнать самогон».

«Вывалиться из своей обыденности и серости в настоящее, в такую внезапную дыру» — так сказано про вихрь импровизированного застолья, когда все вдруг ставится на кон и режется буквально последний огурец (патиссон, «патефон»). «... в эту секунду пишу...» («Фотография Пушкина») — то же вневременное настоящее (опять-таки и в момент молитвы прошлого и будущего нет, да простится мне мое робкое кощунство).

Оттого именно, что герой трилогии Битова (Автор, Я-ОН) располагается в личном вне- и сверхопытном пространстве-времени — скажем так: в сюрреальном настоящем, — реальному сочинителю, живописателю, стилисту хватает простора на тесном, казалось бы, пятачке между Фазилем Искандером (абхазский «местный колорит») и Венедиктом Ерофеевым (субкультура пьянки). Он словно парит над их бесспорными территориями в непересекающемся измерении. Субъект одного из рассказов Битова не мог найти себе покоя в (не названном, но очевидном) Переделкине, среди «траченого» пейзажа, «выпитого» до него насельником-поэтом. А здесь все свежо и пьется по новой.

Но встает наконец вопрос, самый опасный для вибрирующего и криволинейного здания битовской трилогии: что, собственно, происходит с Автором и вокруг? какой опыт преодолен? Ближайший ответ: опыт «гибели империи», того исторического десятилетия, о котором можем воскликнуть пушкинским возгласом: чему, чему свидетели мы были! Пестроязычный — но и сплошь русскоязычный — мир, который можно изъездить во все четыре конца, вооружившись какой-нибудь бумажкой центральной писательской конторы и запасись скромными суточными, мир, населенный *народами*, где среди каждого из них найдется или друг, ценящий столичного посланца за опальность и за ученическую приязнь к чужой нерастраченной *почве* («Уроки Армении», «Выбор натуры»), или, на худой конец, догадливый мирза, спорый на мелкие одолжения человеку из центра («Азарт»), мир по-своему уютный, где заранее просчитанная несвобода обещает не-

мало степеней свободы, мир, в котором нет только впавшей в безымянность России («Это место мне явно не принадлежало. Я его не назову» — «Человек в пейзаже»), зато она, как замороженное идеальное *понятие*, сохраняется в сердце вместе со старым Петербургом, Финляндией и Аляской, — мир этот в «Ожидании обезьян» ощутил сначала подземные толчки (грузины что-то с абхазами не поделили, тут и греки и армяне кинулись выяснять, чья изначала земля да кто в ней первым поселился, как будто вся она не *наша*). А потом — задымился и рухнул.

Травма от крушения так еще свежа в каждом из нас — и в тех, кто все-таки рад высвобождению скованных сил, сопровождавшему взрыв, и в тех, кто клянет случившееся и тоскливо глядит вспять, — что новая вещь Битова с предзнаменованием пожаром гостиницы «Абхазия», огненной гибелью «имперской» рукописи и прущими на Москву танками по первому разу читается именно под этим знаком: как не в меру иносказательный и увлажненный тайными, сквозь смех, слезами реквием по вчерашнему миру. Как рассказ о превращении «солдат империи» в жителей фантомной республики «обезьян», как попытка в творческой игре избыть фантомные боли. Но такое прочтение кажется мне слишком утилитарным. В угоду ему пришлось бы многое в «Обезьянах» и впрямь «упростить», сломав их недоказуемо убедительный внутренний ритм.

По-моему, Битов написал уникальный по дотошности и темпераменту отчет о поединке писателя с действительностью. Она то и дело обгоняет его воображение (которому ведь не прикажешь: «ожидание обезьян» не есть ли ожидание вдохновенья?), убегая вперед и оставляя его стоять соляным столбом с недоношенным замыслом во чреве. И она же преследует его, назойливо вмешиваясь в таинственный ход созревания творческой вещи. В каком-то фантастическом контрдансе они раз за разом меняются местами, поочередно дразня друг друга: ты охотник, но я не дамся, ты погоня, но я есмь бег. Каждый факт жизни бросает художнику вызов, и тот, принимая вызов, преодолевает факт — тем, что преображает его. Но — то запаздывает с ответом, то его вовлекают в новый ток событий. Эта узловатая кривая несовпадений прочерчена в «Ожидании обезьян» с конкретностью календарного плана, так что все выпады жизни и рипосты художника помещены в узнава-

емую раму. И, кажется, все сулит поражение Автору, как листок, гонимому ветром истории и, как мошка, увязшему в клейкой смоле сразу двух романских завязей. Но дело оканчивается победой.

Итак, этапы повествования датированы с нарочитой точностью — впрямую или внятным намеком (нетрудно ведь, к примеру, вспомнить, когда был сбит южнокорейский лайнер).

Воображение стартует 23 августа 1983 года; эта вводная дата «Ожидания обезьян» вместе с тем и финальная дата «Человека в пейзаже». Писатель пока еще всецело во власти старых тем, определяемых первыми двумя частями трилогии. Писательское Я отработало всласть за письменным столом, словило кайф в обществе скандального парадоксалиста Павла Петровича — и теперь отпускает своего иссохшего от воздержания двойника, ЕГО, немного погулять. Тут, в Сухуме (без особой надобности отметим, что выбрана абхазская, а не грузинская транскрипция топонима, вслед легендарному Мухусу Искандера), — тут собирается теплая разноэтническая компания, даже в придачу с залетным «англичайнином», и судачит на ходовые темы «застойных» времен, из которых национальная — пока одна из самых безопасных: как бы задушевное подтрунивание и словесное похлопывание друг друга по плечу. Проворонил ли Автор отдаленные грозовые раскаты? Это покажет будущее. А пока он соблазняется свежееобещанным впечатлением, новым замыслом, легко вливающимся в знакомое русло: живущие на свободе обезьяны! здесь, рядом! взглянуть одним глазком — и сесть за сочинение.

Чем замысел манит, мерцающая? Он, как в «Птицах», сулит нечто «социальное» и нечто «природное» разом. «Социальное» — в духе обезьянолюбца Ремизова (не помянутого, но витающего подле) и одновременно в духе эпохи и свойственных ей кукишей в кармане: «Освобождение обезьяны... Обезьяна, живущая на воле в условиях социалистического общества... Республика обезьян... Обезьянья АССР... ОбзАССР... Так нельзя — все обидятся» — и тому подобные насмешки над «социалистическим» обликом «империи» с ее дутыми автономиями и сомнительными достижениями («... разрослись гривы, зато подмерзли хвосты...»). Отметим, однако, что и спор «абхаза, грузина, армянина, грека, еврея, русского» просится уже в будущее сочинение, но действительность обгонит предчувственника...

Ну а «природное» вязывается в обезьяний замысел тоже незамедлительно: «... пусть я их расспрашиваю об обезьянах, как в свое время доктора Д. о птицах». И вот ровно через два дня (дата опять-таки аккуратно указана) после поездки к недостижимым обезьянам и идиллического загула в стиле колхозно-имперского гостеприимства Автор выводит нас на воображаемую территорию, какая и в первых двух частях служила ему полигоном для диалогизированных размышлений. Он торопится договорить то, чего не успел с Павлом Петровичем в подклети разрушенного русского храма. Универсальная «природная» тема (человек в отношении к творению и твари), оживленная впечатлением от рассказа о гривастых обезьянах, кладется на два голоса. Как Фауст и Мефистофель в известной «Сцене...» Пушкина, Доктор Докторович и Павел Петрович разбираются друг с другом на морском берегу, но вместо символа *тогдашней* цивилизации — голландского трехмачтовика с богатым грузом шоколата — в глаза им бросаются символы *нынешней*: дохлый дельфиненок и разлагающаяся коровья туша, которую некому убрать.

И хотя оба мертвых животных знаменуют кое-что малопривлекательное в устройстве недавнего «социума» (погибшее дельфинье дитя, выбитое звено в цепи поколений, — вряд ли проблема чисто биологическая, а коровий труп, навсегда приписанный к межведомственной ничейной полоске побережья, — уж точно эмблема нашего управленческого абсурда), но — так у Битова, может, невольно получилось — эти издохшие меньшие братья исполняют роль и более значительную: одной из философских доминант трилогии.

В самом деле, в «Оглашенных» много великолепных и просто симпатичных тварей, но все они — все! — почему-то погибают. В «Птицах» мимоходом сообщается о преждевременной смерти вороны — умницы Клары, перед тем представленной в качестве героини повествования и пассивной повествователя. О красавице догине Линде, которую ее владелец, Автор, в «Человеке в пейзаже» «одолжил» воображаемому ПП, мы узнаем в «Ожидании обезьян», что и она уже скончалась. С хворью и концом котенка Тишки из текста, как бы через внезапную дыру, уходит какое-то маленькое тепло. Сказочного Коня, райское существо, того пристрелили. Ну а вольные, львиного калибра, обезьяны сохранились, видно, только в фантазии Я-пишущего; в прозаической реальности они ско-

рей всего повымерзли (не предчувствие ли разгрома в уникальном Сухумском обезьяннике?), и все, в чем можно удостовериться своими глазами, это череп покойной обезьянки Люси с выпадающим зубиком, в конце концов затерявшимся.

Вся эта тварь — птица, конь, обезьяна, собака, корова, кот, дельфин — составляет словно бы сонм космического, «зодиакального» зверья, сжитого со свету человеком неразумным. Зверья, без которого рай не рай. Которое плодилось бы на земле, кабы земля сберегалась в «райском» состоянии. Здесь большая тема Битова, проведенная им от «Птиц» с их экологическим катастрофизмом и не потерявшаяся на фоне маршброска «солдат империи». Что касается этих последних...

Вот тут-то жизнь ускоряет бег, обрывая Автора на полуслове и вытесняя старую, обжитую тему новыми провокациями. Расставшись с ним в августе 1983-го, в момент, когда он вывел своих двойников ДД и ПП туда, где сам пребывал в то время, — к белоснежным стенам гостиницы «Абхазия», — и когда привел их на поминки бича Семиона, персонажа из «Человека в пейзаже», о чьей смерти, случилась ли она в «реальном» или в «параллельном» мире, судить не берусь, — короче говоря, ненадолго расставшись с Автором, мы застаем его в ноябрьской Москве 1984 года. Странствие обогащается полудиссидентским-полубогемным опытом опального «метропольца». И, разумеется, преодолением этого опыта.

«Надо было побороться с собой, чтобы убедиться, что перед тобой именно то, что кажется, а не то, что есть. Борьтсь! Совершить положительные усилия независимо от возможности реализации». И далее в плотном куске автобиографической в точном смысле прозы, не более фантазмагоричной, чем сама тогдашняя жизнь лишенного государственных гарантий литератора, уясняется вполне отчетливо, хоть и не без черного юмора (Битова от рисовки всегда спасал вкус), что такое духовное сопротивление, естественное для человека искусства. Оно в переносе внимания с унылых условий гонимости на самопроверку: «Вопрос о том, кто я такой, встал необыкновенно остро». И оно же в переводе всех соударений с людьми и обстоятельствами в «параллельный» план творческого воображения, в план того, «что кажется». Второе — надо ли говорить — неотделимо от первого. Творчество — задача

этическая, возможно, наиболее осязательная форма самопознания и самопреодоления.

Так, из напыльва впечатлений, среди которых и завистливо-восхищенное чтение грузинского романа, и метания по стране (один из таких рывков приметно повторяет атрибутику «Человека в пейзаже», только вместо ПП — здесь монах; что было раньше, вымысел или факт, не нам судить), и вожделение компании с забубенными головушками, и неизбежное знакомство с любопытствующими спецслужбами, — из житейской этой коллекции рекрутируется та самая возглавляемая Автором славная рота, которой присвоено звание «Солдаты империи».

Никто, кажется, не заметил усмешки, затаившейся в патетическом наименовании задуманного романа. Боже! Да ведь это инвалидная команда, сплошь маргиналы, включая предводителя; «империя» переехала их еще до того, как стала заваливаться. Так что воспоминание о бодром марше этого отряда по имперским просторам (только Сенек-Семион, жертва избыточной чачи, остался лежать без движения на обочине абхазской шоссейки) не возбуждает особенной ностальгии: в положении дембелей «солдатам», кажется, стало полегче.

А если всерьез — и «серьез» резко проступает сквозь прихотливость арабесок, — то повествованием захвачены судьбы тяжкие, выжатые, судьбы пасынков готовящейся рухнуть державы.

Уверенность, что судьбы эти не выдуманы и даже не расцвечены (как и заверили нас в первых же строках сочинения), подкрепляется легкостью, с какой опознается кое-кто из состава «роты»; Битов, кажется, не делает секрета из того, что Глаз — это Леонид Габышев, бывший зэк и автор «Одляна», а Зябликов — Геннадий Снегирев, легендарный наш писатель-странник... А тут еще майор, герой Афгана, на счету у которого сто двадцать девять убитых за кордоном и один спасенный дома утопленник, спокойный его рассказ — настоящий современный эпос, дымящийся тихим ужасом... А гениальная певица, чей дивный голос, Божий подарок миру, замирает в неизвестности каких-то клубных площадок... А бич и бомж, мурманчанин, обеспокоенный не столько отсутствием прописки, сколько мнением опального писателя о своих рукописях, которые возит за собой в единственном постоянном жилище — стареньком «Запорожце»... Цепочка людей с так или иначе

вывихнутыми биографиями, включая неудачливых провокаторов, которых тоже жаль, могла бы рассыпаться бесценным бисером по рассказам Шукшина и прижиться в его драматургически объективной прозе, осколочно отразившей лик все той же «империи». Но Битов исповедует принцип авторского единодержавия и, беглым очерком зарисовав каждую фигуру, «понижив их до звания персонажа», сколачивает причудливую команду под собственным водительством. Еще раз: авторский вызов превосходящим силам действительности, эта боевая готовность противопоставить то, что «кажется» воображению, тому, что навязывает себя в качестве неодолимого «опыта», — таковы здесь форма и метод резистанса. «Власть! вот что не рассматривается литературоведами в системе художественных средств. Вот что томило меня целый год как утраченное, вот что окрылило меня наконец как обретенное: это все — мое, мое! И это хотели у меня отнять? Дудки! не отдам. Понятно теперь, чего ВЫ от меня требовали, чего добились, зачем преследовали... Чем интересуется власть, кроме власти?»

(Такая декларация художественного суверенитета, такое самоопределение искусства относительно власти — черта не одного Битова, а целой культурной эпохи позднего советизма, ее сколько-нибудь значительных действующих лиц. В то самое время, когда — если верить битовскому календарю — Автор «Солдат империи» принимает единоличное командование своей ротой, Александр Кушнер пишет:

Никем, никем я быть бы не хотел,
И менее всего — царем иль ханом...
.....
...Что нам всего дороже на земле,
За что не жаль и жизнь отдать, и славу,
Под яркой лампой ждет нас на столе,
И шелестит, и нам дано по праву.
.....
Слух раскален... Ни слова за меня!
Я сам скажу, я сам за все в ответе.

Потеснил-таки хана — *Автор-хан*, как каламбурит Битов, перебрасывая легкий мостик от свободного сочинительства к запретному в те годы политическому чтению. И не стало ли

провозглашение суверенности этого рода одним из первых в параде суверенитетов, расколовшем «империю»?)

Не стану проследивать сложный контрапункт двух соперничающих в писательской голове замыслов — «имперского» и «обезьяньего». После семилетнего перерыва мы вступаем в последний этап авторского раздвоения. Пока ОН проходит вместе со страной все стадии перестроечного житья, притом отсчет вех меж гульбой и пальбой знаменательно ведется от рокового истребления виноградников («... лоза была уже вырублена, а оружие выкопано»), — и наконец погибает в имперском пожаре, творящий Я на те же семь лет застывает в осенней тишине обезьяньей рощи. Ни души. В машинку заложен пугающе белый лист. «Клавиатура поросла серой шерстью». Знаменитый Doppelgänger Гейне так простоял долгие годы у дома любимой. Здесь — столь же приковывающая, повелительная страсть: вдыхая жизнь в мир, «параллельный» существу, художник принимает за него ответственность: покинуть — нечестно, расстаться — больно.

Но что же все-таки приключилось с Автором? Почему он потерял своего alter ego, «чумазого, наглого, родного», по какому недосмотру дал ему сгинуть — и вот измучен бесплодием одиночества? На последних страницах, в завершительной коде романа, вполне выясняется роль этого двойника. Не такая, как у Пушкина: «... в заботах суетного света ОН малодушно погружен». Скорее по Владимиру Соловьеву: «... Над черной глыбой / Вознестися не могли бы / Лики роз твоих, / Если б в сумрачное лоно / Не впивался погруженный / Темный корень их». «Темный корень» жизни, ее неразборчивая стихия, — вот кто такой ОН в этой игре. Но... ОН же — вполне законченный типаж, «солдат империи», тот, кому не дано ее пережить. Вся эта паразитическая, в сущности, неприкаянность, житье на халяву, запойная рисковость и вийоновщина — они утратили электричество и духоподъемность, как только перестали быть формой «тайной свободы», *формой сопротивления*. И в этом смысле действительно: «Империя кончилась, история кончилась, жизнь кончилась — дальше все равно, что». Драма Автора — не личная драма Битова, не след его капитуляции перед «новыми временами», перед прозой жизни, внутри которой выжившие «солдаты» как-то устроились и некуда и незачем их больше вести. Но и не драма стра-

ны, якобы прекратившей существование после утраты ложно-имперского облика. Приходится признать: драма поколения (хоть и немило мне это опошленное слово). Да, все мы тогда поистратились, потеряв добрую половину души, и хоть вроде бы не совсем зря — а спасибо смешно дожидаться. Битов пишет эту боль изобретательно, динамично, весело — и честно.

Но не так-то плохо все обстоит. В отсутствие ЕГО Пишущий все же высекает из себя искру, и на лист бумаги ложится внушительный портрет обезьяньего вожака, пышущий грубой, но несомненной энергией жизни (как бы в возмещение утраты; ведь и «ОН был ловок, как обезьяна», — «крупный экземпляр, однако»). А над московской площадью, окольцованной танками и баррикадами, далеко-далеко простирается небо Преображения, исполненное ангелов, к чьим «крыльям пристал, как куриный помет, небесный мусор русских деревень, прикидываясь патиной: избы, заборы, проселки, колодцы, развалины храмов и тракторов...».

И неистребимый Павел Петрович опять выводит Автора из одиночества и беседует с ним — Боже упаси, не о «политике», а о таком биокосмическом чуде, как физиология сердца. И не ждет он ничего от «событий»: «А ни ... не будет! Слава Богу и будет». А между тем тащит-таки на баррикаду железную спинку от кровати. И правильно делает.

Новые сведения о человеке

Одинаково у всех.
И у разных одинаково,
не только у одинаковых.
Андрей Битов. Лес

1. Жизнь человека

«Хорошо бы начать книгу, которую надо писать всю жизнь», — пожелал себе наш автор в совсем раннем рассказе «Автобус». Пожелал — и сделал: сел за свою *книгу жизни*, не кончая ее, может быть, до сего дня. Говоря языком нынешней литературной науки, Битов всю писательскую жизнь — нет, точнее просто: всю жизнь — исторгал из себя единый *метатекст*, открытый разнообразным способам членения. «Битов — великий комбинатор собственных текстов», — так откликнулся Сергей Бочаров на одну из составительских акций прозаика. Но, добавлю, такая «комбинаторика» потому именно возможна и убедительна, что каждая вещь писателя сращена множеством жилок с большим текстовым телом; из него-то и вынимаются фрагменты, цельные куски, в зависимости от того, какого рода связи выбраны путеводными в одном или в другом случае. Каждая выборка — новый литературный организм под новым смысловым акцентом.

Этим путем Битов обновил арсенал написанного, скомпоновав объемистый четырехтомник и назвав его «Империя в четырех измерениях». Он представил себя свидетелем-летописцем ушедшего города — Ленинграда-Питера, еще не помышляющего о возвращении прежнего звучного имени; ушедшей эпохи — от оттепельных поползновений до черты, подведенной 1991 годом; ушедших пространств — от Балтии до Хивы; ушедшего типа сознания, представленного «лишними» интеллигентами, к коим относится наряду с Монаховыми-Одоевцевыми и сам повествователь. И ему, кажется, вполне удалась эта неожиданная историографическая роль, слов-

но ради нее он только и жил, восприняв долг, завещанный от Бога.

Но нет, не только ради нее. И вообще Битов — куда больше, чем летописец, испытатель естества. Соответственно, не слишком массивный том повестей «Обоснованная ревность» (1998), как ни странно, в чем-то сосредоточенней и глубже предшествовавших ему четырехтомных «анналов». Его зазывное название намекает на терпкость знакомых всем внутренним драм. А мог бы он быть поименован и так, как доназвана первая часть битовской трилогии странствий («Птицы, или Новые сведения о человеке»), каковым титулом я и воспользовалась для своих заметок.

Собеседник автора из «Человека в пейзаже» — живописец-любитель и любомудр-самодум Павел Петрович — говорит о себе так: «Еще почему вряд ли я художник... Я все постичь хочу, а не изобразить». Битов — превосходный художник; словесный рисунок у него виртуозно интонирован и доносит все, что ему поручено, — от атмосферического гения местности до полусознательных вибраций души, от надсады до юмора. Но каким-то боком самооценку П. П. он мог бы отнести и к себе. Его писательское усилие — воспользуемся образом, предложенным тем же собеседником, — то и дело прободает красочный слой на холсте, вспарывает самый холст литературного вымысла и вторгается в личное жизненное пространство, где автор осуществляет «нелицеприятное противостояние собственному опыту».

Догматики постмодерна, ухватываясь за эти «выпадения» прозаика из условий традиционной изобразительности, хотят причислить Битова к отцам-основателям своей школы (в одной, дорогой для писателя, компании с Набоковым и... Пушкиным) — дескать, это *наша* игра. Ан нет. Когда Битов, «прорывая холст», «выходя за диапазон» закулисного повествователя, демонстрирует нам свою судорожную позу за пишущей машинкой — будь то в «Жизни в ветреную погоду», где герой вполне тождествен автору, в «Глухой улице», в «Человеке в пейзаже» или в «Фотографии Пушкина», — он намекает, в чем, собственно состоит его жизненная задача. Если это игра, то не бескровная, и даже вовсе не игра... Как шелкопряд нить, он добывает из себя вышеозначенные «новые сведения»: «Я стремлюсь написать правду о самом себе, ибо это единственная из доступных мне правд». И тем самым совер-

шает свой человеческий труд самопреодоления перед лицом добытой правды, во всяком случае — пыгается... Несет «крест усиленной самоосознанности и самооформленности» (Сергей Бочаров) — так сказать, жрец и жертва в одном лице, и тут же алтарь в виде орудия письма. (Потому-то Битов без смущения посвящает нас в изматывающую трудоемкость этих «тошно-творных усилий» — «как он на своем чердаке работает»; кабы речь шла о делании текстов, а не жизни, постыдился бы, что скажут: исписался, иссяк, бумага потом пахнет.)

Что же это за «сведения» такие? Мне, современнице битовского литературного пути, уже не передать, видно, свежести первого, давнего впечатления. Рассказ «Дверь» (впоследствии он открыл цикл об Алексее Монахове, в настоящем издании начатый «Садом»): там действуют «мальчик» и «она», там полудетская страсть «мальчика» и «ее» женское лукавство даны в такой оголенной, узнаваемой явленности, что при первом чтении захватывало дух. И все-таки — каким странным, каким именно что *незнакомым* показалось изображение. Сергей Чудаков (человек немалых талантов и несостоявшейся литературной судьбы), ровесник молодого автора, помог мне тогда понять, в чем тут дело: Битов, сказал он, *не советский писатель*, он не пишет обстоятельств, общественной принадлежности, среды, он берет существования как таковые. (Тогда это действительно считалось чуть ли не «антисоветским», ибо попахивало «идеализмом» и «метафизикой».)

Вскоре у Битова появятся, конечно, и среда (то элегически, то беспощадно, но в равной мере зорко выписанная «хорошая семья» воспитуемого героя — интеллигентная, порядочная и основательно запуганная), и эпохальные обстоятельства («империя», вознесшаяся накануне краха), и привязка к местности (родная Петроградская сторона и многие маршруты прочь от нее), — но то исходное ошеломляющее впечатление все-таки оказалось верным. Битов решительно развел человека как экзистенциальную монаду в ее подлинности — и обстоятельства, понуждающие к отказу от этой подлинности, к исполнению вмененной ими «роли». И не то чтобы обстоятельства эти были особенно гнусны или агрессивны. Нет. Задуманный было роман, где гениально одаренный герой, желая отомстить системе за смерть своей души, едва не становится террористом, — так и не был написан; не битовский это

был замысел. Обстоятельства скорее благоприятствуют человеку Битова в исполнении предложенной «роли» (разные там диссертации, интеллектуальные победы, успехи у женщин, семейство и потомство), но чем они ласковей, тем противоположней его «неоспоримой, безвоздушной» сути. Дело не в дурных обстоятельствах, а в несводимости личности — к любым. Дело в преодолении социоцентризма, свойственного не только тогдашней официальной идеологии, но определявшего собой огромный литературный пласт.

Тут можно бы вписать Битова как «позднего шестидесятника» в общемировой молодежный бунт конца 50 — 60-х годов — бунт против «репрессивной цивилизации», подавляющей спонтанную человечность. Но — к счастью, не получится. Прежде всего герой Битова ощущает первичные человеческие связи не внешними себе «неоспоримому», а принадлежащими к ядру его собственной личности. Отец и мать, первая возлюбленная, реализующая врожденный образ Подруги, появляющиеся на свет, как бы с небес свалившись, сын или дочь в их младенчестве — они принадлежат не к миру «обстоятельств», а к личному кругу бытия. Это константы жизни человека, столь же бесспорные, как и его внутреннее «я», и герой Битова не устает их мысленно перебирать: «... его теща, мать жены, бабка сына...»; «И в жизни однолюба так много женщин: мама, бабушка, дочь». Мучительный драматизм его существования нередко состоит в том, что он не может сладить с этими проекциями своей личности, имеющими самобытную жизнь и самостоятельные на него претензии. Перед ними он всегда виноват, и сколько бы ни отстранял от себя вину, в итоге мог бы сказать: я виновен, стало быть я существую.

«Бездельник» — короткая повесть, кое в чем приближающаяся к умонастроению западной прозы примерно того же времени. Протест против прозябания в регулярных рамках истеблишмента, против корпения в малой конторе, вправленной в контору большую, государственную и общественную, — это все как бы сравнимо с литературой американских битников, но параллель эту побережем для доотъездного Аксенова. «Бездельника» же хочется сопоставить с рассказом писателя менее прямолинейного и более созвучного Битову, возможно, даже отдаленно на него повлиявшего. В «Белых воронах» Генриха Бёлля (1951 год) обнаружим и молодого героя,

предшественника бёллевского «клоуна», артистичную натуру, тянущуюся к малым детям, и «порядочную семью», желающую своему чаду добра, и те же папки с дыроколами, что наводят уныние на «бездельника»-Виктора. А такой вот пассаж нетрудно перенести в битовскую повесть (со скидкой на некоторую неизбежную топорность переводного текста): «За время... интермедии под названием “Моя производственная деятельность” единственной личностью, в самом деле мне импонировавшей, был трамвайный кондуктор, который своими щипчиками с печаткой внутри погашал день моей жизни. Он брал маленький клочок бумаги — мой недельный проездной билет, вкладывал его в разверстую пасть щипчиков и невидимо сочащейся краской перечеркивал клеточку в квадратный сантиметр — день моей жизни, драгоценный день жизни, не принеший мне ничего, кроме усталости, озлобления и жалких грошей, необходимых для того, чтобы и дальше заниматься моей бессмысленной работой. Этот человек в простой форме трамвайщика обладал неумолимой властью судьбы — он каждый вечер признавал недействительными тысячи человеческих дней».

И однако же Бёлль пишет социально окрашенную юмореску, и коллизия его рассказа беднее: «белая ворона» выигрывает круглую сумму по лотерейному билету и посрамляет свое бюргерское семейство, уверенное, что жить можно и должно, лишь ежедневно сгибаясь над пожелтевшими счетами среди конторских шкафов. Этот герой безусловно прав в предлагаемых, сатирически условных обстоятельствах. В поведении битовского Виктора переплетены между тем правота и вина, невозможность жить согласно родительским пожеланиям и опасность выпадения в разрушительную асоциальность, художнические взлеты фантазии и лживые уловки инфантила. Разрыв его с родительским поколением необратимо радикален и даже означен «идеологически». Когда Виктор в ответ на ребячливое упоение старших слухами о «нейтронной бомбе» (с нею и ракеты не нужны!) резко спрашивает: а так они что, нужны? — тут-то «империя» и кончается: кончается в душе Виктора и иже с ним, а значит дни ее сочтены. И тем не менее не бунт, а любовь, жалость и вина окрашивают душевный пейзаж этой «белой вороны», отлынивающей от «дела», то есть от пресловутой «роли». «Феномен нормы», впечатанный в совесть, тут первичней социально-поколенческих

трений, так что посредством лотерейного билетика битовскому персонажу не выпутаться, о чем и свидетельствуют повести, следующие за этой, первой...

2. Убывание жизни

Битов фактически переиначил афоризм, который нас с ним заставляли заучивать в школе. Он мог бы сказать: «жизнь дается человеку только *в первый раз*». Да он примерно это и говорит (вернее, его герой так думает, немного коряво): «За все первое отвечает сама природа, а все второе — сам человек». Проживание по второму кругу, «третий заход» — с ними «уходит трепетная влага жизни». «Время делало полный оборот, попадая в ту же точку со случайно налипшим на его обод Монаховым», — жутковатый образ житейского бытованья, которое не разгоняет человека по стезе мудрости, а неизменно возвращает на круги своя — говоря откровенным библейским языком, на свою блевотину.

В *curriculum vitae* битовского протагониста, равно как и повествователя, значимо и значительно лишь то, что происходит с ним *впервые*: первая женщина («Дверь»), первый обман («Сад»), появление первого ребенка («Образ»), первое переживание отцовства («Жизнь в ветреную погоду»), первая измена и первый развод (где-то за кадром «Леса» и «Вкуса», но заметные, как шрамы), первые похороны близких и, наконец, впервые предвидимая и предчувствуемая собственная смерть с «долговой ямой» в посмертии («Лестница») ... Так почему же с какой-то точки жизнь начинает пробуксовывать, автоматически штампуя блеклые и унижительные копии «первого раза»?

Битовскому человеку не найти вразумительного ответа на этот вопрос. В объяснение, впрочем, прозвучит сакраментальное, роковое слово «опыт», повторенное несчетное число раз (я уже приводила много соответствующих примеров в своем первом размышлении об Андрее Битове). «Опыт» — это капитуляция перед омертвляющей душу привычкой, это стирание в ней, душе, врожденных первооснов жизни, так сказать, платоновских идей-образцов, это засыпающая их струйка в песочных часах времени. Битов до смешного боится самых невинных проявлений психического автоматизма (без которого, замечу, была бы невозможна как раз «главная и живая» жизнь психеи); в личных «Записках из-за угла», писавшихся

«в дубль» «Жизни в ветреную погоду» и на том же внутреннем топливе, автор рассказывает про некоего старика, бессознательно-автоматически управлявшегося с чайником в своем жилье, и придает этому простому и естественному действию какой-то ужасный расширительный смысл. Усилия и героя, и писателя направлены на то, чтобы «отменяя напрасный опыт, столкнуться с первоисточником»; герою это удастся плохо, у писателя же — получается, но ценою постепенной потери той непринужденности, которая отличала прозу «Аптекарского острова» и «Сада».

Негативный груз «опыта», конечно, обусловлен социально и «ролево». Общество, тем паче «застойное» и зарегламентированное, предписывает человеку жить в отведенной колее (образ, с ясностью взрывного примитива использованный Владимиром Высоцким в одноименной песне), и «опыт» в том-то и состоит, тому и учит, как не вывалиться из этой колеи, не застрять на обочине, не потерять публичное лицо. Главная беда здесь — не в прямой лжи (ср.: «жить не по лжи»), а в отчуждении личности от ее сущностного ядра. Например, и Монахов («Лес»), и его создатель («Обоснованная ревность») едут туда, куда в *сущности* не хотят, делают в своих командировках то, что не имеет отношения к *насущным* заботам души, и под конец выламываются из добросовестно-профессиональной «роли», каждый на свой лад.

Но не только в большом социуме, а и в «малой группе» (как сказал бы социолог) «ролевое» поведение преобладает над непосредственно «живым». В замечательной сценке из «Жизни в ветреную погоду» компания взрослых людей, вместе с маленьким сыном повествователя, азартно ловит парящую в воздухе пушинку. Но самым процессом по-настоящему увлечен только малыш, пребывающий в доопытных эмпириях: «Сын каждый раз, как видел пушинку, радовался все сильнее; недоумение и растерянность, как шторка, падали на его лицо, когда он терял ее из виду, и радость еще более сильная сменяла эту растерянность. Это усиление чувств от повторения, а не затухание... приятно удивляло его в сыне». Прочие же участники охоты за пушинкой, исполняя ритуал ловли, заняты еще и другими ролями, без коих не существует «компании»: тут и взаимная, друг перед другом, «заводка», и женский повод для кокетства, и повод для отклика на это кокетство, — все, как говорится в народе, «выступа-

ют», сами того не сознавая, но следуя опыту-обряду общения, «взгляду на себя, а не в себя», как скажет писатель в другом месте.

И, однако же, чтобы оказаться столь омертвляющим, как то приписано Битовым, проклятый «опыт» должен не только социально очерчивать человека (а как иначе? — быть совсем «свободным от общества» можно разве что в скиту), но и укрывать в себе еще какой-то специфический изъян. Обратим внимание на то, что проза Битова — это подлинно экзистенциальная проза, но обходящаяся без пограничных ситуаций, верней, без их последствий. Даже неизменные скандалезности в ней несерьезны, как бы в пьяном сне, а пьянка, она ведь не совсем то, что полновесный метафизический скандал у Достоевского. Кстати, «Пушкинский дом» потому и состоялся как роман, что там слом и потасовка ведут к душевному катарсису героя, но это у Битова исключительный сюжет. Повести же — цепь неразрешенных микродрам, составляющих в сумме проживание (убывание) жизни. Если угроза гибели, то чужой. Если драка, то под парами. Если любовь, то прошлая. В определенных ситуациях — стыдных, надрывных, тяжких — все обещает перевернуть душу героя, в данном случае Алексея Монахова, но — не переворачивает, опыт пережитого так и не приводит к моменту истины и оттого именно приближает битовского человека к летаргии. «Вот тогда я и умер, когда не умер», — догадывается Монахов, вспоминая, как незаметно зарубцевался даже в его свежей юности разрыв с возлюбленной. Воскресить способен только смертельный опыт. Кто ухитряется его избежать, тот и оказывается негероическим героем нашего времени с котомкой «неизбытых грехов» за плечами. Такой вот современный роман воспитания, где протагонист взрослеет, не мужая и вяло припоминая рубеж, «когда прервалось», когда совершился «обмен остатков живого на опыт».

А что же происходит с тем, кто этот «пунктирный» роман сочиняет, выстукивает? Книга повестей, если присмотреться, смонтирована как своего рода контрданс героя и автора-повествователя, где, изойдя из одной точки, жизненные векторы их расходятся, так сказать, под углом, тем не менее, в нарушение законов геометрии, эпизодически сближаясь, пересекаясь, чтобы в конечном пункте совпасть, как и в начале.

В персонаже «Бездельника» еще слиты воедино художник, пребывающий в сладком, «ленностном» томлении посреди многообразия жизни, и будущий Монахов, слабо взбрыкивающий в тисках неизбежной «роли». Герои «Сада» и «Жизни в ветреную погоду» разведены, пожалуй, на самое большое в книге расстояние: между тем как один, студент и маменькин сынок, не в силах сопрячь с реальной повседневностью, диктатурой обстоятельств вселившуюся в него гостью из мира подлинников, любовь, — другой, писатель на подъеме сил и начинающий семьянин, обращает свою артистическую истому, счастливую близость к младенцу-сыну и невинно намечающуюся супружескую неверность в концентрированный источник вдохновения, побеждая текучку жизни актом творчества. Производимый им текст как бы ветром нанесло, как бы непорочное тут зачатие, освобождающее от монаховского чувства вины. Потом этой жизни в *ветреную* погоду будет (так уж само собой получилось) противопоставлена не-жизнь в погоду *безветренную*: во «Вкусе» Монахов читает случайной, на одну ночь, девочке-спутнице стихи Пастернака о великом ветре: «...И ветер, жалуясь и плача, / Раскачивает лес и дачу...», — а кругом полный штиль, ни одна ветка не шелохнется.

И далее оба центральных лица книги продолжают существовать каждый по своим законам, окликаая друг друга, но по-разному решая мучительную дилемму убывания жизни. Оба хотели бы *вывалиться* (как формулирует прозаик) в *настоящее* — в напряженное, дорефлексивное «здесь и теперь» — из обесцвечивающего и опресняющего потока времени, из череды непрочувствованных мгновений, которые лишь задним числом настигает охлажденная мысль. Но как? Оба инстинктивно пускаются на поиски территории, где время и опыт не властны.

Для героя (Монахова) это блуждания вслед за женщиной, которая, словно фея или кикимора, водит его по каким-то странным городским лабиринтам, водит и заводит: Ася — в предновогодне-таинственные парикмахерскую и ломбард («Сад»), в пустыющие ночные комнаты детского сада, острова Цирцеи, где вкушение оставшегося от детсадовского полдника жесткого яблочка околдовывает его, лишая воли («Образ»); Наталья — в свой ташкентский дом, где он, накурившись травки, забывает и о времени, и о самой хозяйке («Лес»). Возвращение к себе из этих вылазок всякий раз означает фи-

аско, которого Монахову удастся кое-как избежать лишь потому, что он, опытный, давно уже наладил «механизм избегания».

А для автора это выход в утопическое заповедное пространство «мениппеи», своего рода веселой преисподней, где тоже отменяются движение времени и реестр обязанностей и царит искомое настоящее. В прозе Битова «заповедник» — символ не только экологического благоустройства, но и блаженной экстерриториальности: он фигурирует в «Птицах», в киносценарии, так и названном (впрочем, герой вносил в тот уголок бациллу расления), а окрестность «Человека в пейзаже» отмечена непостижимым соединением заповедной зоны, руин и катакомб — место, поистине изъятое из человеческого вероятия и освобождающее ото всех житейских гирь. И чем же в этих выгородках занят наш повествователь? Занят он тем, что может совершаться только в настоящем времени — или в вечности: диалогом. Таким диалогом, который кружит вокруг первоначал миропорядка и который в истории культуры принято называть «сократическим». Обнаруженные в странных расщелинах бытия собеседники — экзотический мужик, обративший в философию жизни методичное изничтожение жука-древоточца, реставратор-богомаз Павел Петрович, мнящий себя совопросником Творца, — в самом деле заставляют вспомнить о Сократе, о Диогене: доморощенные мудрецы, на русский лад подстегивающие свою беспокойную мысль возлияниями (что не забывает делать и сам выпавший в вечное настоящее автор). Эти-то мыслительные сшибки посреди внебытовых декораций возвращают автору первоначальный вкус жизни, утраченную было остроту *первого раза*. И утренний мир, картинкой которого повествователь завершает свои странствования «в пейзаже», сияет, словно в первое утро бытия.

Но возвращения из этих иномирий (последняя такая экскурсия — «Фотография Пушкина», реальная фантастика с очень похожим — хотя откуда нам знать? — Александром Сергеевичем и очень похожим петербургским наводнением 1824 года, где едва не погиб заброшенный, оказывается, из третьего тысячелетия бедный Евгений) — возвращения к драматизму собственной жизни и собственной эпохи сулят повествователю, кажется, не больше радости, чем Монахову — возвраты из *его* «отклонений».

И вот, как автор в «Похоронах доктора», так и Монахов в «Лесе» и «Вкусе» сталкиваются с грозным фактом смерти — натываются с налету, лбом об стену, ибо не зря ведь «Монахов думал о смерти, что никогда не думал о ней». Но — пришла пора.

«Он видел зло», — итожит автор за Монахова, ошеломленного неблагообразием Хованского кладбища. И, конечно, смысл этих слов не исчерпывается их социальной адресацией, вызывающей «здоровую, живую ненависть» («Как хороним... ни земли, ни смерти...»). Просто после официального церемониала «похорон доктора», отвлекающего от смертного удела человеческого на мысли о мертвенности мнимо-живых, провожающих и отдающих дань; после меланхолической прогулки по переделкинскому некрополю, где разноликие памятники наводят на раздумья все о тех же общественных *ролях* усопших; после чина отпевания, удивившего Монахова непохожестью на советскую ритуальную суету, — после всего этого Смерть вдруг предстает оголенной от любых житейских оболочек, не говоря уже о спасительном покрове веры и надежды: предстает в образе суперпахана кладбищенской мафии. Бытовая фигура хапуги-могильщика («Вкус»), в сущности, ничуть не более омерзительная, чем виртуозный жулик из «Обоснованной ревности», дотянута до сатанинского олицетворения. Смерть как таковая. Смерть как абсолютное Зло. Как обещанный финал «неточной жизни».

Именно таким *цинизмом* смерти завершается история Монахова и Аси, умиравшей (как мимоходом выяснилось, в чаду очередного приключения, ее бывшему любовнику) некрасиво и мучительно. На черте этого нового опыта автор и расстаётся со своим героем «надолго... навсегда», готовя, впрочем, себе общее с ним загробное чистилище. («Лестница» — это и «шестой рассказ» монаховского цикла, и лирические стихи о потустороннем свидании с родней, замыкающие соответственную тему «Бездельника» и «Жизни в ветреную погоду».)

Но знает он, автор, все-таки поболее своего Монахова. Чудится ему («Человек в пейзаже») «невидимая, громадная рука, тянущаяся с неба». То, что для Владимира Маканина — игровой взлом тусклой обыденности (похожая «рука» из «Сюра в Пролетарском районе»), для Битова — стыдливо-ироничный знак большой внутренней тревоги. Мысли о готовности и неготовности к последнему ответу не покидают его.

3. Застигнувший себя

После сказанного выше я вряд ли удивлю внимательных читателей Битова, заметив, что стилистика его прозы сплошь и рядом определяется упорно возобновляющейся процедурой самоочищения.

«А может, у меня огромное, доброе, щедрое сердце?» — мельком думает о себе Монахов, с тем чтобы тут же отбросить это насквозь фальшивое, по внутреннему суду, предположение и погрузиться в привычное чувство собственной вины и нечистоты. А что? — тоже мельком вправе спросить читатель — может и правда доброе, щедрое... Не так уж это невероятно.

Среди всех грехопадений сдвоенного битовского автоперсонажа можно выделить главный источник его терзаний и срывов: «Как страшно мало вмещает в себя человек!» Стростью к женщине вытеснена нежность к матери, не лишенная естественного эротического оттенка; собственная зрелость героя, как это мучительно представлено в «Жизни в ветреную погоду» и в «Лесе», теснит отца на обочину ребячливой старости; память о прошлом не позволяет отдаться настоящему, новая любовь наслаивается на прежнюю, ничего не отменяя, а только разрушая и разрушаясь. «Мою любовь, широкою, как море, вместить не могут жизни берега!» — воскликнул поэт, находя всему подобному внушительное метафизическое оправдание. Но битовский человек оправдываться не смеет, не дерзает — и в этом уникальная, если хотите, поучительная, ценность той вивисекции, которой он подвергает себя. «Чувствишки да ошущеньица», кои, случалось, инкриминировала ему несочувственная литературная публика, служат одному: выявить под их слоем исходный сомнительный мотив и устыдиться его как недостойного той высоты, что задана человеку при рождении. (Я бы назвала этот «ощущенческий» анализ антипрустовским в силу коренной разности задач, хотя новый психологизм европейской прозы мимо Битова не прошел.)

Вот совсем невинный пример — как Сергей, писатель, герой «Жизни в ветреную погоду», «увидел прыгающие на полу балкона градины и сказал себе, что они с яйцом, с куриное яйцо, хотя они были не больше драже». На таком вранье, по видимости бесцельном, каждый легко поймает себя. А потом, подменив уже в памяти истинное впечатление книжной придумкой («... с куриное яйцо» — мы об этом где-то читали!), мы

станем с полной искренностью рассказывать друзьям и знакомым, что за град обрушился на нас наемдни. Маленькая бессознательная лож окажется не такой уж бесполезной — как приспособительный прием в общении, как способ привлечь внимание к себе.

Битов открывает тысячу способов, какими человек *ловчит*, и меткость попадания здесь соразмерна отсутствию снисхождения. Герой «Бездельника» даже предчувствует с отвращением, как он в недалеком будущем «ловко постареет», а Монахов (в «Образе») умудряется о чем-то «ловко подумать». У Битова человек (центральное лицо, чья психика вскрыта перед нами) живет как бы в двухтактовом режиме: сначала душа его нечто испытывает, а затем преобразует подлинник пережитого в форму, пригодную для наружного употребления. Неожиданно повстречавшись с Асей после долгой разлуки, Монахов по первости неприятно смущен, но успевает «придать смущению своему форму как бы естественного волнения и замешательства». Такие выверты обычно не доплывают до сознания, но только не в случае Битова и его героя. Лишь у Битова можно встретить оборот, тончайше расщепляющий психическое движение на упомянутые два такта: «... р е ш и в ш и с ь на любопытство...», — какое, оказывается, хитрое колебание предшествует простейшему душевному позыву! Немудрено, что герой Битова «тоскует от собственной неискренности» там, где другой выказал бы уверенность в собственном простодушии.

Про Монахова, неважно, по какому поводу, в одном месте замечено: «застиг себя». Этим-то Битов как писатель-психолог и занимается: «Я сам себе в затылок дышу и сам себе на пятки наступаю, сам за собой гоняюсь и сам от себя же то отстаю, то нагоняю» («Записки из-за угла») — сказано о литературной работе, но и о жизненном самовыслеживании тоже.

Чтобы оттенить эту изобличительную погоню примером разумной уравновешенности, напомним один эпизод из несправедливо подзабытой яркой повести Фазиля Искандера «Морской скорпион». Там тоже присутствует близкий автору герой, проходивший в 70-е годы по номенклатуре «амбивалентных», то есть чуждый позднесоветскому укладу, но принятый тогдашней критикой более снисходительно, чем битовские мнимые имморалисты, щедро доносящие на самих себя. Так вот, герой искандеровской повести Сергей Башкапсаров вспоминает эпизод студенческих лет: внезапно сладив-

шаяся любовная связь с подмосковной «фабричной девчонкой» («как она естественна во всем, — подумал Сергей, восхищаясь ею»), прогулка с ней на загородные танцы, нападение хулиганистой компании и — Сергей струсил, не посмел вступить, когда его спутницу отхлестал по щекам бывший ухажер. «После всего, что было позавчера» Сергей отказывается от своей недолгой подруги, считая, что «не имеет права на эту девушку, которую не сумел защитить». «Она стояла у пруда в нескольких шагах от играющих в мяч. Сергей поздоровался с ней, чтобы не делать вида, что не замечает ее, и продолжал играть, а она одиноко так постояла еще минут десять-пятнадцать, а потом, видимо, поняв, что Сергей к ней не подойдет, тихо ушла». Герой долгое время изнывал от стыда, пока какой-то очередной случай не позволил ему удостовериться в своей физической храбрости и не «ослабил силу унижительного воспоминания, но до конца забыть его Сергей никогда не мог. Он не осознавал, что сила раскаяния по поводу того вечера сама по себе была мощным нравственным светом, предохранявшим его от возможных падений во многих других случаях жизни». У Искандера, как видим, соблюдены здоровые пропорции между мерой проступка и мерой раскаяния, между самобичеванием героя и умудренностью автора, знающего о его, герое, положительных нравственных возможностях. Легко представить себе, во что, в какие внутренние корчи, вылился бы тот же «случай из жизни» под пером Битова — ведь читали же мы его «Пенелопу»! Все то, что дано у Искандера лишь вскользь и под флером позднейшей примирительной оценки, здесь заиклилось бы на неискупимом отвращении к себе, смешанном с раздражением против виновницы позора и, заодно, с нечистым соблазном продолжить знакомство. Что ж, если раньше «битовскую» ситуацию охотно квалифицировали как безнравственную, то теперь, по миновении дидактизма и с воцарением прагматизма, ее скорее всего сочтут «болезненной»; недаром еще Фрейд считал Гамлета душевнобольным, поскольку принц знает о себе (и о человеке вообще) такое, что здоровый человек вытесняет в область бессознательного. Ради чего, в самом деле, застигать себя или своего двойника за мелкими уловками и пакостями, которые закономерно сходят с рук всякой адаптированной человеческой особи?

Решусь сказать, что всевозможные вьедливые расследования и самодопросы с пристрастием инициированы у Битова *тоской по идеалу*. Понимаю: слегка насмешливая аура, какой окружены подобные манипуляции в его прозе, плохо вяжется с этим торжественным словосочетанием. И тем не менее оно годится.

Можно сказать еще и так: тоска по эросу бытия. Тоска по чистым тонам отмытого до первородного блеска окоема: «А вижу я кактус на подоконнике. Каждую его иголочку. Сам зеленый, а иголки рыжие. А за окном небо, почему-то синее. Снег сверкает. Снег и кактус. Красный трамвай с белой крышей изогнулся на повороте... И купол такой голубой, что растворяется в небе. Церковь и кактус. Черно-белые деревья...» («Бездельник», — сравните с ламентацией в «Лесе»: «... ему предстояла жизнь, давно лишенная цвета»).

Тоска по чистоте со-жития с другими: до чего же трудно человеку с человеком — мальчику с матерью, сыну с отцом, любимому с любимой, мужу с женой, приятелю с приятелем, свекрови с невесткой, встречному со встречным — проза Битова пестрит этими затруднениями, психодрамами, торможениями на пустом вроде бы месте. «И как она с ней ладит?» — ядовито спрашивает Ася о матери и о жене Алексея Монахова. И впрямь — как? Из повести «Лес» узнаем, что *не* ладит (впрочем прежняя жена там уже сменилась на новую). Единственный памятный момент сближения (притом в чересчур традиционной для русской прозы сцене) — это когда кучка прохожих помогла упавшей лошади подняться («Бездельник»); сладкий миг, но он быстро миновал.

Тоска по высоте: не отсюда ли залезание на колокольни, минареты, башни в битовских «путешествиях»? Тоска по «образу мира, который раньше мира» («Человек в пейзаже»).

Известно, что проза Битова эгоцентрична, то есть сосредоточена на единственном центральном «я» в разных его вариациях. Можно увидеть тут некое ограничение, наложенное природой и биографией на его талант. Но можно взглянуть по-другому — вывести это свойство как раз из сильных, стержневых особенностей его склада. Писать иначе мешает ему *заповедь честности*, соблюдаемая с особой щепетильностью. «Хорошо придумывать то, что было, но невозможно сочинить то, чего не было» («Обоснованная ревность») — этот

занятный парадокс можно расшифровать так, что любой свой вымысел Битов готов удостоверить опытно нажитыми данными. А есть один только их несомненный источник — собственная жизнь, «единственная из доступных мне правд», согласно уже поминавшейся формуле. Честность, доведенная до геркулесовых столпов, до, так сказать, практического солипсизма.

Битов начинал с цикла рассказиков о *других*, окружающих, о «Людях, которые...» (мы теперь знакомы с этими опытами благодаря выпущенной им «Первой книге автора»). Но — забросил эту копь. Это, в его системе отсчета, были все же гипотетические люди — один Бог ведает, каковы они на самом деле, внутри себя. Нельзя в точности знать, «что думает человек, Икс-Имярек-Иванов, который другой, не ты» («Жизнь в ветреную погоду»). Таким выводом ставится под сомнение огромный массив наилучшей всевропейской прозы Нового времени (Толстой, проникший в душу Наташи Ростовской, и пр., и пр.). Но рукой Битова водит своеобразный максимализм: раз про другого ничего нельзя узнать *точно*, узнать как про самого себя, значит все мы — одинокие монады несмотря на усилия этики сочувствия и искусства душеведения.

Это заявлено им в самом начале — в «Бездельнике» — и определяет его дальнейший писательский путь эгоцентрика поневоле: «Многие люди проходят мимо меня, и я что-то понимаю про некоторых, они перестают быть незнакомыми — и проходят мимо, уходят. ... Что-то тут не так. Особенно если девушки. Тут острее чувствуешь утрату: целый мир — взгляд — и мимо, мимо... И мне кажется: в жестком прозрачном камне прорублены узкие каналы для каждого. У каждого неумолимый и одинокий путь, и только можно взглянуть с грустью и сожалением, и даже не останавливаемся, ни ты, ни она, не стучим в стенку, и не пишем пальцем, и не делаем знаков — проходим мимо, и столько в этом горького опыта невозможности. Один-человек плюс один-человек — равно два один-человек. Особенно если женщины... Особенно если друзья... Особенно если дети... Особенно если старики». Рассказчик — юноша, еще не привыкший смиряться с равнодушными законами существования, но вывод о «горьком опыте невозможности» распространяется на все возрасты Битова-жизнеописателя. Алеша Монахов, для которого дороже необъяснимой, ускользающей Аси нет на свете существа, любит не ее, а образ, спроецированный в его душу молодой стра-

тью, — и только многие годы спустя он начинает с болью догадываться о том, что *вычитала* страсть из истинного Асиного облика, о реальной Асиной жизни, нелегкой и угнетающе-прозаической. А метафора прозрачных стен, которыми мы отгорожены друг от друга, повторится в очередной повести монаховского цикла: «... словно они трогали стекло с двух сторон и касались пальцами пальцев, но через стекло».

Как разбить стеклянную капсулу, как пробиться к другому? Битов находит неожиданное средство коммуникации — самопостижение. Познав себя, но до донышка, не лукавя, как на Страшном суде, — поймешь и других. Потому что в главном «одинаково у всех...» (см. эпитафия к настоящим заметкам). Или еще: «Как же мы не понимаем ... что другие понимают и чувствуют то же, что и мы?»

Кажется, блаженный Августин говорил, что в жизни его интересуют только две вещи: Бог и душа; автор бессмертной «Исповеди», конечно, имел в виду собственную душу — как ближайший к себе пример души каждого. Это движение к Богу и ближнему через глубокий тоннель, вырытый в собственной душе, стремится проделать и Андрей Битов, вряд ли когда-либо задумывавшийся над словами Августина. Избранный им путь спасает от малейшей примеси морализма (невозможно читать рацеи себе или своему дублю), но не отсекает нравственного идеализма: «феномен нормы», той самой, богоданной, из-за чего и говорят, что душа по природе христианка, — определяет критерии самоанализа и самооценки. Битов как артист, как стилист проделал достаточно извилистый путь, отчасти прорисованный и в книге его избранных повестей: от прозрачно-четкого письма в «Бездельнике» и «Саде» к дробной впечатлительности «Жизни в ветреную погоду», к психоаналитическому следопытству «Образа» и «Леса» и потом, чем дальше, тем больше — к гротескной пластике словаря, фразы, сюжета. Но своему экзистенциальному маршруту он не изменял никогда. Художник, прорывающий красочный слой и самый холст в жажде предельной Правды, он неизменно оплачивал предъявленный себе счет.

Так что же, «пусть читатель сам оплатит свои счета».

Этюд о начале

Как видим, Андрей Битов из года в год пишет один и тот же «роман воспитания», герой которого, теневое alter ego автора, — «эгоист», или, пользуясь словом Стендаля, «эготист» (сосредоточенный на себе человек) — нелицеприятно подводимый писателем к обрыву пустоты и кладбищенской тоски (таков он в рассказе «Вкус», замыкающем монаховский цикл).

«... Граница, с которой все началось, все глубже и глубже сползала в прошлое...» Отыскивая ее, Битов в первом же печатном опыте — в «Бабушкиной пиале» — начал слагать «миф о детстве»: о дарованной изначально норме жизнесприятия, в луче которого хоровод вещей зацветает неомраченными смыслами. Война в этом рассказе мелькает лишь контрастной тенью, «мало что удержалось в непонимавшей детской памяти»: теплушка по дороге в Ташкент, вши, голод, страх — все это едва чиркнуло по ней, а в световом ее круге задрожало и на всю жизнь установилось другое видение: калитка, за которой сад (выросши, в эту дверь не раз постучишься, но отворят ли?), «блестящими кровавыми каплями капали черешни» (серьезный детский рай — не цветы, чтобы прогуливаться, а плоды, чтобы есть), «на крыльце голая толстая женщина рубила черепаху» (где чудеса, там и чудище, изумительная невидаль), а в комнате с высокой кроватью и чистым полом — бабушка, принявшая облачные очертания доброго домашнего духа. И апофеоз райского праздника — чаепитие из бабушкиной *пиалы* (уж это новое слово, соответствующее новой радости, запомнится без зубрежки!)... Рассказ между тем грустный; под знаком вины. Когда-то ребенка ввели за руку в домик с садом и журчащим арыком, приняли в объятия родственного тепла. Теперь юноша рвется прочь из развороченной и замызганной капитальным ремонтом ленинградской квартиры, а по возвращении с не очень увлекательного свидания застаёт отца в тяжком приступе болезни. Молодому человеку страшно и совестно, но стрелка желания уже необратимо направле-

на не в дом, а из дому, на улицу, на свободу. И еще вот что грустно. Когда-то вокруг бабушкиной пиалы «крадучись ходили парами странные ежики. У них были красные животы и зеленые спины, и ходили они на задних лапах». Пиала уцелела, но ежиков уже нет — «просто это какой-то азиатский цветок или плод... довольно безвкусно нарисованный. ... Я теперь знаю, как эта штука называется по-латыни и как она растет». Памятно-таинственные достоверности оказываются всего-навсего ошибками неосведомленного младенческого глаза.

Так сразу намечается двойственность этого битовского «мифа». Детство — «то немногое, чего не следует стыдиться», эталон изначального, незамутненного жизнечувствия, «феномен нормы», слепок «с природы вещей», врожденный отпечаток идеала: «С каким, откуда взявшимся отпечатком слычу я свою жизнь, чтобы постоянно твердить — не то, не так!..» («Уроки Армении»). Не потому ли герой «Дачной местности», писатель, профессионально нуждающийся в обновлении непосредственности, благодарно «пристраивается» на прогулке к малолетнему сыну и вместе с ним лепечет свежие имена вещей? Разве не затем Битов-«путешественник» взбирается на всевозможные горы, холмы, откосы, колокольни и минареты, чтобы еще и еще раз увидеть мир новорожденным и проистекающим, как в детстве, из одной точки — из зрительного луча изумленного созерцателя; чтобы снова хоть на миг занять исходную позицию у ворот вселенной? Но детство — это еще и сон сознания, греза, когда весь мир рисуется в очертаниях младенческого желания и не скорректирован суровой реальностью социальных общений и столкновений с иными сознаниями и волями. Слепота, серьезность, непререкаемость такого желания-страсти, под чьим гипнозом «как во сне» перекакиваешь через соединительные звенья обстоятельств, чтобы оказаться у вожделенной цели, — вот, по Битову, жаркие преимущества детства: так в «Большом шаре» Тоня, не помня себя, находит заветный дом в Недлинном переулке, так в «Аптекарьском острове» перед взором дорвавшегося до свободы мальчишки как из тумана сгущается неведомый мир — и пруд, и сад, и разрушенные трибуны стадиона, так юный Алеша из «Сада» почти в трансе нашаривает и выкрадывает позарез нужные ему теткинны деньги.

Тоскуя по детству, герой Битова тоскует одновременно и по истинной, невылинявшей расцветке мира, и по бес-

препятственности младенческого «дай!» и «мой!». Гоняясь за жизненной полнотой «младенчества», он прибегает ко всем средствам — от грубой «заводки», имитирующей прежнюю безоглядность, до изощренного аутотренинга притупленных чувств. Но ни разу, кажется, ему в голову не приходит, что дары детства («будьте как дети») можно сберечь, лишь отделив детскую непосредственность от детского эгоцентризма, и что это рассечение и есть зрелость в положительном смысле слова.

Драма утраты детства начинается для битовского героя там, где в его самодостаточный счастливый сон вторгаются социальные определители и ограничители из мира межчеловеческих связей и обстоятельств. В противоположность «мифу о младенчестве» — это «миф об отрочестве», означенный чувством ущемленности. И дело даже не в возрастной границе, а в перемагничивании души под давлением, как в старину говорили, «холодной существенности». У Битова есть один и тот же сюжетный эпизод, словно бы переписанный, перенастроенный по очереди на оба лада — такую пару составляют рассказ «Дверь» и повесть «Сад» из романа-пунктира «Роль». В рассказе «мальчик», впервые полюбивший, впервые приревновавший, проводит ночь перед дверью возлюбленной; и он, и его женщина — безымянны, не определены своей средой, не наколоты на булавки обстоятельств — знаем только, что она старше, опытней, что ее власть над влюбленным безмерна. Как бы в вакууме беспрепятственно развивается «детская» страсть, покорная лишь ударам «колющегося сердца». (В мире героев Битова это прыгающее, бьющееся, ухающее сердце — постоянный знак напряженной причастности к жизни; персонаж Битова укоряет себя в омертвелости, как правило, напуганный своим ровным пульсом.) Таково — *детство*. В повести-«дублете» как будто еще обильнее приметы общепомытного детского рая: и прекрасный заснеженный сад, как подарок, за неведомой подворотней, и старинная книга, когда-то в ребячестве смутно волновавшая торжественной значительностью невиданных, с ятями, слов («... казалось, в детстве он понимал больше»), и сложный, интимно-таинственный организм комнат родительского дома с дружественным в нем расположением многочисленных знакомых предметов. Однако ударение сделано не на этом утреннем запасе жизни, а на стечении социально-бытовых обстоятельств, пресе-

кающих разбег «детской» страсти. «Мальчик», Алеша, вместе с именем получает и семейную принадлежность — как член маленького клана родственников, привыкших к порядочности и умеренному достатку и болезненно съеживающихся, когда подует на них чуждым ветром. А женщина, покоровившая этого юнца, — дело уже не в ее возрасте, искушенности, дразнящей «зыбкости»; главное, что она — из другого мира, где зачастую не сводят концы с концами, где «умеют крутиться» и, при случае, лгать, где по ходу горчайшей перебранки не забывают аккуратно зачехлить единственное выходное платье и где ни на кого не перекладывают ответственности за свою негладкую судьбу. Для Алешиной матери она — вульгарная соблазнительница, для Алеши — сладкий запретный плод, выросший в кущах непридуманной «жизни как она есть», и хоть не тот век и не тот уклад, он добросовестно проигрывает версию бродячего сюжета: «роман студента со швеей», — недаром ему чудится, что он участвует в пьесе с давно написанным текстом. Таково — *отрочество*.

Повторяю, граница между тем и другим не только возрастная. Если детство — готовность к бесконечной радости (из «Дачной местности»: «Сын, каждый раз, как видел пушинку, радовался все сильнее; недоумение и растерянность, как шторка, падали на его лицо, когда он терял ее из виду, и радость еще более сильная сменяла эту растерянность»), то эта вера в детскую неистощимость покидает Битова, едва он помещает ребенка в отрицательно заряженное поле болезненно знакомого ему быта. «Фиг» — рассказ об очень милом «скверном мальчишке», по чьему житью-бытью рано расползаются опасные пустоши тусклой скуки. Оба главных битовских «антигероя» — Алексей Монахов и Лев Одоевцев — могут быть в известной мере сочтены взрослыми проекциями маленького «фига». Очень остро и жестко очерчена в рассказе семья, не слишком похожая на семью Алеши Монахова и все-таки принадлежащая к тому же внешне благополучному разряду, где взрослая жизнь «без изюминки» резко отчуждена от запросов любопытствующей детской души. Тут еще вдобавок лживость, двойная бухгалтерия: над родственниками витает тень знаменитого ученого деда, к которой внутренне оскудевшая семья принаравливает декоративные формы своего существования. Мальчишка, естественно, тянется не к матери — блюстительнице фамильных приличий, а к дядьке-«писателю», грею-

щему руки на составлении отцовской биографии (этот же дядька — автор жутковатой, но емкой клички — «фиг»: мальчик ею польщен). «Журавли, журавли, не тревожьте солдат», — распевает дядюшка, попахивая коньяком и нарочно коверкая песню, а мальчишка радуется фиглярству пройдохи, нарушающему серость заведенных в доме порядков.

Но вот уморительная сцена: скучливо послушавшись и так и не решившись на крупную шалость, Алеша-«фиг» становится в маминной комнате перед большим зеркалом, в руке — рюмка с молоком, и принимается откашливаться и раскланиваться, репетируя — в роли прославленного дедушки — спич на банкете. Невинный спектакль, но все меты в рассказе расставлены так, что остается горький осадок: мальчишка вырастет если не дурным, то несчастным. Зеркало, перед которым он так смешно позирует, потом упрячется в его черепную коробку и будет служить для наведения на себя чужого оценивающего взгляда.

Малодушная зависимость от чужой оценки, искушение и совращение ею — действительно, один из опаснейших подводных рифов отрочества, что-то между десятью и восемнадцатью годами. Но в прозе Битова отрочество, столь легко колеблемое внешними ветрами, окрашивает своим психологическим колоритом неопределенно длительный этап жизни основного героя; соответствующие «комплексы» завязываются куда как рано и потом, действуя в виде тайно сосущих и жгущих осадков, заталкивают этого героя в западню. Он словно вязнет и буксует в затянувшемся отрочестве, теряя чувство собственного пути, ощущая себя на поводу, который держит чужая рука.

В этом повороте символическое битовское «детство» противопоставлено «отрочеству» — как простор возможностей диктату зависимости, как видение заснеженного сквера, где «белые деревья, и роются красные, зеленые, синие дети» (рассказ «Бездельник»), — кошмару каких-то полуосвященных коридоров, где неопределенная тень «старшего» загораживает выход и предлагает то ли отправиться на место и отсидеть до звонка, то ли «стыкнуться» в подвале; как «миф» о вольном празднике — «мифу» о плене у нависающего приятеля-соперника, «мифу о Митишатыеве». Митишатыев — «друг детства» молодого Одоевцева — подновленный вариант беса-искусителя; тот, кто, срывая на виду у робеющего «вечного новичка»

замки и засовы с нравственно запретного, налагает на своего смиренного приспешника клеймо зависимости и неполноценности.

... Странное дело, битовский «отрок» не знает дружбы как отношений равенства или как подражания более высокому, чем ты сам, человеческому образцу, — дружбы, спасительной укрепляющей личность. Как будто в нем всегда живет маленький «фиг», рвущийся из родительского «зажима» в объятия циника. Приятельство означает для него попытку утвердиться в принципиально *чужом* мнении, отнюдь не уважаемом, но тем не менее забравшем над ним верх вопреки его природе и семейной оснастке. Приятель (он же соперник) для неуверенного «новичка» — ближайший представитель «всех», «остальных», которых не обойти и не переиграть, перед которыми надобно «сохранять лицо». От этого персонажа не обязательно несет митишатьевским серным душком, но в разных обличьях («лучший друг Мишка» из ранней повести, вулканолог Генрих Ш. из «Путешествия к другу детства») он непременно сопутствует центральному лицу. И, наконец, в ироническом «антипутешествии» по Средней Азии рассказчик братается с совсем уж неавторитетным представителем «чужого мнения» и «старшинства» — виртуозно обобравшим его жуликом, который вдобавок моложе его летами, — и так, с опозданием на десятилетия, осуществляет детскую мечту о том, чтобы чужак, вожак, соперник приметил его существование...

Все эти нити сведены воедино, к своему истоку у «раннего» еще Битова в «Аптекарьском острове» — трагической истории о ребенке, тщетно искавшем признания более искушенных сверстников. В этом рассказе второклассник Зайцев представляет исходно близкий писателю тип «новичка», виновато ускользающего из родительского дома в предвкушении запретных чудес. Недавно вернувшийся из эвакуации домашний мальчик, он застенчив, неловок, безнадежно отстал от здешней мальчишеской жизни, от забав в неразобранных городских руинах — и чем сильнее нуждается в поводыре, тем больше у него вероятности попасть в грубые руки поработителя. Всегдашний «Митишатьев», совратитель и проводник по «злачным местам», представлен в рассказе двумя подловатыми фигурами — заводилы и его клеветы. После долгого заискивающего ожидания Зайцева эти двое наконец берут его с собой — в свой мир, свою игру, — и он, как отныне всегда

будет приключаться с битовским персонажем, немедленно изменяет долгу ради волнующей тайны и чужого одобрения (сегодня как раз надо бы ему поспеть домой, на день рождения отца, привязанного к мальчику истеричной, нечуткой любовью). ... Впоследствии взрослая судьба центрального лица битовской прозы повторит — в нечетких, размытых очертаниях (сердце уже не так колотится) — те же немногие резкие линии на ребячьей ладошке: и побег на «свободу» от семейно-социальных связей, и пронзительно свежее — но вороватое — прикосновение к тайне за пределами каждодневного быта, и все равно не побежденное чувство зависимости от чьей-то насмешливой оценки, и память о собственной неправоте и неизбежной близкой расплате...

С трепетом осваивая неизведанные развлечения, храбрясь под взглядами своих спутников («Тюфяк!» — говорят ему), бедняга Зайцев в конце концов сильно повреждает ногу. И приятели-предатели бросают его одного, совершенно охромевшего, в нескольких непреодолимых кварталах от дома. Главное же и подлинно драматическое место в рассказе — диалог ребенка с непослушной, вспухшей «но-гой», которая — хоть убей — не хочет идти. Как, однако, рано складывается эта механика «заговаривания» молчаливой судьбы — и заискивание, и попытки разжалобить, и робкие кощунства, и гордый бунт, и бессильно затухающие попреки. И все-таки «судьба» побеждена стоицизмом ребенка. В критической ситуации мальчик обретает независимость от обидчиков и из внутренних ресурсов души черпает энергию для невозможного — преодолевая боль, проходит-таки свой неотменимый путь. У постоянного битовского персонажа вряд ли есть впереди хоть одна столь несомненная и возвышенная победа. Но победа эта достигнута ценой глухого одиночества.

В творчестве Битова есть та (по вскользь брошенному слову писателя) «полная открытость» которая, оставляя «невидимой» биографию автора как частного лица, делает видимой его «душу» — она просматривается до самой своей завязи, видны иклады ее и беды. В пределы этой души Битов и замкнут — что-то мешает ему наполнить мир своей прозы жизнями, равноценными собственной, какой-то запретительный знак стоит на изображении иного, инакового душевного содержания, на плодотворной догадке о том, «что думает другой человек, Икс-Имярек-Иванов, который другой, не ты». В раз-

мышлении о людях и матери-природе — в «Птицах» — рассказчик пишет о том, «как человеку необходим зверь», и жалуется: «в детстве у меня не было своего зверя (детство вдруг предстало более жалким и нищим, чем было)». Но не большая ли обреченность одиночеству — раннее отсутствие «другого как Друга»? За «эготизмом» битовского персонажа прячется подросток, не пробившийся к дружбе, как бы отгороженный от нее семейным гнездом, не почерпнувший уверенности в глазах близкого и единомысленного и возмещающий эту потерю попытками утвердиться и «показать себя» в среде заведомых антагонистов. Если угодно; это серьезная социально-педагогическая проблема, поставленная всей совокупностью психологической прозы Битова.

Но здесь пора и «заметить разность» между писателем и его героем. Та задача налаживания человеческой связи с «другим», над которой герой этот тщетно бьется всю жизнь, *художественно* разрешена писателем в самом начале его литературного пути. Такой гармонической удачей, предвосхитившей цель его дальнейших стремлений, явился, по-моему, для Андрея Битова рассказ «Большой шар». Это короткая поэма о ребенке — с суровой, однако, и несентиментальной подкладкой. В ней действует существо, по отношению к автору совершенно, пользуясь битовским же словом, «инотелесное» — девочка, вернувшаяся с отцом из эвакуации в Ленинград (а матери нет, погибла). Нельзя сказать, что писатель смотрит на мир глазами этой девочки. Весь чудесный секрет рассказа в том и состоит, что душевное зрение взрослого автора и маленькой героини, лишь отчасти совмещаясь, дает эффект многомерности мира — сказочной красочности его цветения и суровой правды его бытия.

Огромный красный шар с золотым корабликом, рвущийся в синее небо, — он из сказки. С рыжеволосой Тоней и случается сказка, которую она заслужила всей своей детской внезапной страстью к повстречавшемуся сияющему созданию, будущему другу, «упругому, почти живому». В городе — праздничная демонстрация, одни улицы заполнены толпами, другие непривычно пусты под высоким солнечным небом; для девочки город неузнаваем, словно волшебное пространство, где может произойти что угодно, только бы не пропустить решающего намека, знака. И действительно, увязавшись за солдатом — человеком с рацией, «как не из этого мира», Тоня по-

лучает от него то, что фольклористы назвали бы «помощным подарком», — моток тонкой и рыжей медной проволоки («На, это твои волосы», — говорит добрый солдат). И тут, зажав талисман в кулачке, она наталкивается на свой нареченный шар — он в руках нарядной и «меховой», неласковой феи. И получает от нее, как водится, трудное, оракульски-двусмысленное путевое указание, где искать это чудо: в Недлинном переулке, что на самом деле не короткий, а «ничего себе», длинный. А затем — «как во сне» — сразу находит нужное место и нужную дверь и, пройдя допрос всезнающей «старухи с клюкой» и много других испытаний, получив отказ, который по всем законам сказочной фабулы не может быть окончательным (надо только перетерпеть его, веря в свою звезду), прождав под заветной дверью больше часа, Тоня наконец обретает желанное сокровище. Но герой должен еще благополучно вернуться со своим кладом домой, — и Тоня, убегая с шаром от беснующихся мальчишек, как сестрица Аленушка от гусей-лебедей, бросает им откуп — блестящий проволочный моток — и благополучно спасается из общей свалки. И возвращается к себе царевной, и соседки спрашивают, где она раздобыла такую красоту, и не понимают смысла ее простых, без утайки, ответов, словно те бестолковые сестры награжденной падчерицы, которым сколько ни объясняй, как ублажить сурового хозяина чудес, все равно перепутают и перепортят все дело.

А «в действительности»... Город, принарядившийся ради праздника, еще изранен минувшей блокадой, обстрелом; Тоня — сирота, неприсмотренная, неухоженная; молодой отец с утра бросает ее одну в скверике, любимую дочку, не заменяющую, однако, всего остального в жизни, а сам, отгладившись и почистившись, отправляется из своей комнатухи на поиски праздничного утешения и вечером возвращается грустный. Шарами собственного изделия торгует оплывшая убогая «спекулянтка», которой не под силу удовольствие даром отдать истомившейся за дверью девочке последний несбытый шарик, подгоревший, с брачком, — умилилась, хотела подарить, но увидела красный денежный комочек на детской ладошке, поколебалась секунду («... какие-то тени прошмыгнули по ее опущенному лицу»), взяла. Подпалины на боку своего любимца Тоня не хочет замечать, как и должно быть, если любовь настоящая, но не так уж девочка безоблачно на-

ивна, у нее за плечами всего достаточно — и страха, и унижения (сняты ей незабываемые красные штаны, присланные в тыловой детдом живой еще мамой — как болтались эти штаны на худышке-недомерке, торчали из-под юбки, как охотились за ними злые шипучие индюки).

В очереди за шарами Тоня слышит какой-то сбивчивый, с мифическими подробностями, рассказ-слух и думает: «Все правда, так оно и есть». Можно повторить за ней: все правда — и горечь жизни, и преображающее ее благодатное детское восприятие с доминантой радости и доверия. Сколько ребяческой любви в этой истории — к отцу, к шару, к городу, к встречным, — умноженной на любовь умного художника к своей натуре. Всего-то несколько страничек, а какая плотная заселенность! Каждый раз центр внимания и интереса щедро перемещается к новым и новым лицам; детский взгляд примечает, как только ребенку дано заметить, взрослый глаз, следуя за ним, подчеркивает и выявляет, — и лица эти предстают в своей объективной несомненности, все-то мы о них мгновенно узнаем. Увы, вскоре на внутреннем «экранчике» битовского героя, занятого самонаблюдением, другие станут мелькать фоном, пробегать рябью, тенью, лишенной объемности.

Но как ни полновесны художественные плоды этого краткого союза с «инотелесным» и детским восприятием, не будем упрекать Битова за то, что он рано с ними расстался. Следуя и следя за своим ведущим персонажем, шагая за ним из детства в отрочество и мешкая в зоне зрелости под угрозой придвигающегося старения, Битов решает не художественную, а жизненную задачу: взорвать неразложимое единство, непосредственное смешение себя с миром, испытать и познать «полным сознанием» свою душу как отдельную и особенную, пережить «нелицеприятное противостояние собственному опыту», а затем, если получится, заново открыться бытию — уже с благодарным бескорыстием, чуждым ребяческих иллюзий. Зерно «детской» правды, прежде чем прорасти, обречено умереть, а взойдет ли оно вновь — всегда риск и неопределенность. Битов пустился в этот путь ради того, чтоб виднее были опасности и преткновения, подстерегающие на нем любого из нас.

Незнакомые знакомцы

Владимир Маканин своими сочинениями вовлек нашу критику в на редкость существенный спор: о «реализме» с его границами и традиционными опорами и — шире — о человеке, о современной морфологии его души.

Но начну не с человека, а с земли, которую «обнажают» и «раздевают» во взрывном геологическом поиске. Некто, профессионально в этом участвующий, «... не мог видеть, как взлетает елка — небольшая, молоденькая, подброшенная взрывной волной, она взлетела вместе с большим куском земли, увязшим в ее корнях; казалось, она летит к богу в гости на небольшом зеленом коврике, даже и с густой зеленой травой в придачу. Однако в тряском полете земля с травой все более ссыпались, и вот уже елочка летела с голыми корнями, и как бы не желая в верхах предстать такой, она развернулась и быстро, как оперенная стрела, помчалась острием вниз. Павел Алексеевич не отворачивался, пока она, бедная, не вонзилась» (рассказ «Гражданин убегающий»).

До одной ли тут, впрочем, елочки, когда и так ясно, что «первые шеренги урбанистической цивилизации, добравшиеся до этой глуши» (пользуясь фразой Анатолия Кима), пустят лавиную часть покоряемой природы в распыл? Публицистически здраво выясняя, когда, при каких методах и обстоятельствах потери становятся непозволительно велики, оперировать следует картинками в масштабах самой действительности, а не одним пропадающим деревцем. Но здесь эта елка с заголившимися корнями и обломанной в штопоре свежей вершинкой врезается в память как малая, исчезающе малая живая жертва, по поводу которой хочется спросить: оправдана ли она и чем? О Маканине часто полагают, что он фиксирует состояния жизни. А он ставит вопрос о *целях*.

1

Об этом чемпионе журнальных рубрик «Два мнения» и «С разных точек зрения» можно бы составить изрядную кри-

тическую антологию. Пролистывая ее, поначалу видишь дело таким образом, как в общих чертах описала Н. Иванова: «В начале пятидесятых, сразу после опубликования “Районных будней” В. Овечкина, их автора критиковали за “серое, скучное, посредственное изображение нашей жизни”. В 60-е годы В. Семину ой как крепко доставалось от критики за “бытописательство” в связи с публикацией повести “Семеро в одном доме”. В начале 70-х “новую” прозу Ю. Трифонова определяли так: “прокрустово ложе быта” (Н. Кладо), “коридорные страсти” (В. Сахаров), “в замкнутом мирке” (Ю. Андреев), “измерения малого мира” (Г. Бровман). “Код” писателя и стереотипы критиков не совпадали...” («Литературное обозрение», 1986, № 2). Н. Иванова тут же и комментирует: «Это только у каких-то примитивных племен: если “плохого” не называть, то его как бы и нет. Мы так жить не можем, мы не можем “делать вид”, что не существует в нашей жизни зла, претендующего на роль “добра”... Исследованием сложных явлений жизни занят В. Маканин (“Человек «свиты”», “Антилидер”, “Гражданин убегающий”), замечательно точен и страшен тихий Просвирняк М. Рощина. “Пора припречь и подлеца”, — как говорит Гоголь».

Здесь идет речь о расхождении лакировочной критики с ее парадными мерками и честного аналитического реализма, набирающего с середины века силу в нашей литературе. Но за те же десятилетия и критика несколько упрочила в себе навык мыслить не административно и не нормативно. И если о большинстве оппонентов Семина или Трифонова вряд ли можно сказать, что они в свое время участвовали в подлинном столкновении идей, то проза Маканина оказалась в центре жгучей идейной коллизии. Когда И. Дедков, с упорством римлянина, напоминающего, что Карфаген должен быть разрушен, атаковал едва ли не каждую новую вещь писателя, им руководили, конечно, совсем не те мотивы, которым подчинялись гонители «окопной» ли, «коридорной» ли «правды факта». И если Дедкову случается сбиться на их аргументацию («мелкоскоп», «ближайшие впечатления» и тому подобное), это происходит, я думаю, от какой-то яростной нехватки доводов (прямо-таки «зла не хватает») перед лицом сочувственных толкователей, которые привычно успокаивали критика, глубоко уязвленного чужеродной ему прозой: дескать, «беспо-

щадный психологизм», «разоблачение нравственных компромиссов» — разве ж это худо?

В общем, Маканина «ругают» с умом, да и хвалят талантливо. Статьи Н. Ивановой, Е. Невзглядовой, Г. Баженова об «Отдушине», «Реке с быстрым течением» и других коротких повестях Маканина, разбор «Предтечи», выполненный А. Латыниной, культурфилософский отклик В. Скуратовского на повесть «Где сходилась небо с холмами», полемическая защита «авторской позиции» писателя, ее доброкачественности, предпринятая А. Бочаровым и в особенности М. Липовецким¹, — это интерпретации не сиюминутные, не прикладные; будучи извлечены из старых подшивок, они могли бы читаться и годы спустя, как, думаю, будет читаться трудный, неудобный Маканин, которого эти авторы помогают переварить и оценить. Но таков уж нередкий в истории литературы парадокс, что «несогласные» невольно открывают в объекте своего неприятия стороны, ускользающие от приятного взора, и непонимание современников может порой сказать о писателе больше, чем успех у них же. Раз в Макаanine обнаруживают «своеобразное низкопоклонство перед жизнью», «выстрадавший пессимизм», «экзистенциальную горечь», — то, согласитесь, писатель, давший повод к таким упрекам, справедливым или нет, должен обладать достаточно рельефной художественной философией, как бы неусвояемой для иного типа сознания: непонимание, которое он вызывает, всегда будет отчасти волевым актом, лишь стилизованным под недоумение. Как бы подтверждая это, И. Дедков мимоходом заметил: «Маканин — сильный писатель... Я уважаю его последовательность». И в другом месте: «талантливое воплощение», которое даже «кажется неуязвимым», доколе не сменишь предлагаемую писателем «оптику». Задается также и вопрос, по замыслу критика — ядовито-риторический, по существу, однако, — не имеющий предрешенного ответа: «Или тут какое-то более тонкое — даже в сравнении с нашей классикой — понимание человека?» «Такое многообещающее продление правдоискательской смелой мысли до упора?»

¹ Упомянутые критические статьи (в порядке перечисления имен) читатель найдет в следующих газетах и журналах: Литературная учеба. 1981. № 1; Аврора. 1980. № 3; Подъем. 1981. № 3; Литературное обозрение. 1983. № 10; Литературная газета. 1983. 6 июня; Дружба народов. 1984. № 1; Урал. 1985. № 12.

Вот он, гвоздь полемики. Принадлежит ли художественная установка Маканина к миру и духу русской классической литературы — с ее гуманностью, с ее верой в бессмысленность человеческой жизни, с ее спросом с совести? Коли нет, то ни о какой «большей тонкости» говорить, конечно, не приходится — разве что о том противоклассическом миропонимании, которое витает в мировом культурном эфире, вербуя себе пошатнувшиеся духовным здоровьем таланты. В общем, спор идет не о пресловутой «правде факта» (неизбежность ее для реалистической литературы теперь, кажется, признают все хотя бы на словах), — но спорят о *высшей правде*, что делает честь и критике нашей, и Маканину, ее мобилизовавшему. По крайней мере, три спорщика — наряду с И. Дедковым А. Казинцев и В. Куницын, — квалифицируют Маканина как писателя, отказавшегося от классических устоев и сыгравшего на понижение в оценке человека, его сил и возможностей. Он — разоблачитель, но не тех или иных общественных зол, подлежащих выяснению и искоренению, а бесспорных основ человеческого общежития; таких, как любовь, верность, взаимопомощь. С холодным любопытством пополняя свою картотеку психологических типов, он препарирует людей, как лягушек, ставит над ними унижительные эксперименты, подглядывает, подобно библейскому Хаму, за их беспомощной наготой. Его обостренная наблюдательность нравственно небезупречна, читателя она не воодушевляет, не учит, не «зовет», а обескураживает и подавляет. С виду у него все точнѐхонько, а в сущности — неправда, от которой так и хочется укрыться за укрепленными стенами русского классического искусства... Названные критики принадлежат к разным течениям нашей литературной жизни (достаточно заметить, что если И. Дедков, касаясь повести «Предтеча» — о знахаре-целителе, корит Маканина суеверием, то А. Казинцев, напротив, — маловерием). Тем знаменательней сходство их мнений, некий общий склад сознания, — условно назову его «утопическим», наивно спрямляющим пути воздействия на жизнь.

2

Говоря не риторически о классике (читай: о русской литературе XIX века), нельзя забывать, что она подчинялась великому реалистическому импульсу, который был задан ей в семье новоевропейских литератур и действует в культуре это-

го корня по сию пору, несмотря ни на какие истонченности эфирного Метерлинка или миазматического Беккета. Одно из свойств этого реалистического импульса — экстенсивность, приобщение к изображаемой картине все новых «углов» и лабиринтов социальной вселенной. Другое — бесстрашие перед «запретным», тягостным, постыдным, нелепым и искаженным, оправданное, однако, высшими целями постижения, осмысления, преодоления, исцеления. Русской литературе больше, должно быть, чем какой-либо другой, удалось сохранить согласие между этим экстенсивным, всепроникающим, неумным духом реального и неколебимой абсолютностью идеальных ориентиров. Но последние сберегались именно «при полном реализме», по замечательной формуле Достоевского.

Реализм не раз вступал в конфликт с наличными читательскими навыками, вызывая сопротивление, неодинаковое по идейным мотивам, но в выводах своих однотипное. Ведь он по самому существу призван вбирать новый, неолитературенный материал, — это касается и пластов среды, и пластов языка, и зондирования психики, а вместе с нею — даже телесной физиологии. Все — начиная с Пушкина! — русские реалисты подвергались неудовольствиям за эту свою неизбежную дерзость. Не буду поминать мещански-официозную критику «Северной пчелы» и «Библиотеки для чтения», которая попрекала Пушкина «ничтожными» подробностями (вроде «жука», что «жужжал» в «Евгении Онегине»), а Гоголя — «грязью» его задворков. Но, воскрешая в памяти Жителя Бутырской слободы с его невинным брюзжанием насчет мужицких речений в «Руслане и Людмиле»; ведя тот же пунктир через радикала Михайловского, усматривавшего патологию в «жестких» картинах Достоевского, и, параллельно, — через славнофила И. Аксакова, журившего автора «Дневника писателя» за грубость и чуть ли не циническую развязность выражений; упираясь, наконец, в народническую критику Чехова, безыдейно, по ее мнению, и безобличительно описывавшего что попало, — мы поймем, что от жизни «со всем ее сором» укрыться за белыми стенами классики не так-то легко. Утопическое сознание, охранительное или боевитое, ссылаясь на учительную функцию искусства, склонно заменять ее исправительной: «давай нам смелые уроки». Поэтому особенно его раздражают «малозначащие уточнения» (как и сегодня пишут о школе наших «новых реалистов»); из них не выжмешь ниче-

го наставительного, определительного, типажного, они лежат за пределами «утопического» литературного горизонта с его нетерпеливым прагматизмом. Описанная реакция на реалистическое движение литературы иногда несет небесполезную сторожевую службу; ведь на окраинах этого движения (где познавательная экспансия переходит во вседозволенность) постепенно накапливается всякая экстремальная «арцыбашевщина», вообще — немало тошнотворного. Но, как показывает опыт, чаще эта реакция бьет не столько по эксцессам художественного реализма, сколько по его внутренней природе.

Когда-то А. Н. Островского называли «Колумбом Замоскворечья». Каждый реалист — «Колумб» какой-либо области постижения, дарованной ему чаще всего непосредственным жизненным опытом, «ближайшими впечатлениями». Достоевский считал себя Колумбом «подполья», открывшегося в интеллигентном петербуржце; он же прославился в качестве Колумба Мертвого дома. Чехов не был ли Колумбом «пестрой» России с расшатанными сословными перегородками, странной смесью «одежд и лиц»? Нередко эти Колумбовы плаванья, действительно, имели характер географических перемещений. «Натуральную школу» определили собой литераторы, *столкнувшиеся* с Петербургом; об этом, кажется, уже напоминала наша критика, успевшая сравнить ту, прежнюю, школу и «сорокалетних» писателей-москвичей, имеющих провинциальное прошлое. Кстати, И. Дедков, говоря о последних, жаловался на неузнаваемость Москвы в их изображении: «Этот странный город: невозможно ни увидеть, ни почувствовать ни улочек и переулков, ни зданий и храмов, ни парков и скверов, ничего... Будто город — это что-то безликое и беспамятное...» Как всегда, обвинения чуткого противника дорогого стоят. У Маканина, в частности, Москва — не трифоновская обжитая, облюбованная и элегически освещенная «малая родина» природного москвича, а «большой город», своими законами жестко противостоящий житейскому и этическому опыту посланца поселковой и барачной России. В «большом городе» есть, конечно, свои приметы, свои «время и место», неправда, что (как преувеличивает Дедков) перед нами «табличка на пустой сцене, оповещающая о месте действия», — но это не приметы исторической Москвы.

«Колумбово» начало в реализме бессмертно. Когда мы понимаем добром нашу военную прозу, наших «деревенщиков»,

мы благодарим их не только как наставников и учителей — мы благодарны, что они открыли и сохранили ту действительность, которая без них ушла бы в небытие, что они закрепили человеческий образ, который уже не повторится. Эти художники вписали главы в нашу историю, не только в литературу. Но продолжают писаться и другие главы — горожанами, посельчанами, таежниками, конторщиками, взявшимися за перо. Раз реализм существует, он действует с принудительностью разворачивающейся пружины: *в пределе будет описано все* — я имею в виду все формы и разновидности, все укромные и заказники социального уклада, от массового бытия миллионов до бытования окраинных, маргинальных «субкультур». («Ах, значит всё? — слышится мне саркастический голос рецензента “Предтечи” — А в мужскую палату на час клизм не хотите ли?» Что ж, наша больничная палата — это драматичнейшая общность, где телесные немощи впутаны в мучительный клубок человеческих и даже экономических зависимостей и давлений; она, палата, ждет своего часа, никем еще понастоящему не описанная, даже и Маканиным, который хорошо знает этот мирок, мир).

Те, кто противопоставляет военных и «деревенских» писателей как летописцев народной судьбы «сорокалетним бытовикам», погруженным-де в мещанские страсти своих ненародных героев, слишком охотно забывают, что чуть ли не половина послевоенной людской толщи — это ни городские (в современном смысле), ни сельские, это «барачные» жители, это огромная полуоседлая, многократно страгиваемая с места масса, которая к настоящему времени порассосалась, частично огорожанилась, оквартирилась, но и по сей день существует — и на аванпостах модернизации, захватывающей нетронутые районы, и в пригородных зонах, лепящихся к большим городам. Если под народной жизнью понимать только «лад», воссозданный В. Беловым, тогда неладному барачному человеку с его оголенной неустроенностью, перерастающей в своеобразный полууют, в «цыганскую утряску»; с его вынужденным коллективизмом, совсем не исключающим добровольной «хоровой» слитности и общих неписаных ритуалов, следует отказать в звании «народа». Однако на это никто не решится, слишком недемократично. Тема (за редкими исключениями: «Вдовый пароход» И. Грековой) просто не была характерна для литературного репертуара. Дескать, что уж тут вспоми-

нать — проклинать надо, чтобы скорее быльем поросло. (Ведь до чего долго не могла пробиться в печать трагическая поэма В. Леоновича о женском бараке заготовщиц-«торфушек», в свое время читанная и привеченная Твардовским.)

Так называемым «сорокалетним», некоторым из них, выпала Колумбова честь воссоздать этот мир не как рассадник «межеумков» и «межедомков», а как привычную среду собственного детства, как память о пенатах, которая, сквозя за пристойным миражем изолированных «секций», легко воскресает от малейшего напоминанья. («Все то, что пахнет детством, старухами, керосином, примусами и туканьем швейной машинки в дальнем углу барака». — Рассказ В. Маканина «Лебедянин».) Старый Поселок с его бараками маячит за спиной каждого маканинского героя, будь он даже урожденный москвич, как Толя Куренков из «Антилидера», или подмосковный житель, как герой «Предтечи».

Тут же — еще одна форма реакции на непредусмотренную тему — слышны упреки в идеализации «барачного рая». Упрекают несправедливо. Если у Р. Киреева в «Ладане» действительно проскальзывает подслащенный неореализм «двух грошей надежды», то искупается это старательным очерком нравов. А его «Лестница» — драматическая история о том, как барачная девочка становится (или вот-вот станет) «пропащей» и «гулящей», не будучи к тому предопределена никакими порочными склонностями, — стоит уже вплотную к суровой правде жизни, дает сложное и острое ощущение незаметного, обволакивающего диктата среды и вместе с тем — несомненной свободы даже малого, неопытного человеческого существа, колеблющегося, поддаться или не поддаться обстоятельствам.

Что касается Маканина, то его память об «истоках» ни на минуту не теряет горькой и четкой трезвости. В «Голубом и красном» ясно дано понять: подобно тому как муравьиная куча, которую маленький Ключарев обнаруживает у подворья своей деревенской бабки, первозданнее кучи жестянок за бараком, хоть вторая сызмальства ему привычнее; как простор вокруг деревни для его ребяческого ума *первозданнее* пустыря вокруг барака, хоть пространством они равны для малыша, — так и «деревенская» жизнь бабки Матрены, жизнь своим домом (а равно и туманная «господская» жизнь второй ключаревской бабушки, голубых кровей) первозданнее обезличи-

вающей барачной жизни скопом. *Частная* жизнь естественна, входит в «замысел человека», предполагает *личные* отношения, прежде всего — любовь с ее ревливой избирательностью и незаменимостью любимого. Соперничество бабок за любовь внука, за его исключительную привязанность предстает у Маканина не в виде мелкой бытовой вражды и лишь во вторую очередь — в виде застарелой социальной розни; прежде всего это сюжет эпоса, с поэтически укрупненными, барельефными образами враждующих героинь. И присущее им чувство своего сословия, класса, рода ощущается не как ограниченность, а как глубоко ценное индивидуализирующее чувство, совершенно безразличное обитателям барака, «безындивидуальным» родителям Ключарева. Люди сгрудились в бараке и притерпелись к нему, они даже обрели своеобразное высокомерие терпеливцев, исключаяющее в них зависть, а быть может, и заменяющее ее: Ключарев «не раз слышал, помнил и посеясчас, как человека, откуда-то приехавшего (из деревни ли, из другого ли города: из другого сорта тесноты), спрашивали: “Ну как там?” — и улыбались... Спрашивали они с уверенностью, что там, где барак нет и где не живут в такой тесноте, — там не жизнь». И, прижившись, потеряли то разнообразие живущих наособицу хозяев собственных стен, ту колоритную характеристичность, которая, при наличии общих норм, образует между людьми многокрасочный лад, а не сводит их к наименьшему общему знаменателю.

Впрочем, взаимоподобность «людей из барака» в этом размышлении Маканина намеренно преувеличена. Когда доходит до дела, то есть до запечатления живых лиц, каждое из них обозначается своим особым нравом и судьбой. Чего стоит в «Голосах» мать неизлечимо больного Кольки-Мистера, бодрая и рукастая бригадирша-активистка, срывающаяся с высоты своего деловитого оптимизма в утробную, надрывную жалость к угасающему калеке-сыну... А какие инициативные выходят отсюда люди, словно аккумулировавшие коллективную энергию, достигшую критического предела в этой тесноте: от композитора Башилова до сомнительных, но обаятельных авантюрных героинь Маканина — Валечки Чекиной или Светика.

Маканин — не бытописатель; о барачно-поселковом слое жизни из его книг узнаем либо по резким и обрывистым зарубкам в памяти («Повесть о Старом Поселке»), либо в форме

философической стилизации (Аварийный поселок из повести «Где сходилось небо с холмами» — это уже надбытовой символ человеческой общности лицом к лицу со смертью). Однако в жизни обитателей его мира «барак» всегда сохраняет значение целой исторической полосы; он одновременно и социальная травма, вроде укола шпорой дающая стремительный разгон к «месту под солнцем», и мерка неподдельной жизни, позволяющая выявить в продвижении к лучшим местам момент духовной утраты. Во всяком случае, где сквозь объективность маканинского повествования пробивается лирическая струя, там, как можно догадаться, он обнаруживает себя в некотором роде посланцем этой среды, мысленно воображает «их» суд, дорожит этим судом и боится его. Так было в первом, наивном романе «Прямая линия», так оно есть и в зрелой повести о музыканте, находящем некую обратную связь между собственными творческими достижениями, собственной известностью и безвестным исчезновением, стандартным перерождением воспитавшего его поселка. «... Со мной говорили мягко и всегда до конца выслушивали, потому что я был хуже всех одет и обут, и давали мне ноздрястую горбушку хлеба, и тут же говорили, что я молодец, — хорошо учусь, — и гладили... мальчишеский чубчик, и я чувствовал затылком морщины на их руках...» («Прямая линия»).

3

Обыкновенно Маканина считают заправским «психологом», хваля за это — или порицая, ежели в таковом преимущественном интересе усматривается невнимание к социальному масштабу жизни. Однако вот кто, кажется, мог бы повторить вслед за классиком знаменитое дostoевское: я, дескать, не психолог. Самый строй маканинской прозы, от раза к разу все более сгущенной и даже конспективной: слух, скрещение версий, краткие промельки чьих-то мыслей и чувствований, беглые записи будто бы неосуществленных сюжетов — все то, что в «Портрете и вокруг» названо «камешками» (или иначе — «штришками»), — просто не оставляет места для развернутых описаний душевной динамики. Все «как» остаются за кулисами, в таинственных потемках души человеческой. Нас освещают о поступках, реакциях, вывертах — главным образом, о том, что возникает на «выходе» из этого черного ящика. Но если вчитаться, многое узнаешь и о том, что на «входе». И

не заметишь, как станешь на путь *слежки*, детективного расследования человеческих мотивов, которое в «Портрете и вокруг» изображено так грубо и мелкотравчато (с досье, опросными листами и тайным магнитофоном) и так тонко внедрено в склад более совершенных произведений Маканина.

Коронная область писателя — не психология, а социальная антропология, «социальное человековедение». Каждая индивидуальность имеет у него свои стойкие корни в специфическом слое и укладе (как раз обратно тому, что писалось об «обрубленных корнях» и связях этих лиц). Героев без роду и племени почти нет; даже в небольшой повести, в анекдотической истории автор рад вернуть, кем были родители высвечиваемого лица, и намекнуть, кем, скорее всего, станут его дети.

Про инженера-мебельщика Михайлова (повесть «Отдушина») для начала сообщается с обычной у Маканина невозмутимо-снижающей интонацией, которая сигнализирует о закоренелом духовном беспорядке: «... для Михайлова самое время любить — у него жена, у него приличный заработок, а два сына уже заканчивают школу... и старушка мать, еще в общем живая». Вводной фразой персонаж характеризуется как стандартное и самопопустительское — равняющееся на «всех» — существо. Эта готовность к «роману» между пятнадцатым и двадцатым годом прочного брака, когда дети уже выросли, а устройство их будущего с сопутствующими тревожными покуда не отвлекает от внедомашнего любовного сюжета; когда мать еще жива, еще загоразивает тебя от твоего срока стареть на подступах к могиле, а немощи ее посреди суеты тебя не слишком волнуют, была бы жива «в общем!» «Легко, в одно касание» (как выразилась И. Соловьева о маканинском способе писать «среду»), дан срез определенного образа жизни — но пока дан как наличность столь неподвижная и сама собой разумеющаяся, что впору здесь-то и заподозрить печальное «примирение» с такого рода «действительностью». Однако впечатление это опровергается. Не только экстраординарной фабулой — обменом любовницы на ценную для «основного» семейства услугу (так из не самого пакостного, «не хуже, чем у других», существования тихо возникает давящий душу позор). Корректируется оно и заключительным, бросающим обратный отсвет штрихом. Вот Михайлов, расставшийся со своей Алевтиной, заморенный левой работой добытчик (все для «сынов»!), поздно вечером возвращается домой и, прихва-

ченный сердечным приступом, карабкается по лестнице на четвереньках: «Всего-то на третий этаж... Коленями и руками, работая поочередно, Михайлов перебирается еще на четыре ступеньки вверх. Еще малость, еще немного, говаривала безмужняя мать, когда она и маленький мальчик тянули в гору салазки на деревянном ходу с полмешком муки, и он ни разу не вспомнил матери, как она эту муку зарабатывала, выводя Пашеньку в люди». Почти рефлекторно, стихийно проделанный Михайловым житейский «путь наверх» (сам-то он, впрочем, в семья пошел, но «сыны», обихоженные и огражденные, гордо вступят в жизнь с университетскими значками) — этот путь здесь одновременно и объяснен, и скомпрометирован малой подробностью. «Безмужняя мать» с подозрительным полмешком муки, во всем правая, хоть и виновная, должно быть, — не только тягостное, но и святое воспоминание. Добираясь до удобной, теплой жизни, Михайлов как бы изменяет вскормившему его слою с его выносливостью, готовностью к жертвам и нешуточным испытаниям. Он нравственно опустился по сравнению со своей матерью, чем бы она там ни промышляла. Но разве не здесь же, в материнской среде, получил он свой разгон, обещающий вынести его сыновей к престижным высотам? Объяснением отчасти смягчается приговор, но не снимается вопрос — зачем? Куда ведет это семейное движение, начавшееся на горьком послевоенном пределе человеческих сил и уже в следующем поколении способное разменяться на такую жизнь с расчетом и вполсердца, как у Михайлова? Что станет с его сыновьями, вышколенными отличниками, которые, разумеется, не догадываются, что их блестящий и влиятельный репетитор оплачен не только почасово, но и аккордно — уступленной ему женщиной? И за что задевает в «Ключарева и Алимускине» авторская ирония, слышная всякий раз, когда речь заходит об отпрыске-девятникласнике, «делающем большие успехи в спорте, точнее, в спортивной гимнастике»: «На перекладине он получил девять и семь — удивительный результат для юноши. Им заинтересовались известные тренеры... — Молодец, сын! — так сказал Ключарев. ...Он держался гордо. И в то же время весело. О нем так и хотелось сказать — Ключарев, сын Ключарева». А вот в сравнительно ранней «Повести о Старом Поселке» предшественник этого Ключарева-отца разыгрывает с собой самокопательский диалог: «Куда, говорит, ведешь ты свой

род, человече?... Да так, говорит, без особого направления. В основном, говорит, вверх. Куда же еще, там, говорят, помягче... Н-нда».

Обдумывая эту, в общем, простую мысль, писатель чутко различает бытовые, затрапезные, необъявленные цвета времени, ощущаемые наряду с эпохальными, официально сформулированными этапами и периодами. «Мебельное время», — пустил он в семидесятых годах, и критика охотно подхватила. А в «Предтече» автор выводит как бы твердой рукой летописца: «Становилась иная пора. На службе и дома, в застолье и в городском транспорте люди все больше говорили — о здоровье». В самом деле, обмен рецептами и травяными смесями, вести о беге и голодании, медицинские термины, выговариваемые самыми простецкими устами, — всему этому, ставшему привычкой, и значения-то никакого не придаешь, пока не заметишь, с опорой на Маканина, что это симптом, расцветка «иной поры». Симптом чего? Не только длительного мирного «облагополучивания» (неологизм А. Бочарова), когда наконец и до здоровья руки дошли. Но и — незнакомого в такой степени прежде — страха смерти.

Малодушный этот страх — черта одного из наименее симпатичных автору лиц, лощеного, самолюбивого математика (в «Отдушине») с горделивой и хищной фамилией Стрепетов. Какой-то одичалой неготовностью к утрате — неизбежной смерти близкого существа, жены, — определяется жалкое, недостойное, жестокое, но и трогательное тоже, ибо замешено все-таки на любви, — поведение словавшегося Игнатьева из «Реки с быстрым течением». Автору жаль его, но он и не слишком сентиментальничает с героем, ибо знает, что *так* со смертью встречаются люди, нехорошо живущие, неверно сознающие жизнь. Абсурдным апофеозом «иной поры» с ее страусовой жизнеустановкой звучат слова врача, сообщающего Игнатьеву, что жена его обречена: «За здоровьем следить надо, все на волоске висим». Ясно, что раз «на волоске висим», то надо другое. Так что чувствуешь облегчение, словно от глотка свежего воздуха, когда как бы в опровержение этого врачебного совета «безумный» знахарь Якушкин яростно шепчет вагонному попутчику, с бравадой висельника только что оповестившему о своей запущенной болезни «на три буквы»: «... ты не о том думаешь и не о том говоришь! Ты думай, как давать другим людям жить» («Предтеча»).

Только полностью игнорируя въедливую «микросоциальную» приметливость Маканина, можно вообразить, что он пишет про болезнь, смерть, удачу, невезенье, измены и обманы затем, чтобы в порядке мещанского варианта мировой скорби внушить представление об извечной неприглядности бытия: жизнь, дескать, грязная и мутная река. Нет, пишет он не метафизическую формулу, а человека, меняющегося от поколения к поколению в текучем социальном субстрате. И не все перемены ему нравятся. А меньше всего, быть может, нравится сама податливость, безопорность человеческого материала.

4

Социальный анамнез своих героев Маканин никогда не дает зараз, а рассредоточивает в щелках и зазорах повествования; в многоступенчатых постскриптумах, когда рассказ уже исчерпал себя вплоть до развязки и остается только его обдумать; разбрасывает там и сям свои камешки, полагаясь, как уже говорилось, на особый, *сыскной* интерес читателей, требуя, быть может, слишком многого.

Так, детство Михайлова в «Отдушине» — это всего лишь «штришок», которым мы вольны пренебречь. То же — и в других вещах. Читая «Предтечу», поразмыслить стоит не только над анекдотическим бревном, которое оглоушило героя через мгновенье после того, как ему «открылась истина» (скептики вправе утверждать: за мгновенье до — автор и им оставляет шанс). Вниманию нашему предложена — где-то в пазах действия — и прежняя жизнь Сергея Степановича, этого одними хвалимого, другими — начиная с Багрицкого — проклинаемого *человека предместья*, чей уклад был в урочный час, как бульдозером, срезан разрастающимся вширь и вглубь «большим городом». Вернувшись с войны, не растерялся, благо был у него домик, свое пространство жизни; собственным горбом, умелыми руками строителя и ремонтника заработал себе достаток: в доме — дружелюбная и сдобная жена, дочка; во флигельке — соленья, припасы; но и приворовывал стройматериалы, не без того (за что поплатился заключением и никогда на это не роптал). Грешен был и в другом, поддався однажды грубой похоти, соблазненный женой своего соседа и напарника (впрочем, падение какое-то невинное, полусознательное: простота *тех* душ, цвет *того* времени сравнивается с целенаправленным «женским поиском» представительни-

цы других нравов, дочери Сергея Степановича — Леночки). Да, был грешен, но любил своих надежной и ровной семейной любовью. Подточила все это не тюрьма и не «бревно» перевернуло. Может, вспомните штрих из прошлого, всплывающий в другом месте, ближе к кончине Якушкина, — вспомните, что когда-то произошло с женой его Марьей Ивановной. Она захирела (а вскоре умерла, и все пошло прахом) после того, как во время поездки в Прибалтику, отказывая себе в доброкачественной снеди, отхватила четыре красивых костюмчика — вдвое больше, чем нужно (а ведь не «спекулянтка»). Якушкину ее трофеи сразу крепко не понравились. По квалификации одного из рецензентов, знахарь — в прошлом «мелкий приобретатель». Несколько общо сказано! Есть разница между его хозяйственным «домостроительством» (даже если оно не без сучка — в свете морали и права) и «бабьей алчностью», охватившей бедную Марью Ивановну при виде модных магазинов — какой-то нелепой, идолопоклоннической алчностью. Борьба с «хапаньем», с нацеленностью этой станет потом одним из главных мотивов якушкинской проповеди. А разве не существенно в повести наше знакомство с братом Якушкина, Василием Степановичем, грузным седым сварщиком, вместе с которым знахарь ежегодно отправляется в родную деревню, чтобы помянуть покойную мать? Мы видим другой росток того же корня, силу его и слабость. Братнего философствования Василий Степанович не выносит, жизнью своей бестревожно доволен, вывел детей в люди (то есть они с дипломами и с интеллигентными женами, «наш род!»), ни в чем перед обществом не провинился. Приходит на могилу матери и, обставленный водкой и закусками, рассказывает могильному холмику семейные новости о замужествах и поездках за границу: «Все хорошо, мама, все отлично!» В этом торопливом ритуале посреди обстоятельной трапезы — сразу: и родовое достоинство, и наивное забвение смерти как *проверщицы жизненных целей*. Народный утопист и праведник Сергей Якушкин и беспомощней, и глубже своего брата.

Якушкин — это, если воспользоваться выражением Достоевского, «тип из коренника». По литературной линии А. Латынина убедительно сравнила его трагикомически и ироникопатетически выписанную фигуру с Дон Кихотом. Но есть для него и другие параллели, на ближней почве, ибо его правдоискательство и космическая вера в благую «природу», его

убежденность в силе совести, «именуемой также интуицией», и готовность «воплотить задуманное коллективистское общество» на путях самосовершенствования — все это колеблется в диапазоне между «сокровенными людьми» Андрея Платонова и надрывным самодумом Князевым, автором проектов «О государстве», из копилки Василия Шукшина. Формулой того же человеческого типа может служить и «Безумный волк» Н. Заболоцкого. Ясны национальные, социально-прослоечные и исторические корни Сергея Степановича, ясен склад его сознания и его путь. Этически безвкусны высокомерные насмешки над «полузнайством» Якушкина, «галиматьей», почерпнутой им из газетных сенсаций или околонучных слухов (всякие там «нейтрино», обеспечивающие бессмертие души, или «антимир», куда она, душа, отправляется после исхода). Столь же недальновидно вслед за А. Казинцевым полагать, что вся подобная мифология служит в повести целям компрометации Якушкина, целям низведения «жития» до обывательского анекдота. Сквозь «галиматью» светит сильный его, ищущий дух, а из подручного сора наукообразных оккультных суеверий он, за нехваткой лучшего источника, лепит совсем не бессмысленное нравственное учение².

Усмешка Маканина относится к бессилию Якушкина-«реформатора», но не к духовному дару Якушкина-праведника, дару, который символически явлен в целительной «психоэнергии», но не скудеет по мере ее иссякания, по мере ниспадения и заката героя. Ирония Маканина — вовсе не «блуждающая» (как о ней писали), то есть не тотальная, нигилистическая. Она — очень даже дифференцированная, чутко меняющая свою интенсивность и тона: сгущается она над головами Леночки и ее мужа, которые все никак не могут разжениться, боясь прогадать с новыми партнерами; несколько светлеет в виду журналиста Коляни, пришельца в «большом городе», способного к подобию бескорыстного увлечения идеей; печальным юмором облекает временно возрожден-

² Такой «неопрIMITив», такая вторичная переработка и возгонка народным сознанием шлаков культуры хорошо известна в истории современного искусства. Кто читал записанные Б. Шергиным северные сказы о Пушкине, помнит, как вплелись туда газетные и радиовещательные шаблоны, чья тривиальность и поверхностность, однако, совершенно смыта волной живой поэзии, сердечного болезнования, даже озорства народных интерпретаторов.

ных якушкинцев, тихо потом разбредшихся на четыре стороны, по известному закону рождения и гибели сект; приближаясь же к самому «предтече» — переходит в какой-то трагический физиологизм, заставляющий вспомнить о позднеготической живописи. Короче говоря, любопытствующему читателю здесь предоставлены все данные, все акценты проставлены, — но так, что их трудно объединить в непротиворечивую, фундаментальную картину. Автор идет на риск, что многое пропадет, останется незамеченным. Почему?

«Антилидер» — опять-таки странноватая короткая повесть (или длинный рассказ). Снова, должно быть, психологический казус из коллекции маканинских редкостей? Кто этот Толя Куренков, тихий и, по обыкновению, смиренный сантехник, нежный отец и дисциплинированный муж, — тем не менее время от времени затевающий яростные драки и кончающий жизнь в «зоне» от руки какого-то урки? Завидует он, что ли, своим вальяжным, удачливым противникам или (идейно-бескорыстная форма той же зависти) хотел бы уравнивать всех, поделить поровну достаток и удачу, чтобы никто не выделялся и не превозносился? Но версию зависти, хотя бы и «преображенной», автор настойчиво отменяет. Скажем, приятели замечают Голе, что вечно он набрасывается на человека с машиной, который «может подвезти-отвезти», стоит такому появиться в их старинной, дружащей семьями компании. А Куренков в ответ искренне изумлен, потому что в тот момент, кипя и наскакивая, не помнил ни о каких машинах. Тогда, быть может, это болезнь такая, какой-то застарелый детский «комплекс», зарядивший Толину психику периодическими взрывами, в преддверии которых он меняется даже физически: смуглеет и ссыхается телом, чувствует жжение в нутре? (У Якушкина острые приступы сострадания тоже сопровождались зудом шрама на голове от злополучного бревна; подобная символическая физиология — не редкость в литературе нашего века: взять хотя бы одного из героев Г. Бёлля, разливавшего запахи по телефону.)

Есть у Маканина манера: ложная — или задевающая правду лишь по касательной — подсказка. Ее провоцирующее присутствие как бы расслаивает читателей: на тех, кто удовлетворится такой приблизительной «истиной», и тех, кто пойдет дальше. В «Предтече» такая лукавая подсказка — жуткий опыт с крысами. Он может импонировать только Коля-

не, который ищет вненравственного, внедуховного объяснения якушкинскому дару. Однако же вивисектор-японец, играющий для своих жертв роль безжалостного и абсурдного фатума, — прямой антипод Якушкина, и нехитрое уравнение «люди — крысы», которое кое-кто принял было за последнее слово автора, дискредитируется отношением Сергея Степановича к жестокому опыту: не в силах больше видеть истязуемых тварей, он убегает, оставив восхищенного Коляню досматривать кровавую развязку. При всем при том реакция Якушкина изображена ненавязчиво, а сам эксперимент — с тягостной внушительностью; кто хочет, может думать, что в нем-то и собака зарыта. Еще пример. Утомленный столичной интенсификацией жизни математик Юрий Стрепетов мысленно произносит свое лукавое слово «отдушина», заявляя право на внесемейный приют, где можно сбросить груз забот. Если верить слову-подсказке, никто тут ни в чем не виноват: есть жена, а есть отдушина, так нынче устроена жизнь. Ну, а если не верить, повесть читается по-другому.

Словечко «антилидер» — тоже такая подсказка, выплывающая где-то посередине повествования о Толе Куренкове. Жена его Шурочка жалуется своему интимному приятелю на опасные странности мужа. Тот, человек образованный (кинокритик!), обдумывая казус, не без труда подыскивает ученое определение. В каждой «малой группе» есть свой лидер, но находится и такой, кто оспаривает его первенство, не вынося над собой превосходства — в красоте ли, в уме или силе: «антилидер». Закон жизни, закон психологии: кому-то на роду написано быть лидером, кому-то — «анти». Должно быть, Толя еще в школе поколачивал отличников и красивых мальчиков. Нет, не поколачивал, удивленно припоминает Шурочка. Но все равно — антилидер. «Отдушина», «Антилидер», «Гражданин убегающий», «Человек “свиты” — формулы-подсказки, перекочевывая из чьей-то речи в заглавия, приобретают колеблющееся звучание: неокончательная правда, подхваченная с чужого голоса и требующая пересмотра или уточнения. («Не сбейся на простое», — как предупреждает себя писатель Игорь Петрович в романе «Портрет и вокруг».) Но эти призывки можно и не расслышать, если не запастись интересом к «малозначащим подробностям», спрятанным в складках рассказа.

Такая вот мелочь — из Толиного отрочества. Ребята московского предместья гуляют в лесу. Толя распорол ногу ржавой консервной банкой. Будущая жена Шурочка и еще один неизменный дружок, не брезгая, высасывают кровь из ранки. Толе щекотно, он смеется. Это — братство, тесное, немудрящее, даже, как видно из эпизода, в некотором смысле «кровное». О том же — воспоминание, как женился Толя на Шурочке, свой мальчик на своей девчонке. До того свои, что когда из загса пошли в обожаемое обоими кино, Толя после сеанса проводил подружку до ее двери и стал прощаться — забыл, что она уже ему жена.

Вот какова в истоке своем эта компания обитателей окраинных домишек и бараков, переселившаяся в типовые дома по соседству. Вернее, такова она в девственном, нетронutom сознании Толи Куренкова, ее последнего рыцаря, «хорового человека». Если в повести «Где сходилось небо с холмами» это «хоровое начало» (прекрасно уловленное рецензентом повести В. Скуратовским) дано притчеобразно: певчий Аварийный поселок последним усилием истощенной фольклорной почвы рождает своего одинокого солиста, камерного музыканта, — то в «Антилидере» оно, тоже на излете, представлено бессмысленными уже посиделками и телефонными перезваниваниями простых горожан, в память детского товарищества по-простому заботливых друг к другу. Толя, незаносчивый, довольный своим скромным житейским местом, абсолютно верный человек, предан атмосфере этого товарищества, ею живет и дышит, болезненно чуток к переменам, которые вносит в нее быстротекущее время. Шурочка Куренкова, миловидная и хорошо «упакованная» приемщица телеателье, любя мужа и заботясь, глядит все-таки на сторону — ей хочется «отдушины» вне своего прежнего круга: хочется красивых встреч с «образованным человеком», умных слов. Но представить супружескую измену Толи просто невозможно, как невозможно представить в нем какую-нибудь хитрую утайку, заднюю мысль. И вот, когда головы его друзей, словно намагниченные, зачарованно поворачиваются в сторону какого-нибудь присяжного любимца публики (а он — треплив, благодушен, самодоволен, крепок в кости, но с намечающимся брюшком; при деньгах и колесах; ничуть не смущен ролью временного сожителя одной из прежних своих девчонок с их двора), в Толе начинается неудержимая реакция отторжения: «Что вы ему зад

лижете?» Компания не замечает, что чтит новоявленного «лидера» за пустые и ничтожные вещи, сам «любимец» тоже не замечает, как искательно унижается, стараясь каждого к себе расположить перед очередным застольем, словно бы агитируя за свою кандидатуру. Но Толя остро чувствует, хоть и не умеет изъяснить, неведомую раньше фальшь и бросается в бой, будто Шантеклер, оберегающий свой курятник от порчи, или еще один, несогласный с ходом вещей, Дон Кихот.

Опять-таки сказала «микросоциальная» вдумчивость Маканина, его озабоченность незаметным распадом каких-то малых клеточек общества, вызывающим причудливые и труднообъяснимые отзывы у людей неординарной души. Финал повести не оставляет сомнения в чувствах автора. Противостоящее герою зло все сгущается: от мутноватой пошлости разбитного малого до непроглядной черноты матерого пахана. И когда Куренков, вымывшись перед смертью (обмытый, словно ребенок или покойник, приехавшей на свидание женой), идет навстречу концу, а ветер шевелит его легкие, детские волосы, то, как справедливо заметил М. Липовецкий, чувствуешь щемящую гордость за этого не шибко крепкого и не шибко мудрого храбреца. И еще горечь, — что прекрасные Толины природные — народные — качества оказались никому не нужны, никем не воспитаны и не одухотворены. Они смешны, скорее, оказались.

Персонажи Маканина словно выворачивают наизнанку привычное литературное определение «типа»: «знакомый незнакомец». Они — неузнаваемые знакомцы. Малограмотный знахарь, драчливый сантехник, злостный алиментщик, поэтесса, с телеэкрана воркующая о любви, подхалим, увивающийся в директорской приемной, — у Маканина все они не таковы, точнее, не совсем таковы, какими мы рассчитываем их увидеть. Своей неожиданной подсветкой писатель ломает нашу житейскую типологию, перечеркивает шаблонный справочник «характеров» и «ролей». Он очерчивает человека на той глубине, которая с одного конца определяется его корнями, а с другой — жизненной целью, жизненным лейтмотивом: зрение, внимательное одновременно и к человеческой социальности, и к духовному зерну. Но вместе с тем эти композиции напоминают так называемые тесты Роршаха — пятна и узоры, в которых разным испытуемым (в зависимости от их сознания и психики) не могут не видеться разные изобра-

жения. Почему бы в Алевтине из «Отдушины», этой мужественной мошке большого города, не увидеть преуспевающую авторшу с тремя изданными книжками, а в Якушкине — модного кумира суеверных мещан? Автор и для этого двери не закрывает. Он не только «обнаруживает» своих героев, но и читателю дает «обнаружиться». Эта особая читательская свобода — свобода выбирать — очень нужна Маканину, входит в скрытый пафос его прозы.

5

Каково подспудное требование «утопического» сознания к литературной картине жизни? Чтобы все проблемное и трудное в жизни, а главное — все неприятное и оскорбительное для нравственного и гражданского чувства было вынесено вовне, в некий лепрозорий для «подонков», подчеркнуто не имеющий ничего общего ни с авторским, ни с читательским сердечным миром. А уж собрав эту нечисть в стороне от хороших людей, можно будет от нее избавиться каким-нибудь реорганизуящим приемом, вроде тех служебных авралов, которые вечно пытался затевать в своем НИИ некто по прозвищу Вулкан (из раннего рассказа Маканина «Милый романтик»). Такое сознание всегда стремится уклонить литературу, да и этику, — в сторону дидактики, то есть внешнего воздействия на объект попечений. Там, где изображаемые лица не разграничены на хороших и дурных, оно видит безразличное смешение добра и зла (как будто не «сердце человеческое», каждое сердце — «поле битвы» между тем и другим, с кровавой линией раздела); оно всегда предпочитает категорию «ответственности» (как внешнюю) более интимной и сокровенной идее «вины», а понятие «порока» — понятию «греха» («грешен» каждый, но «порочен» непременно другой, не я).

Проза Маканина глубоко антиутопична в указанном смысле: про ее грешное «население» рассказывается таким образом, чтобы никто не мог подумать, что его знакомят с существами, в корне отличными от него самого. Этому, в частности, служит невозмутимая («констатирующая», как кто-то написал) интонация, притом в наиболее скандальных местах, так и просящихся под моральный акцент: все эти «как положено», «как и должно быть», «такая минута», «самые те годы», — отсылающие нас к собственному опыту, вместо того чтобы препарировать чужой. Вглядываясь в маканинские «портреты»,

читатель свободен либо с ними хоть в какой-то мере самоотождествиться, либо отвергнуть их как глубоко лживые. Ему не дано только третьего: принять их за портреты каких-то чуждых лиц, изобличаемых и изничтожаемых на дистанции от него самого.

Маканин не боится, что и его могут заподозрить в родстве кое с кем из его персонажей — с этими всходами «большого города», поворачивающимися к солнцу «удачи» и вытягивающими свой «род» вверх. Все помнят, как Ю. Трифонов ввел в действие «Дома на набережной» некое загадочное «Я», с тем только чтоб Глебова не приняли за его двойника, отделили бы от автора. Не желая бросить тень на один из лучших романов Трифонова, замечу все же, что Маканину подобная тактика совершенно чужда. Он живет под знаком интегральной вины, источник которой подчас смутен для него самого. Не отделяя себя от «нечистоплотных» персонажей стеной лепрозория, он изнутри изживает это чувство, меж тем как нередко думают, что он *их* старается обелить.

Вокруг Маканина критика размежевалась в точном соответствии с условиями, заданными его прозой. Для одних эта жизнь, приметливо (о чем не спорят) ухваченная, непременно должна быть пропущена через «антимещанскую» и «обличительную» оптику — как «не моя» жизнь, как чужие, враждебные образы и голоса, как «калейдоскоп отвратительных лиц» (А. Казинцев). Но раз писатель этого не делает, значит, умозаключают, утрачен нравственный вкус — или разлит такой пессимизм, когда черное уже не кажется черным, потому что его нечем оттенить. Есть среди откликнувшихся, однако, и те, кто все же уверен, что «читатель, не отчуждаемый “пороками”» героев, «охотно сравнит» с их образом жизни свой, свое общественное поведение. (К этому надо иметь *охоту*, о чем и речь.) По словам Г. Баженова, писатель «словно вместе с героями оказался в трудной нравственной ситуации... Постепенно мы попадаем в тонкую ловушку, приготовленную для нас прозорливым автором... Мы начинаем тревожиться не только за выдуманных героев, но и за собственную душу, за чистоту и искренность собственной жизни... Проза Маканина... взывает к совести человека».

По поводу «Человека «свиты»» кто-то из писавших о Маканине удивлялся: до чего ж ничтожен этот Митя Родионцев, держащийся за местечко в деловой «свите» директора «Тех-

проекта», а ведь когда его потихоньку выпихивают и он сокрушен своей катастрофой, не плюнешь и не скажешь: поделом!.. Эта небольшая повесть-рассказ — почти сатира. Но именно «почти». Каждому из персонажей, при общем их ничтожестве, подарена медовая капля сочувствия, эти лица постигнуты писателем не только извне, но как-то связаны с его самоощущением. Монументальная, словно изукрашенный идол, невозмутимая, словно аллегория Судьбы, вынимающей жребии смертных, секретарша Аглая Андреевна — не просто «холеная баба», как в сердцах о ней однажды скажет отлученный Митя. Она — пусть это по слухам о какой-то ее прежней, не столь ординарной жизни — любила (и любит?) директора, она, возможно, окружает его деловую суету знаками комфорта и престижа не просто по долгу и к выгоде своей службы, а с тайным сердечным жаром; в ней даже угадывается умная широта. И недаром имя ее щедро огласовано на «а» (в склонности к такому звучанию женских имен писатель раньше уже признавался). Затем — Вика, соратница Мити Родионцева по «свитскому» мельтешению: она тащит на себе семью, лопуха-мужа, для нее выигрываемые мелкие подачки и удобства — довольно-таки чувствительный приварок к ограниченным средствам существования; ее, как говорится, «можно понять» — с той точки зрения, какую все мы часто пользуемся в обиходе, не переключаясь на высшую. Ну, а сам Митя? Удастся ли нам совершенно сторонним взглядом окинуть его бессмысленную зависимость от Аглаи, жалкое честолюбие и пустую обиду?

Как в критике уже отмечалось, «Человек “свиты”» писан с оглядкой на «Шинель», к которой Маканина приковывает особый интерес (эпюд его о Гоголе помещен в «Голосах»). И там, и тут костяк сюжета — субъективная трагедия в связи с объективно ничтожной потерей. И там, и тут не упущен из вида собственный взгляд героя на то, что с ним произошло. Вытолканный и из протеста напившийся Митя долго не может сформулировать суть своей утраты. Сначала он пыжится за ресторанным столиком и врет командировочным сибирякам (не внемлющим и безгласным опять-таки подобно непроницаемому року) про какие-то свои заслуги и служебные интриги. Но ложь не облегчает его сердца, а немощствующие сибиряки как бы вымогают дальнейшее, правдивое покаяние. И он признается, что был из тех, «кто шестерит», а отняли у

него всего-то «лукавую должностишку», к которой он, однако, «привязался». Теплее, уже теплее! Между тем самооплевание не утешает тоже, и его последнее, выговариваемое заплетаящимся языком, но вполне человеческое наконец слово — будто тоненькая ниточка, за которую он цепляется, чтобы дойти до своего момента истины: «М-меня любили, а теперь н-не любят». Можно считать, что в усмешливой повести Маканина — это своего рода «гуманное место». (Особенно если видеть его образец не в знаменитом лирико-патетическом «гуманном месте» «Шинели», а в другом, реже замечаемом: после ограбления «Акакий Акакиевич печальный побрел в свою комнату, и как он провел там ночь, предоставляется судить тому, кто может сколько-нибудь представить себе положение другого»). «Любили-разлюбили» — это опыт, объединяющий всех людей, и, поверив Мите, мы, те из нас, кто может «сколько-нибудь представить», без брезгливости в эту минуту понимаем, каково ему пришлось. Маканину же читательское сопонимание затем и нужно, чтобы вынудить чувство, что Митя Родионцев — «один из нас». И не только «брат по человечеству», но и сотоварищ по ложной (ну, хотя бы иногда, подчас ложной) нацеленности жизни. Те, кто из-за Маканина горячится, подозревают, что от них ожидается это самоотожествление с непривлекательными фигурами, и протестуют против несправедливого — как кажется им — приобщения себя к чужой вине.

Так наталкиваемся мы на своеобразный маканинский морализм — не противостоящий своему объекту, а себя с ним объединяющий, рассчитанный на такое же «покаянное» движение читателя и наперед знающий, что оно родится далеко не у всех.

Центральный укоризненный символ этой прозы — «место под солнцем». Так назван один из маканинских сборников, но нехитрая эта метафора повторяется и реализуется многократно: от сравнительно давних рассказов «Классика» и «Дашенька», где она осуществляется в виде места на пляже, под щедрым солнцем юга, но в тесноте, так что надо лавировать между телами соседей, — до «Человека “свиты”», где вожденное место совпадает со светлой Аглаиной приемной: какое-то незаходимое, в любую погоду, солнце, праздничные шторы, отделяющие от серенького мира, и цветущая роза в кадке — райское древо.

Выше уже говорилось, что Маканин, в своем качестве «человека из барака», с особой болезненностью выделяет в общем течении жизни потускнение и распад «хорового начала» — незримых, неформальных связей между людьми, которые складываются в страде, беде, нужде, но на этой чрезвычайной, временной и отрицательной основе не упрочиваются, а требуют для своего поддержания какого-то притока положительной энергии. «Место под солнцем» — предельный знак того, что в прошлом веке Достоевский называл «обособлением». Кажется, в «Обмене» Ю. Трифонов с горечью заметил, что, говоря отвлеченно, смерть — куда более значительное событие, чем чье-то устройство куда-либо, но смерть чужой матери значит меньше, чем поступление моего ребенка в музыкальную школу... Однако примечательно вот что. Герой Трифонова навлекает на себя вину, когда *действует* — выбирая, как поступить. Герой Маканина виноват уже *заранее*. У Трифонова — «обмен»: поступок, акт, суммирующий весь предшествующий ложный путь. У Маканина — «полоса обменов», безотчетное вращение в соответственный уклад, из чего следует череда рефлексов с неизбежностью «б» после «а». Трифонов обращается к человеку бодрствующему с тем, чтобы он не ошибся в выборе, Маканин — к человеку спящему с тем, чтобы он пробудился. В «Полосе обменов» возникает смущающий парадокс. Герой рассказа Ткачев (все эти Ткачевы, Михайловы, Кораблевы, Ключаревы, Игнатьевы тривиальной неразличимостью фамилий восходят, конечно, к чеховскому Иванову) стыдится, что собрался менять свой двухкомнатный кооператив на более дорогую трехкомнатную квартиру, то есть «улучшать жизнь за счет других», тех, кто из-за трудного стечения обстоятельств обеднел и вынужден ужаться. Но этот же Ткачев, сам себе удивляясь, не испытывает угрызений совести из-за того, что у него наметилась связь с обменщицей — привлекательной Гелей, Ангелиной, вдовой погибшего летчика, и что обменявшись, он будет тайком от жены навещать приятельницу в своем бывшем семейном гнезде, куда той предстоит переехать. Получается, что Маканин «бросает камень» в своего героя не за явный грех, а за то, за что никто не бросит: кто же станет упрекать материально окрепшую семью за желание жить лучше? Но если вокруг этого желания организуется вся жизненная перспектива! Здесь вина до всякой вины, вина как духовный перекосяк. Очень существенно также,

что герой Трифонова «улучшает жизнь» за счет родной матери, а герой Маканина — за счет каких-то до поры неведомых, гипотетических потерпевших, за счет чужих. Последнее для Маканина хуже первого, ибо искривление заключено в самом понятии: чужой. Ну, а «роман» с Гелей — лишь произвольное следствие «кое-какой» жизни.

Тут кстати будет удивиться, что повесть «Отдушина» единомысленно понята ее интерпретаторами как драма попорченной и проданной любви. Спасибо И. Дедкову, который разглядел на заднем плане драматического треугольника обиженных жен и поставил под сомнение достоинство всех этих чувствований и приключений. Маканин с ним заодно, хотя видит оттенки. Его осторожные уточнения («любовь или почти любовь») свидетельствуют о каком-то коэффициенте неподлинности, подстерегающем вроде бы искренние движения сердца. Чувства неистинны, потому что *попутны, побочны*, в жизни героев они ничего не меняют и не решают — выхлопы отработанного пара (еще один смысл слова «отдушина») по пути к иной, практически поставленной цели. Если попутчицы-жены (чьи страдания в маканинском мире И. Дедков преувеличил) находятся при этом в более надежном положении, чем отдушины-любовницы, — здесь, к сожалению, еще нет нравственного выигрыша. С последними переживается и нежность, и горечь разлуки — нет только риска сбиться в сторону, опасности утратить самоконтроль (как когда-то потерял его начальственный инженер из Старого Поселка, загубивший карьеру, а потом и жизнь из-за «татарочки»). Именно такую «почти любовью» любит Михайлов свою поэтессу (а она — его, ибо ткет нитку собственной судьбы, поневоле не учитывая «привходящие факторы»). Такими же «побочными» могут оказаться чувства отцовства и сыновства; они фальшивы, раз не мотивируют собой человека, раз его заведомо мотивирует другое. Фальшив порыв полуразведенного Леночкиного мужа («Предтеча») при встрече с пацаном-сыном. «Сыночка мой! — старомодно, не слишком искренне произнес он». «Но,— добавляет справедливый автор, — боль была искренняя». Родители расходятся, и соображения о сыне вместе с прочими «за» и «против» давно уже взвешены и приведены к итогу. А искренняя боль — это, как любит пояснять Маканин, «такая минута». Она минует. И совсем уж зловец в той же повести некий «хороший сын», между деловыми оборота-

ми и ресторанными загулами организующий — за любые деньги! — спасение своей матушки от старости и смерти. Идеология «места под солнцем» распространяет едкий душок меркантилизма, проникающий в отношения людей, даже когда грубого расчета — нет.

Потому-то достигший «места» удачник, по Маканину, всегда виноват — уже тем, что удача ему любезна: возникает блаженно-беспечное состояние, когда о других не думается. Писателю близки слова из чеховского «Крыжовника»: «Надо, чтобы за дверью каждого довольного, счастливого человека стоял кто-нибудь с молоточком и постоянно напоминал бы стуком, что есть несчастные». В притче «Ключарев и Алимускин» он как бы развивает этот образ, поворачивая дело так, что счастливчик после некоторых совестливых колебаний выбрасывает «человека с молоточком» вон и затыкает уши. (Положение заостряется еще и тем, что счастливчик чувствует: ему прибывает удачи по мере того, как никнет и чахнет другой, малознакомый бедолага, — словно по закону обратной пропорции.) Причем сила, тасующая человеческие жребии, у Маканина изображается без фаталистической серьезности — гротескно или иронично: бесстрастный японец, ведающий жизнью и смертью подопытных крыс; Аглая, обновляющая директорскую свиту, как скотовод выстаревшее стадо; сказочный «бог», который успокаивает Ключарева, морально растревоженного своим везеньем: счастье, дескать, как одеяло, на всех не хватает. Этот вздорный образ судьбы не дает ее фаворитам никакого алиби; вопрос получает не метафизическое, а социальное измерение. Беда не в том, что одеяла не хватает, а в том, что его *делят* — куда как торопливо и бойко. Маканин тоскует по той силе взаимной близости, которая внутри человеческого коллектива погашала бы унижительные колебания везенья-невезенья.

Отдаленный и остраненный образец чего-то подобного — Аварийный поселок, где сирота поет на поминках собственных родителей, потому что без его голоса собравшимся нельзя обойтись, и где его сообща снаряжают в жизненный путь. Сходная общность не менее условно, хотя и по-бытовому, изображена в ранней «Безотцовщине»: бывший детдомовец, ныне следователь Лапин (один из первых маканинских донкихотов, написанный еще умозрительно) превращает свою комнату в фактический *барак* для бывших совоспитан-

ников и, отказываясь от «личного счастья», живет с ними в состоянии некоего духовного коммунизма, пока те не отрываются — каждый в направлении своего места под солнцем — и не оставляют его одного. Обидная категория «удачи» преодолевается, таким образом, именно социально — силою человеческих взаимосвязей; но уже в «Безотцовщине» у Маканина брезжит мысль, что достижимо это только на путях чьего-то крайнего самоотречения и жертвы. Смысл притчи об удачливом Ключареве и неудачливом Алимужкине не в том, что Ключарев недостаточно участлив к судьбе полужнакомца и слишком скуп отмеривает ему успокоительные для совести добрые дела, а в том, что *другой* вообще существует перед ним в статусе полу- или *не*-знакомца, от которого можно — задешево ли, задорого — откупиться, оставив между тем свою жизнь в прежнем русле. Это претензия максималистская, и, я думаю, те, кто уже писал о максимализме Маканина, не ошибаются. Подобный максимализм сказывается и в «Предтече» — в жуткой картине «выхода на смерть», когда Якушкин замаривает себя голодом вплоть до агонии, а затем ее преодолевает: сразу — и «острый опыт» на себе, отвечающий якушкинскому стремлению к наукообразию, и жертва, добровольно приобщающая целителя к его пациентам-смертникам, к их страху и отчаянию. Впрочем, гротескность и уродство сцены эстетически свидетельствуют о неполном доверии писателя к собственной идее.

6

Классическая «наследственность» Маканина (замеченная И. Соловьевой даже в его порядке суетном «Портрете и вокруг») — все-таки существует ли она? Мы помним, что маканинскую прозу упрекают за отсутствие широкого дыхания русской классики, ее больших тем. Мне, напротив, писательский путь Маканина представляется поступательным, и неожиданным для него самого, открытием этих больших тем в непрезентабельной гуще будней с их сиюминутными признаками и метами, в «бытовой канючке» и «на пяточке» (как выражаются иные). Есть у него старый рассказ — «Классика»: семейная драма, написанная скорее по-чеховски, без иронии, с мучительной медлительностью крупных планов. Некто расстается с женой ради нового увлечения. Стыдно ему и тошно не только оттого, что предстоит нанести удар близкому че-

ловеку. Главное, он не в силах скрыть от себя причину своего падения, своей непоправимой уже беды. Он рад бы запутать движущие им побуждения в клубок каких угодно «амбивалентностей» (нередко ими-то и попрекают «новую волну» прозаиков), но правда является сознанию в своей элементарной наготе. Я, говорит он случайному собеседнику, — «брошаю жену ради более обеспеченной. Экая, ей-богу, классика». («Обеспеченная» — это еще современный эвфемизм, для произнесения вслух; мысленно же «грубое и несовременное объяснение» формулируется в соответствующих делу понятиях: «деньги», «брошаю ради богатой»). Конечно, «все сложнее» — не имение же получит этот Кораблев за новой подругой, не пук ассигнаций или акции золотых приисков. Просто где-то живут широко, празднично, вкус, возможности, такая среда, такова же независимая, широкая Марийка, — а жена, вывезя ребенка к морю, вяжет себе из экономии на пляже купальник, и купальник получается бледноват. С удивленьем обнаруживает за всем этим герой, а вслед ему — с тем же удивленьем — и писатель старую коллизию ценностей: деньги или любовь? достоинство или достаток? верность или выгода? И, обнаружив, называет эти вещи, без всяких эвфемизмов, именами, старыми как мир, ранищими совесть.

Часто Маканин воспроизводит положения, знакомые по классической литературе, неосознанно или полуосознанно — именно что «наследственно»: они заложены в его культурных генах и не всегда проведены через рефлексию. Последнее и хорошо и плохо. Плохо потому, что остается впечатление движения на ощупь, если не с нуля, то со слишком малого запаса. Хорошо же, поскольку перед нами непреднамеренное возвращение к старым большим вопросам, а не стилизация или пародийное снижение (каковыми и без того изобилует литература XX века). Когда в «большом городе», в ночи слышится одинокий плач ребенка («Рассказ в рассказе», «Предтеча») и чуткое ухо болезненностораживается в ответ на этот сигнал тревоги, то веришь, что писателю подсказано это не литературой, а духом затаившихся кварталов и таинственной путаницей полупогашенных окон. Но невозможно тут не вспомнить и сон Мити Карамазова. Если же вернуться к вопросу о «деньгах», то вряд ли Маканин сам замечает, что в «Отдушине» повторена знаменитая сцена из «Бесприданницы» А. Н. Островского: о женщине «договариваются», а уговор скрепляют

честным (в те поры — «купеческим») мужским словом. Алевтина, в отличие от Ларисы Огудаловой, конечно, не «вещь» — в смысле экономической зависимости от мужчины. Но она тем не менее оказывается «вещью», ибо может быть измерена «всеобщим эквивалентом» социальных услуг и средств к продвижению.

Классические положения с их большой мыслью — в пределе: о «спасении человека, человечества» (последнее неожиданно открывает в писателе его оппонент А. Казинцев) — плохо улавливаются читающей Маканина критикой, потому что современный материал не просто облекает эти ситуации, подобно временным одеждам на вечном теле притчи, а проникает их насквозь и по-новому проблематизирует. Маканин — писатель, идущий от живого (хотя и не от пластически-живописного). Часто подмечаемые у него черты конструктивного рационализма и иронической интеллектуальности, на мой взгляд, выделены и названы неточно. В тех редких случаях, когда он отправляется от общей мысли, а не от загадки лица («Где сходилось небо с холмами»), критике легче бывает его расшифровать и, значит, похвалить, но условные фигуры не дарят того чувства подлинного мыслительного открытия, какое он умеет извлекать из живой природы («Когдаходишь в задачу, как в лес», по выражению героя «Прямой линии»). А. Проханов хорошо выразился: «кристаллография Маканина». Не конструкция, а кристалл, то есть нечто органически растущее, хотя и схематически самоупорядоченное.

Не замечая, насколько знакомо строение этой кристаллической решетки, критика с ее претензиями попадает подчас в собственные сети. А. Казинцев красноречиво разъясняет, как в «Предтече» дискредитируется спасительная сила любви к ближнему. Якушкин, пишет критик, наделен подлинным даром такой любви. Но является он со своим даром как бы из небытия. Дар его случаен, рационально не обоснован. Приходит он к залгавшимся «людям ситуации», недостойным этого дара (тут А. Казинцев мог бы припомнить, что «не здоровые нуждаются во врачах, но больные»). Он бросает им вызов, но одержать победу не в состоянии и погружается, обреченный, во тьму. Вдобавок, он нестерпимо компрометирует себя надрывной любовью-жалостью к гулящей женщине, которую не покидает, несмотря ни на какие унижения... Но ведь в таком пересказе маканинского сюжета критик, ступень за ступе-

ню, неосознанно воспроизводит центральный «миф» романа «Идиот» — с той, вдобавок, сомнительной огласовкой, когда в трагедии князя Мышкина хотят видеть его духовное поражение!

В склад маканинской прозы, конечно, вошел и «экзистенциальный опыт», специфичный для нашего века, не знаемый девятнадцатым. В ней, в этой прозе, бросается в глаза отсутствие *трогательного* как эстетического переживания. Даже объективно трогающие вещи рассказываются так, чтобы не растрогать, не умиливать, как будто и не было в недрах русской культуры омывающего душу «умиления». Есть тут некое неверие, что на этих путях можно к «внутреннему человеку» достучаться, — нет, его надо пронять и «достать», не церемонясь с его чувствительностью, он слишком ко многому привык. В некоторых вещах Маканина — в «Солдате и солдатке», ряде этюдов из «Голосов» — ощутимо, помимо мотивов Платонова, сильное совпадение со «знаньевцами»: дореволюционным Буниным, Серафимовичем как автором «Города в степи», с циклом Горького «По Руси»; тот же градус «жестокости», рассказывание недрогнувшим голосом о страшном. «Знаньевцы» в этом смысле открывали собой XX век, еще на пороге его главных потрясений. «Тело» попадает в фокус внимания такой литературы совсем не потому, что подавило жизнь духа своим биологическим цветением, чувственной экспансией. Нет, тело с его незащищенностью — достижимостью для взрыва и для пожара, для яростного самосуда (легенда об уральском разбойнике в «Голосах») и для хладнокровного ножа хирурга — становится объектом и средоточием травмы. Маканин показал травмированных войной послевоенных людей — тема, в жизни далеко не выболевшая. В «Солдате и солдатке» встреча и расставанье двух деревенских жителей происходят на анекдотической основе, что никак не вяжется с их серьезными, крупными, полновесными характерами, с традиционной опрятностью их житейских правил. Но в этой-то неувязке и состоит скрытый драматизм их положения, ключ к которому дан заглавием повести, хотя ее события случаются лет через двадцать после войны. И использованные, выжатые великой войной, не приставшие в своем захолустье к меняющейся жизни, солдат и солдатка остаются без потомства, без сбывшихся замыслов, застывают на некой черте, служащей стартовой отметкой для следующей генерации, и платят свою неза-

метную цену за ее будущее «облагополучивание»... Целые звенья выпали из преемственности поколений, семей, родов, и это тоже травма на живом теле, какую не осмысливала старая литература.

7

Тем не менее проза Маканина попросту лишается стержня, если в малом пространстве ее социальных «анекдотов» не разглядеть классически просторной внутренней тематики. Так не был прочитан критикой «Гражданин убегающий». Не для того же рассказана эта история, чтобы принудить сердце читателя к противоестественному выверту, заставив его пожалеть беспардонного таежного «романтика», который засеял осваиваемые пространства своим случайным потомством, а сиротливых детей, преследующих беспутного отца, — подвергнуть опрометчивому суду.

Внутренняя тема Убегающего — донжуанская (отнодье не в бытовом ее снижении), завершающаяся неизбежной гибелью этого печального грешника, который всю жизнь губил то, что любил, что было для него предметом эротического восторга. Речь идет о Земле, ее красоте и ее нетронутости, до коих так охоч Павел Алексеевич, этот Дон-Жуан «русского космизма». Здесь никакая не аллегория, а самая настоящая страсть, сродни тому космическому чувству, которое продиктовало Достоевскому монолог Хромоножки в «Бесах», Владимиру Соловьеву — любовное признание озеру Сайма как «душе мира», а Заболоцкому — его «Лесное озеро». Чтобы в этом убедиться, достаточно взглянуть глазами Павла Алексеевича на мир тайги, на ручьи и речки, ощущая вместе с ним «стыдливость их быстрых поворотов», на стволы деревьев, пробуждающие в нем «некое вожделение». «Они летели над тайгой, которую сверху Павел Алексеевич знал почти так же, как снизу. При каждом повороте реки возникали ряды выстаревших елей, каждый раз — новые, в них было выражение, в них был смысл и даже обнаруживалось вдруг лицо с особым, своим рисунком...» Но, переведенное в практику, чувство это разрушительно: Павлу Алексеевичу дано прикоснуться к этой красоте, только ее истребляя. Он, первопроходец и цивилизатор, собственно, под тем условием здесь и находится, чтобы нарушать целостность и равновесие земли. Он бежит вглубь, все дальше, все восточнее, гонимый и жаждой нового наслаж-

дения, и отвращением к покинутой жертве, «тоской и скукой ненавистной», — как то и положено фаустовско-донжуанскому типу. «Порушив нехоженость, чуть обжив и наведя людей на дело, уходил, а уж люди вытапывали вслед за ним».

Конечно, это не личная только коллизия Павла Алексеевича, а историческая, эпохальная. К природе должен бы прийти и прикоснуться кто-то другой, бережный, нареченный, а приходит Костюков со товарищи. «Ели, ручьи, травы — они привычно ждали человека наивных знаний и больших страстей, но те века кончились». И взлетает корнями вверх маленькая елочка. И стираются волнующие, вожделенные изгибы и очертания Земли. (Сравним с раздумьями композитора Башилова, который тоже ведь чувствует себя — в духовном измерении — разрушителем, истощившим родную почву Аварийного поселка: «Он смотрел туда, где сходилось небо с холмами. Эта врезавшаяся в память волнистая линия... рождала мелодию еще раньше, чем он успевал о чем-либо подумать. Но, кажется, эта волнистая линия плодоносила именно в воспоминаниях и только в воспоминаниях. Он ее унес. И здесь, наяву, эта местность ничего не рождала. Она была выпита, как бывает выпита вода, водица...»).

Павел Алексеевич плывет внутри этой большой всемирно-исторической коллизии, как щепка в потоке: повадливый, ничему не противящийся потребитель заповедной красоты. Неустрашимое, но бездейственное чувство вины, «сухая постоянная боль» изнутри подсвечивает его скорбным отливом, притягательным для простых женских душ. Так что, при желании, в его «матером, хриплоголосом, потасканном облике» можно разглядеть вырожденного Печорина, перекочевавшего наконец в дальние страны и умершего там от дизентерии; в толстой же поварихе Джамиле, в ее влюбленных речах: «Твоя сильный. Твоя сладкий», — черкешенку Бэлу.

Что до прозаически-бытового лица Убегающего гражданина, до его несполна уплаченных алиментов и покинутых некогда малюток, то посмотрим, как совмещается в этом пункте поэтически-гротесковый план с нравоописательным. Кто эти «девчухи» в перемазанных и перелатанных джинсах, мотающиеся по усть-турской стройплощадке и с хихиканием окликающие Павла Алексеевича: «Ну, товарищ бригадир, ну не будьте сукой... Мы работать хотим. Мы знаете откуда приехали!.. — Приходите, — сказала рослая, — к

нам в восьмую и влюбляйтесь, в кого хотите, влюбляйтесь, не из пугливых мы... — Ну, вы, — взревел Василий... — Вы сначала узнайте, не ваш ли он, однако, отец, не с папашей ли в жмурки играете!» Кто та крепенькая малярша, одна из матерей костюковского выводка, у которой до Павла Алексеевича был Колька-бульдозерист и которая «все грозилась, что родит»? И не был ли похож ее Колька на седого пятидесятилетнего мужика Витюрку, с гитарой и бутылкой кочующего вслед за Павлом Алексеевичем и имеющего свое право вместе с третьим из мушкетеров, сентиментальным Томилиным, воскликнуть: «... это мы построили поселки, это мы обжили все эти болота...»? Обитательницы же типовых поселков, подсобницы и маркитантки армии технического прогресса — разве попадают они в условия, согласные с их женственным естеством и предназначением? Разве не реальна угроза того, что отношения между полами здесь будут складываться, мягко говоря, беспорядочно? Разве уже не предупреждали нас В. Распутин и В. Белов о неизбежном падении нравов на лесоповале, например, и вообще в таких вот временных поселках, занятых кочевыми подразделениями раскорчевывателей и свежевателей природы?

Как и в случае с Ткачевым из «Полосы обменов», неочевидная вина Павла Алексеевича — передового гвардейца «неурядья» (здесь будет кстати слово из распутинского «Пожара») — выделена и подчеркнута по сравнению с его очевидной виной. Зачем ломиться в открытую дверь? Ничего, понятно, нет хорошего в том, что Костюков оставляет после себя матерей-одиночек и безотцовщину; не меньше виноват он и перед своей «еще в общем живой» матерью — плохой отец и плохой сын, ведущий, в отличие от уже знакомых нам персонажей, свой «род» не вверх, а вниз. «Опять просишь денег, но ведь нет их у меня, мать, нет. Сама знаешь: я не держу деньги... нет у меня денег... сдохну я скоро... И не упрекай меня тем, что ты хочешь купить телевизор... Ты уже старенькая, восемьдесят тебе, старенькая моя и слепенькая, как-нибудь обойдешься, зачем тебе телевизор? Твой Павел». Циническое это письмо — правдиво. Павел Алексеевич, действительно, отдав все до последней полушки, уйдет в землю, которую он корезил, нагим и выжатым — и так с нею, любимой и губимой, примирится («... бог дал легкую смерть»). Повсюду гонятся за ним Эринии в хамоватом обличье его «сынов», этих

порождений насаждаемого им же образа жизни. И он стыдится их («сложное чувство», — замечает соглядатай-автор); ведь свои все же сыновья, а не пришлые «архаровцы». Как стыдится и той пошлой маски «таежного волка», «клевого мужика», не совпадающей с его внутренним зерном, но приросшей к лицу, — какую они, по-своему любя отца, лихо у него перенимают. А тот, сколько ни силится откупиться и убежать, откупается только смертью. Смерть виновного, но не упорствующего в малодушных оправданиях героя, как в античной трагедии (разыгранной здесь под оболочкой грубого фарса), вполне удовлетворяет чувству справедливости тех, кто следит за ее перипетиями. Это чувство строгое, без слезливости и без форсированного негодования. И незачем вбивать осиноый кол в безвестную могилу. Не лучше ли задуматься над истоками беды и вины Павла Алексеевича, над смыслом и целью решающей, должно быть, встречи современного человечества с девственной жизнью земли?

Здоровой литературе равно необходимо и набатное звучание распутинского «Пожара», зовущего всех немедля справиться с угрозой, и чисто художественная закваска «Гражданина убегающего», рассчитанная на медленное проникновение в души.

Владимир Маканин, как сказали бы в старину, — художник по преимуществу. Это не значит, что он во всем хорош и силен. Написал он и немало прозного, особенно поначалу, иногда же — просто развлекательного. Это не значит также, что его кругозор отличается каким-то особым охватом. Нет, на первый случай, он слишком недоверчив к работе человеческого самосознания, ему не дается герой, способный своим словом выразить идею собственной жизни, заслуживающий того, чтобы быть не только рассмотренным, но и выслушанным. В жизненном мире его прозы преобладают автоматизмы, навыки существования, на коих сосредоточен его беспощадный и умный глаз. И это, конечно, «не вся правда». Хотя и крайне необходимая ее часть.

Называя Маканина художником прежде всего, я хочу сказать, что большие вопросы времени он ставит так, как это свойственно только искусству: он не поражает, а исподволь заражает ими. Мы узнаем себя в его «портретах» только после определенной внутренней работы, не всегда приятной и

часто безотчетной, но что-то неприметно меняющей в глубинных ориентациях. Искусство, как капля, точит камень нашей поверхностной самоуверенности — уверенности в том, что мы знаем жизнь и знаем самих себя. Искусство — не только самое доходчивое, но и самое трудное средство социального общения. В этом, по-моему, заключается один из уроков спора вокруг Маканина.

Сюжеты тревоги

Маканин под знаком «новой жестокости»

... раздражает телевидение, рассказы об убийствах, расчлененки в подъездах, закопанные в мусорных баках младенцы... бесчисленные алкоголики, сгоревшие в квартирном пожаре...

«Раздражает» все это сверхчувствительного персонажа повести «Долог наш путь», которою Маканин открыл 90-е годы: Илья Иванович (антипод толстовского Ивана Ильича — того проняла лишь собственная смерть), не выдержав череды подобных заурядных впечатлений, истаивает и гибнет в психиатрической больнице...

Трудней всего писателю — если он серьезен. По роду деятельности он обязан быть не менее отзывчивым, чем такой патологический сострадатель, но, тут же, предельно стойким перед лицом неизменного (или нарастающего?) гнета жизни; ведь акт творчества — даже когда и не приводит к катарсису — это всегда «сублимация», возгонка любого ужаса в слово и образ, предполагающая в определенные моменты чуть ли не циническое хладнокровие.

Вдобавок для прозаиков, достигших зрелости полутора-двумя десятилетиями раньше, переход в новое российское время психологически близок к эмиграционному шоку; попадание в зону игры без правил, именуемую свободой, сходно с попаданием за бугор: «Сплошь и рядом, выдернув ногу из вязкой глины, ты опускаешь ее на зыбучий песок» (как удачно сказано А. Найманом по поводу географической эмиграции).

Пережил ли Маканин этот шок без потерь, ответ на это пусть дает его большой роман, но до романа он опубликовал в журналах 90-х годов цепочку повестей и рассказов, порой донельзя странных, порой и не претендующих на удачу, иногда же — пронзительно впечатляющих, но во всех случаях — *не тех, что прежде*. Под тремя обширными композициями, поме-

ченными 1987 годом, — это «Один и одна» (недооцененный маканинский шедевр!), «Отставший» и «Утрата» — подведена черта; больше ни слова ни о «месте под солнцем», ни об уральских легендах, ни о барачной коммуне, ни о прагматиках, потеснивших увядающих идеалистов; другое время — другие песни. Примечательно, что Маканин, назвавший годы, когда слово «рынок» и шепотом не произносилось, а между тем покупалось и продавалось все — карьера и душа, жена и любовница, «мебельным временем», сейчас и звука не проронит о «поре мерседесов» или «поре пирамид»: он знает, что не эти колеры нынестекущего времени — главные.

Писатель Маканин — из породы вестников. Употребляю это слово не в специально мистическом смысле, какой находим в «Розе Мира» Даниила Андреева; просто хочу сказать, что очень рациональный во всем, что касается «текстостроительства», Маканин, однако, первоначальный импульс улавливает из воздуха, из атмосферической ситуации, сгущающейся у него в галлюцинаторно-яркую картинку, картинку-зерно. Остальное — результат почти математической изобретательности; но «картинка»-то является ему сама, не спросившись. И в этом отношении умница Маканин — один из самых иррациональных, почти пифических истолкователей своего времени, медиум его токов. Может быть, о его переходных вещах последнего десятилетия века как о художественном факте говорить преждевременно: не все тут четко, ниточки спутаны, а кое-где и оборваны, — но спонтанное *известие*, которое сюда вложено, грех не расслышать немедленно, независимо от того, какое место впоследствии займет «Лаз» или «Сюжет усреднения» в литературной биографии их автора.

Если бы нужно было одним словом, одним знаком описать то, что открылось Маканину в новом состоянии жизни, я бы сказала: *оползень*. И пусть сам Маканин этим словом не воспользовался (нет, все-таки оно у него звучит — кажется, еще в «Утрате») — все равно, читая его, слышишь неостановимое сползание слоев жизнеобеспечения, пластов культуры в какую-то бездонную расщелину. В одном из рассказов цикла «сюр» говорится: *лавина* («предотвратить лавину...»). Но «лавина» это, так сказать, бурный финал оползня, до нее дело не дошло, пока ползет неприметно, легким шевелением как су-

живался лаз, в который предстояло ввинтиться бедняге Ключареву.

Там, где другие увидели революционный разлом, внезапный обвал старой жизни (плохой, но предсказуемой), Маканин обнаружил одну из многих фаз векового подземного процесса, чья кульминация, должно быть, еще впереди.

Конец 80-х и начало 90-х годов ознаменовались у нас литературными презентациями антиутопий. Сначала были прочитаны или перечитаны классические — не втихомолку, как прежде, а растиражированные ведущими журналами. Потом — написаны свои, опрокинутые как в проклятое прошлое, так и в рисующееся неутешительным будущее: «Записки экстремиста» А. Курчаткина, «Невозвращенец» А. Кабакова, «Новые робинзоны» Л. Петрушевской, «Омон Ра» В. Пелевина. Маканинский «Лаз» (1991) как будто сам собой встраивается в эту компанию; даже шел спор о сюжетных приоритетах, о сравнительных достоинствах параллельных сочинений. (Ясно, что Петрушевская дает никак не менее высокий литературный образец, нежели Маканин, но не в том дело.) А между тем посыл «Лаза» отличен от всего, что можно прочесть у рядом стоящих авторов.

У «соседей» Маканина бедствия, составляющие основу любого антиутопического сюжета, происходят от давления системы, вооруженной ложной идеей, или от ее катастрофического развала. Это наша вчерашняя система («тоталитарная»), и это наш сегодняшний ее развал. Человек задавлен бездушным монолитом, засыпан его обломками — в обоих случаях с ним приключилось некое (знакомое по опыту) событие социально-системного свойства. Ничего похожего в «Лазе» вы не найдете.

Погруженный в сумерки угрюмый город (наша Москва?) и райски-светлый подземный град, где так не хватает кислорода (она же?), не могли бы отторгнуться друг от друга в результате какого-то достопамятного политического катаклизма. Это медленное-медленное, из глубины времени идущее расползание по шву некогда единого народного тела. И это, конечно, философская аллегория, хоть и выполненная на уровне физической ощутимости, наоборотно подобная той, какую найдем в «Машине времени» Герберта Уэллса.

Не знаю, точно ли припоминал Маканин Уэллса, но он его окликнул. Там — беззаботно-изнеженные элои в назем-

ных хором и каннибалы-морлоки в мрачных подземельях: биологический предел классового раскола общества, как виделось в преддверии нашего века английскому фантасту (еще не задумавшемуся тогда над *усреднением*, которое уничтожило классы в привычном смысле). Здесь — безнадзорная, бесструктурная, безуправная толпа на одичавшей и оскудевшей поверхности, — а под «высоким небом потолков», залитый сиянием великолепных светильников, подземный оазис цивилизации, где просвещенные люди слушают стихи и спорят о смысле жизни. Вот ответ конца XX века его началу: элои и морлоки поменялись местами; жизнь духа вытеснена под землю, где искусственный свет и удушье делают ее иллюзорной и обреченной, а масса (быть может, спасаясь от нее, и перебралась в свои катакомбы все эти светочи мысли) обезумела наверху, лишившись идейной закваски и какого бы то ни было целеполагания. Словно все тот же *оползень*, надвигается на улицы и площади наземного города вечерняя мгла, все смеркается и смеркается («наземные» сцены «Лаза» сплошь пронизаны напоминаниями о раз за разом сгущающихся сумерках), и никак не наступит ночь — уж лучше бы наступила: в эсхатологии, во встрече конца времен есть свое утешение и освобождение! Словно все та же *лавина*, накатывает толпа: «набегут и затопчут». Она катится невесть откуда и невесть зачем: «В совершеннейшей тишине откуда-то издали... возникает в воздухе шероховато плывущий звук. Этот звук ни с чем не сравним (хотя и принято сравнивать его со звуком набегающих волн, но схожести мало...). Звук особый. Звуки ударные и звуки врасяг, сливающиеся в единый скрежет и шорох, вполне узнаваемый всяким человеческим ухом издали: толпа. Шарканье тысяч ног с каждой минутой приближается... Топот тысяч и тысяч ног заполняет, забивает уши... На них набегают... Толпа густеет, их начинает сминать, тащить... Лицо в лицо жаркое дыхание людей. Затмило. Вокруг головы, плечи, пиджаки... Рев и гул вокруг». (Случайно и почти безвыходно влившись в такую толпу на Садовом кольце в один из дней «прощания со Сталиным», могу засвидетельствовать, насколько безупречно у Маканина описание того, чего, возможно, он никогда не видел и не испытал.)

Как — литературно — отреагировал Маканин на наши политические бури конца 80-х начала 90-х? Рельефней всего — «сюрреалистическим» рассказом «Нешумные» (одна из тех му-

чительных «картинок», прямо-таки «глюков», что, подобно образу набегающей толпы, не выдумываются, а приходят сами). «Голосовать! Голосовать!» — требует зал, накаляясь... и вновь к линейно светящемуся вверху табло с цифрами прикованы взгляды всех (и вытянутые шеи всех). Политический азарт как бы сообща движет историю, создает видимость деяния. Но это обманчиво. Судьбы людские, наши судьбы, решаются не на светящемся табло, к телевизионному двойнику которого столько раз были прикованы глаза каждого из нас, — они решаются по чьей-то (но чьей?) указке некими затрапезными «лемурами» (вспомнился финал «Фауста»), мастерами смерти, которые беззлобно и деловито отбирают из политического стада, изолируют, умерщвляют и расчлняют намеченную жертву. (Расчлняют, чтобы свежие органы не достались медикам, уточняет автор, демонстрируя свою окончательную безжалостность к читателю.) Ясно, что тут исключен намек на «коридоры власти», где якобы вершатся главные, подковерные события политической истории, или на мафию, которая «бессмертна». Рассказ не без вызова повернут спиной к политической конкретике и лицом обращен к метафизике жизни, суть коей, видимо, в том, что не мы ее, этой жизни, хозяева. Во всяком случае — не толпа, которой стало чудиться, что она у руля.

Впрочем, Маканина как раз занимает непроизвольное «творчество» толпы, современной толпы, — и он пытается на сей счет объяснить в пространном эссе «Квази» (1993). Что писатель прочитал Френсиса Фукуяму с его «концом истории» и Ортегу-и-Гасета с его «восстанием масс» — это само собой. Что вслед за ними или независимо-параллельно разглядел в нашем столетии «повсеместное шествие срединности» тоже не ново (еще Леонтьев...). За несомоочевидную и точную мысль: «Обилие кумиров — вот главная примета прихода масс в XX веке», спасибо, — она взывает к развитию. А вот то, с какой уверенностью выводит его рука: «... эти свершения срединного человека, эти ужасающие нас тоталитарные режимы XX века...» — заставляет вздрогнуть. Не то чтобы до него никто не писал об «обыденности», посредственности тоталитарного зла (писали многие, от Ханны Арендт до Генриха Бёлля и Станислава Лема), не то чтобы никто не отмечал поддержки тоталитаризма обывательской массой (куча социологических исследований; есть даже формула, обещающая

снова стать актуальной: «плебисцитарный тоталитаризм»). Но у Маканина бьет по нервам однозначная жесткая связь между причиной и следствием, связь, в которой он ни секунды не сомневается. Раз причина никуда не делась (а куда она денется, «усредненная» масса?), то и следствие... Следствие, то есть те самые «режимы XX века», «были не тупиками, а попытками»: «попытку повторяют». Напророчил. А в самом деле, если задействована «пошлость», если — «заурядность», пусть и нелюдски жестокие, то как можно рассчитывать на их эпизодическую исключительность? Ведь они — по определению — скорее установившееся общее правило.

И далее следуют слова, удивляющие *решимостью на отчаяние* (у нас обычно на такое не отваживаются лица, имеющие «паблисити» и тем самым как бы обязавшиеся внушать людям надежду): «Тихая радость, что мы как-никак смертны и что, слава богу, увидим не всю новизну очередного века, вот что венчает чувства человека, заканчивающего жизнь на естественном изломе тысячелетия».

Впрочем, Маканин — художник, и «картинки» у него всегда страшнее самых страшных слов. В «Квази» (название от «квазирелигий» — того, что придумали усреднившиеся массы взамен религий мировых; мысль тоже давняя), — так вот, в «Квази» есть и картинки. «... весь XX век — это наше утро!» — возглашают массы; и, пожалуйста, картинка под тем же заглавием: «Наше утро». Жуткий очерк из жизни общежитской лимиты, написанный со знакомым маканинским блеском и удвоенной против прежнего бестрепетной откровенностью. Хозяин этого скопища людей — пьяный колченогий монстр Стрекалов, бывший охранник. Вместо утренней зарядки — как бы это поаккуратней сказать? — сексуальная эксплуатация лимитчиц (потрудилось-таки тут маканинское деловитое перо, запоминается!). «Стрекалов — не аллегория, живой человек», — упреждает автор. Конечно, живой человек, живая сценка, нынешняя, — так сказать, тоталитаризм в одной отдельно взятой общаге. Но если спроецировать на «всю новизну очередного века», то выйдет, что и аллегория. Если таково утро, то каков же день?

«... может быть, не слишком прицельны (и, в сущности, предварительны) были... усилия наших пророков, Замятина, скажем, и Оруэлла, которые при всей своей прямолинейной пророчливости и мощи никак не успевали предположить, что

и без усилий системы люди могут хотеть усредняться, растворяться, прятаться в массе — и тем быть счастливы. Замятин и Оруэлл видели в наступавшем повсюду жестком усреднении обман массы», — пишет в «Сюжете усреднения» (1992) Маканин, сознательно, как видим, противопоставляя знаменитым антиутопиям собственный прицел.

Все губительное для героя повести «Стол, покрытый сукном и с графином посередине» расправляется с ним именно что «без усилий системы». Боюсь, что прозаик получил Букера за эту вещь как раз потому, что жюри было уверено в обратном: «власть стола» наводила на мысль о проглядывающем тут сходстве с метафизической бюрократией романов Кафки, а испытанное нами недавнее всеислие «троек» и «треугольников» поворачивало взор опять же в сторону рухнувшего «административно-командного» режима. Между тем «стол» у Маканина — не символ организации масс, системной узды и направляющей воли, а напротив — знак их, масс, бесструктурности, случайного рокового уплотнения, что-то вроде завалинки, где ведь тоже рушатся репутации, со всеми тягостными последствиями. Восседающая за «спросным» столом «комиссия» — это толпа, персонифицированная в усредненных типах («социально яростный», «седая в очках», «молодые волки», «вернувшийся» и т. д.); людей «стола» ничего не объединяет, кроме доставшейся им жертвы: судьбы, подноготная, интересы — все у них врозь. Это при *режиме* — подвалы, где пытали, психушки, где травили. Теперь иная мука, суть которой сформулирована в другой маканинской вещи: считывание толпой кода личности. И это тоже смертельно — как убить человека «коллективно и под коллективную ответственность», по принципу «пятерок» Нечаева.

Автор «Стола с графином» то и дело напоминает, что речь идет не о прошлом, а о долговременно актуальном: и «партиец» у него «бывший», начавший терять влияние еще в брежневскую (то есть позапрошлую) эпоху; и «честный, но групповой» интеллигент (знаем таких) — именно в наше время вернулся после опалы. Не менее важно, что за «столом» представлены все слои, прослойки и поколения, даже и с некоторым этническим разнообразием. Это не образ государственного «слова и дела» (скорее так, наугад, отбирают присяжных, но этих, разгулявшихся, забыли подвести к высокой присяге); это модель массового общества как такового, горизонтального

социума, вбирающего в свою компетенцию всё и уловляющего душу. Госка по иному измерению жизни, которое принесло бы избавление от социальной облавы, только угадывается, не осознаваясь, — слова о том, что суд небесный подменен теперь судом земным, сами по себе труднооспоримые, слишком декларативны, чтобы брать их всерьез. Но, может быть, потому так правдива ночная маета героя — с завариванием валерианового корня, босоногим шлепаньем по коридору, меряньем давления и подсчетом ударов пульса, стыдом перед близкими, обманчивой бодростью под утро и физической катастрофой под конец. Будто все наши фобии, беспричинные страхи, дурные предчувствия, метания в поисках защиты от неведомых угроз сгустились внутри некрепкой телесной оболочки этого маканинского персонажа. Как понятна, как близка его безымянная тревога, сколько личного опыта, должно быть, вложено в ее почти медицинскую фиксацию!

Самое время вспомнить ведущих, «авторских» героев Маканина, ибо они имеют прямое отношение к вопросу о толпе. Этим лиц, уже десятилетиями привлекаемых Маканиным к работе, двое: скромный сотрудник технического НИИ Ключарев и скромный литератор Игорь Петрович. Повествовательные их роли разнятся. Ключарев — персонаж действующий, центральный субъект сюжетных перипетий и психологических перепадов; это он когда-то, робея, смущаемый совестью, протискивался к «месту под солнцем», это он в новых обстоятельствах ищет душевного приюта под искусственными солнцами интеллигентного андерграунда или укрытия в персонально-семейной норе, это ему лезет в душу застольное судилище. Игорь Петрович — пока не действитель, а собиратель жизненного материала, дабы обратить его в литературную летопись, так сказать, исследователь чужих жизней; его мы встречаем в «Портрете и вокруг», в «Одном и одной», где его роль особенно велика, а теперь вот с несколько неожиданной стороны в «Сюжете усреднения». Две эти курсивом выделенные личности, от сознания и взгляда которых так или иначе зависит то, что предложено к прочтению, на какое место поставлены они среди множества других человеческих особей?

Очевидно, что романтическое противостояние «личность — толпа», тем более «художник — толпа», совершенно

не в духе Маканина. Но не будем торопиться и с выводом о заурядности лиц, обеспечивающих повествование. У них есть некоторые привилегии или по крайней мере некий промежуточный статус.

Ключарев, видимо, интеллигент в первом поколении, вынужденный полагаться на свою житейскую сноровку и бытовую умелость, прикованный жизнью к *поверхности* земли, но пытающийся ввинтиться в люк, отверстый в другую жизнь, *углубиться* (и это когда «глубина духовной жизни невозвратно утрачена» — «Квази»); дерзающий укрыть от Аргуса-коллектива что-то *свое*. Осуществляя в «Лазе» челночные рейсы между руинированным городом и его рафинированным подпольем, прихватывая из-под земли вещи сугубо материальные, нужные в примитивном обустройстве, он заодно на минуту приобщается там к материям не вещественным, духовно питательным, и эту атмосферу «высших запросов» ощущает как родную себе. Иными словами, он — связной. Связной между толпой, занятой таким же унылым, бесцельным приспособлением к жизни, и той глубиной, которая раньше эту жизнь питала. Один из толпы, но не весь — ее.

Игорь Петрович — еще более тонкая штучка. Татьяна Касаткина в статье «В поисках утраченной реальности» («Новый мир», 1997, № 3), анализируя позицию этого маканинского повествователя, приходит к выводу, что персонажи, чьи «досье» он собирает, с кем беседует, о ком вызнает то да се, кому, наконец, помогает, — не более чем плоды его воображения: он возвышается над ними в качестве самоуправного творца, вертит ими как хочет, рядопологает равноправные версии их биографий, ни одну не метя как доподлинно реальную. Думается, если бы дело было так, Маканину незачем было бы передоверять повествование этому странному полу-двойнику, претерпевающему, кстати, собственные жизненные казусы и невзгоды. (Ведь одиночество своих знакомцев — Одного и Одной — он то и дело примеряет на себя и, действительно, в рассказе «Там была пара...» оказывается столь же одиноким среди новой поросли, как те, «шестидесятники», среди следующих за ними.) В общем, Маканин мог бы представить нам какие угодно жизнеописания, не прибегая к посреднику и предаваясь перебору воображаемых вариантов от собственного имени.

Все дело, однако, в том, что в лице литературного труженика Игоря Маканин осуществил достаточно новую, неопробованную версию взаимоотношений автора и его героев — версию, структурно соответствующую «эпохе масс». Изобретенный им повествователь отличен и от рассказчика (тот доносит лишь доступные ему ограниченные сведения), и от «объективной» авторской инстанции (когда автору ведомо все, как Господу Богу). Он знает о предмете изображения куда больше, чем это можно мотивировать его житейской ролью, но он над этим предметом не возвышается, он все время *рядом* с теми, кого живописует, он на сцене, а не за сценой, покорный общей суете, лишенный даже формальных преимуществ исключительности. (Быть может, какая-то предвосхищающая аналогия тут найдется в сложнейшей персоне Хроникера из «Бесов» Достоевского.)

«В толпе всё кто-нибудь поет», — сказано Блоком о новом положении творца в век омассовления. Игорь Петрович — один из толпы, но и отличный от нее, поскольку «поет». Опять-таки связанной — между толпой и творческим началом, инородным ей. В «Сюжете усреднения» эта диспозиция обнажается вполне. Игорь Петрович стоит в очереди за постным маслом. Очередь идеальная, почти идиллическая модель «усреднения»: терпеливое равенство, общая на всех справедливость, единодушная устремленность к результату и соборное разрешение склок. Игорь Петрович топчется и продвигается вместе со всеми, сообщая переживая заторы и приостановки в подаче продукта. Между тем он, подобно герою «Стола с графином», испытывает «страх обнаружения», страх своего расподобления с другими. Потому что, пока его тело, да и душа, воделеющая дефицитного масла, живет в унисон с прочими частями составного тела очереди, его литературный интеллект предается размышлению и воображению — занятиям, за которыми его могут поймать как втершегося в доверие чужака. А ведь он — *мысль* этой очереди, он не витает в эмпиреях, не пренебрегает тем, что вокруг, он творит на подножном сырье, приподнимая ситуацию до обобщения и художества. Он обдумывает философический сюжет о том, как герой русской литературы, этот «скиталец», в девятнадцатом веке стремился слиться с народной общностью («уехать на Кавказ», «жениться на крестьянке») и как в веке двадцатом у его наследников одна забота, обратная, — как-то отстоять свое «я» в гуще

коллективного «мы». Игорь обозначает для себя эту историческую кривую как подъем в гору и спуск с горы и в воображении переживает ее даже двигательно, так что одна моторика (в ползущей очереди) накладывается на другую — двойная жизнь. Ответвляется тут же и будущий сюжет «Кавказского пленного», верней, намек: горы, бивуак, армейская спайка.

Но гораздо ярче, чем философема (недодуманная, неохватная мысль о превращении общности в толпу — многовековом оползне), вспыхивает «картинка». К очереди подходит слабоумный «убогий юноша», и бойкая деваха из здешних мест апеллирует к общему чувству справедливости: пропустите, видите, какой он! — парня пускают к прилавку. Наш чужак-соглядатай тут же, вслед удаляющимся из очереди юноше и его заступнице, дорисовывает то, что могло случиться после (притом переход от «жизни» к «вымыслу» в тексте «Сюжета усреднения» ничем не обозначен — как и в прочих сюжетах с Игорем Петровичем, где ему тоже поручено не только «собрание материала», но и «довоображение» его). На глазах рождается одна из новейших ярких маканинских новелл — жестокая, циничная, трогательная. И масло Игорем куплено, и дух втихомолку распотешен.

«Сюжет усреднения» — вещь почти лабораторная, с обширными пустошами теоретизирования, сочлененная на скорую руку. Но зато очерчена природа художественного акта в новых условиях — когда творец отождествляет себя с человеком массы и одновременно дистанцируется от него, озвучивает его голос и в то же время оберегает собственный неслиянный звук, тоскует по «тихой ноте общности» и сжимается в комок перед перспективой «усреднения». Встречает раздвоенной закатной жизнью утро толпы. Новелла с «убогим» венчает всю эту многосоставную, сборную вещь. Она в финале, в итоге. И это важно заметить. Потому что в прозе Маканина рядом с авторскими представителями — рядом с Ключаревым и Игорем Петровичем — выразительно обозначается еще одно переходящее из сюжета в сюжет лицо: юродивый, умственно отсталый, а вернее и точнее — умственно невинный. Трудно назвать сочинение «позднего» Маканина, где бы не присутствовало такое существо: и в «Отставшем» — золотоискатель Леша, и в повести «Долог наш путь» — наивная и стыдливая молодая коровница, чем-то переболевшая и остановившаяся в развитии, и в «Лазе» — сын Ключаревых, мужающий под-

росток с умом четырехлетнего ребенка, и вот здесь, в «Сюжете усреднения», — слабоумный, посланный дачницей-матерью за простейшими покупками (и даже мимоходом, в «Одном и одной», не упущен быть помянутым «тучный мальчик-дебил»).

«Будьте, как дети». Но это не дети, это *большие дети*, райски-невинные даже в моменты — бессознательного, сонного — совокупления. Они резко выделяются из толпы, не могут в ней раствориться, но и не ведают «страха обнаружения». Им и не нужно прятаться. Толпа сама расступается перед ними, беспрепятственно выпускает их из своих объятий. Даже от заседающих за пресловутым «столом» они «уходят по сути нерасспрошенными». Те, за столом, все же «знают, что до Бога им далеко. И потому, суеверно боясь накликать беду на свои головы... отпускают несчастных с миром, оставляя убогих у Бога: ему их оставляют, мол, это не наши...». Толпа чувствует: «убогие» несут в себе некую тайну — тайну свободы от мирового зла. И склоняет перед этой тайной голову, храня единственную, быть может, из народных традиций, утерянных по минованию той поры, когда народ был общностью...

«Новая жестокость» нова ли она? Маканин — писатель с жестоким пером. Однако, когда я раздумывала над его прозой годы назад («Незнакомые знакомцы»), я сопоставляла его способность рассказывать «недрогнувшим голосом о страшном» со знаньевцами, с Андреем Платоновым. То есть с прошлым. Впрочем, в *том* прошлом, в те десятилетия, тоже вышло на освещенную поверхность нечто, прежде прятавшееся в недрах человеческой психики, человеческой истории.

Увеличилась ли жестокость жизни, «отражаемая» и нашей нынешней литературой? Несмотря на все газетные и телевизионные реляции, от которых действительно кровь стынет в жилах, думаю, что мера ее, жестокости, в историческом человечестве всегда одна и та же. (Недавно услышала от телеведущего: артист Геловани, незаменимый исполнитель киноролей Сталина, боялся, что его убьют, чтобы положить в мавзолей вместо начавшего портиться тела вождя! — и вполне могли бы. Чем не сюжет из минувшего для какой-нибудь мини-«Палисандрии»?) А все-таки что-то стронулось, поползло.

Можно, конечно, многое в новой жути приписать утвердившейся свободе высказываний, в том числе литературных. Изображение страшного, бесстыдного, отвратного, гибель-

ного больше не наталкивается ни на какую внешнюю препону, будь то разновидность цензуры или моральный вкус читающего общества. Констатирую это в самой общей безоценочной форме, поскольку как читатель и критик очень неодинаково отношусь к различным сочинениям, принадлежащим к расширяющемуся ареалу *жестокостного писания*.

На рынке литературных кошмаров (коль были у нас введены одно время литературные премии «Братья Карамазовы» и «Три сестры», почему бы не учредить и премию «Бобок»?) — так вот, на этом рынке нетрудно обнаружить раздельные, так сказать, шопы, каждый со своим контингентом посетителей. Одно дело бутафорские гиньоли В. Сорокина и Вик. Ерофеева, претендующие на филологичность и на чуть ли не моралистический вызов, а де-факто являющие тупое бесчувствие как производителя, так и предполагаемого потребителя. Иное дело — триллеры и мелодрамы с кровосмесительством, бойкой стрельбой, горами трупов, коих не жалко, и/или под конец с одним каким-нибудь трупиком, выжимающим слезу: «Цепной щенок» А. Бородыни, «Мы можем всё» А. Черницкого, «Борисоглеб» М. Чулаки; им место под глянцевыми обложками, где они и были бы прочитаны с соответствующим настроением на нехитрый кайф, но печатают их солидные журналы, боясь «отстать». Еще иное дело — «мультипроза» (талантливая у Зуфара Гареева, куда менее талантливая, к сожалению, у щедро одаренного Валерия Попова — «Лучший из худших»), где заводные болванчики, ваньки-встаньки, слипаются и разлипаются, умирают и воскресают на потеху читателя, приглашаемого наплевать и на жизнь, и на смерть; это невинные наши комиксы, модернизация зазывной грубости балагана. Наконец, совсем, совсем другое дело — мучительная оголенность жизни в прозе Л. Петрушевской, рядом с которой и поставить некого: житье с содранной даже не кожей, а эпидермой, так что не трагедийная кровь течет, а выступает и сочится сукровица, понемногу, неостановимо. Это действительно образ сегодняшнего дня, и то, что еще вчера, ежась, именовали «чернухой», вполне заслужило старое название «реализм», с какими угодно довесками и оговорками. Однако и Петрушевская, это заметно, не только натывается на болезненное и шокирующее, но и настойчиво *ищет* его. Скажем, пишет рассказ о девушке-гермафродите — спору нет, пишет, являя такт, человеколюбивую поэзию и скорбь; а все же

стремление и в *этом* угол заглянуть сопряжено с тем новым *беспредельным* любопытством, коего раньше себе не позволяли не из лицемерия, а из бессознательного уважения к жизненной норме.

Но литература, какая ни есть, не может в одиночку расплачиваться за эскалацию мрака; все-таки она и сигнальное устройство, не только возбудитель душевных сотрясений.

У Маканина в «Квази» есть рассказик с характерным названием «А жизнь между тем идет...» — *другим страхом* пугающий, нежели «Наше утро», где хозяйничает бытовой изверг Стрекалов. Смысл его едва мерцает. После утраты ребенка любящими супругами и полосы тихого гореванья муж внезапно сходит с ума, убивает жену. Но умом трогается и случайный свидетель этого жуткого происшествия (некто, ощущающий достойной сострадания жертвой прежде всего себя, попавшего в чужую беду как кур в ошип). Торопливо, хоть и не без маканинской приметливости, поведенная история из тех, что рассказывают в очередях, в вагонах или в ожидалках районных поликлиник. В «Песнях восточных славян» Петрушевская такого рода побасенки искусно стилизовала и ввела в жанровый репертуар серьезной литературы. Но у Маканина тут, видимо, другая забота, недаром рассказ обрел место среди мыслительных упражнений вокруг проблемы массового человека.

Что же поразило автора «Квази», преподнесшего нам этот случай? Думаю, нынешняя безопорность психики. Человек не выдержал тяжелой потери; он пытался опереться на близкое существо — на жену, но понапрасну: та беспричинно раздражала его, усилия выжить вдвоем провалились в пустоту и кончились истреблением другой жизни. Психологически это еще объяснимо «по старинке», хотя уже знаменательно. Между тем долговременная неспособность справиться с шоком, выявившаяся у еще одного лица, на полтора часа втянутого в драму, — это нечто сегодняшнее. Ужас и горечь жизни были всегда. Но не всегда их встречали настолько разоружившись. Уместно будет диагностировать *не рост Зла, а дефицит мужества, питаемого знанием Добра*.

«Перед ним возникла металлическая дверь, открытая во внутренность храма, и у бедняги подогнулись колени от ужаса перед тем, что он увидел. Две седые старухи, полуголые, кос-

матые, с отвислыми грудями и сосками длиною в палец, мерзостно возились среди пылающих жаровен. Над большой чашей они разрывали младенца, в неистойой тишине разрывали его руками... и пожирали куски, так что ломкие косточки хрустели у них на зубах и кровь стекала с иссохших губ».

Эти строки написаны еще не в конце тысячелетия, хотя уже после Первой мировой войны. При всей «живописности» безобразной сцены чувствуется, что это — пока! — аллегория (храм, старухи, отсылающие мысль куда-то к античным мойрам); современный писатель, даже не теряя из вида иносказание, представил бы нечто подобное как случай в соседней квартире... Прочитирован знаменитый сон Ганса Касторпа из «Волшебной горы» Томаса Манна. Герой, проходящий ряд фаз жизненного и философского воспитания, в сновидении уносится в прекрасную область «солнечных людей», на как бы перерожденный новой небывалой гармонией греческий архипелаг, где обитает племя, полное силы, грации, изящества и нравственного благородства. Но в подземном основании всех пленительных совершенств лежит, оказывается, предельное зло — истязание и убийство младенца. Заметим разницу между «Сном смешного человека» и этим видением — разницу, знаменующую сдвиг от девятнадцатого века к двадцатому. Достоевский еще верит, что Зло — это падение, привнесенное извне в прекрасно-невинную жизнь и низвергающее ее. У Т. Манна Зло образует *подпочву* гармонической жизни, ее последнюю, постыдную тайну. Вот оно, начало разоружения, реставрация мифа об античном роке.

Свою повесть, написанную на пороге 90-х (речь о ней уже шла), Маканин назвал «Долог наш путь». Вероятно, он хотел этим сказать, что человечеству предстоит долгий-долгий путь избавления от зла. Но он или лукавил с нами, или обманул себя. Потому что, как и в сновидении из «Волшебной горы», речь у него идет о зле неустранимом и, значит, поневоле терпимом, удобно запрятанном в подпочвенный пласт процветающего мира. Речь идет о нахождении модуса вивенди со злом, от чего избавлены только убогие и что отвергают только безумные.

Простая, наглядная фабула, просто рассказанная. Предположим, что лет через двести не будет войн, убийств, всяческого взаимоистребления людей. Но кровь все равно будет литься, хотя мы и отвыкнем от ее запаха. Тщательно за-

секреченные бойни будут снабжать кровавым продуктом население, которое охотно даст себя обманывать рассказами об идеально синтезируемых животных белках, избавляющих род людской от убийства живых существ. Все будут довольны. Молодой изобретатель, неосторожно проникший в тайну одной такой гигиенической супербойни, «узнавший зло», проглатывает новый опыт не поперхнувшись: делать-то нечего. Конечно, Маканин не обошелся умозрительной фабулой, одарил-таки нас и «картинкой». Командированный изобретатель, при исполнении обязанностей, прокручивает отснятый на пленку технологический процесс от конца к началу: приготовленные к употреблению бифштексы превращаются в куски разделанных туш, куски срстаются, одеваются шкурами, венчаются рогами, встают — и вот уже буренки щиплют траву, поглядывая с экрана своими кроткими глазами. Такое и Гансу Касторпу не приснится.

Это необременительное воскрешение забываемых и по-падаемых Маканин без обиняков сравнивает с тем, что от века вершится искусством: «И Рафаэль занимался этим» загадочный, но тут же получающий разгадку слоган на стене одного из тамошних помещений. Искусство замалевывает злую тайну бытия, наносит на лицо жизни грим, именуемый гармонией. Старое обвинение, которое бросали искусству все левые культур-идеологи на протяжении истекшего века. Но у Маканина оно звучит честней и весомей, потому что этим укором он не стремится обеспечить себе мандат на изничтожение художественных шедевров и сокрушение художественных форм; не анархист он и не разрушитель, ему самому страшно.

Но, Боже мой, что еще напомнила маканинская «картинка с бойни»?

И чудо в пустыне тогда совершилось:
Минувшее в новой красе оживилось...

.....
И ветхие кости ослицы встают,
И телом оделись, и рев издают...

Пародируется — невольно, но логично — уже не чудо искусства, а чудо возрождения, восстание из мертвых («И Пушкин занимался этим»). Раз воскресение иллюзорно значит, зло неизбежно.

Сюжет из будущего, с законспирированными очагами убийства, вплетен — так сказать, на правах пробной реальности — в другой: о человеке, не выносящем картины чужих мучений, будь то даже случайно раздавленный машиной голубь. Те, кто отводит глаза от зла (как безмятежные поглотители мнимо-синтетических отбивных), и те, чей взгляд гипнотически к нему прикован (как уже представленный выше Илья Иванович), — равно *разоружены*, хотя вторые привлекательнее первых. Илья Иванович пытается укрыться от вездесущего зла в безгреховном оазисе, где невинность покупается слишком дорогой ценой, — в психиатрической больнице, «перепрофилированной из бывшего монастыря». Но, видно, смена профиля не пошла «хорошо огражденному заведению» на пользу: Илья Иванович умирает, побежденный внутренней тревогой.

Я не берусь объяснить, почему в прозе Маканина снова и снова тревожат земное чрево, откуда столько подкопов, прокопов, лазов, ям, каверн. Уральский ли это след, с мест горнодобычи? Может быть. Но у писателя этого ранга внешнее впечатление — лишь повод для пробуждения новых смыслов из глубины художнической психики.

Вспомним: вырастает в землю знахарь-«предтеча», вскрывают земные жилы легендарные артельщики из «Отставшего»; осуществляет достославно-бессмысленный подкоп под речное дно герой еще одной легенды, Пекалов, и в той же «Утрате» блуждает по подземному лабиринту, попадая в иное время и пространство, повествователь в своем посленаркозном визионерском бреду; Ключарев проникает вглубь к *своим*, «социально близким», сквозь все суживающийся лаз, до крови обдирая бока, а в «Столе с графином» уносится воображением в пыточный *подвал*, в политическую преисподнюю. Всего и не перечислишь. Но эта преобладающая у Маканина вертикаль — в глубину, вниз, в зону каких-то не освещаемых солнцем переходов и переборок приковывает внимание.

Инна Соловьева в прекрасной статье «Натюрморт с книгой и зеркалом» (послесловии к сборнику «Повестей» Владимира Маканина — М., 1988) истолковала этот устойчивый мотив как знак «внезапной проницаемости мембран» между человеческими существованиями, увидела здесь «образ мира как системы сообщающихся сосудов», с «неизъяснимой возмож-

ностью переходов» в нем. Наблюдение это оспаривать не стану — разумеется, оно отвечает маканинскому миропредставлению. Однако «новый» Маканин побуждает заметить тут другую грань, прочесть с иным экзистенциальным оттенком вот эту, например, фразу, в которой речь идет о проникновении повествователя «Утраты» в область пекаловских подземных работ: «Я так назывался, что в темноте оставалось одно: копать, копать куда придется».

Думаю, значение таких экскурсий становится все более «сейсмологическим»; напомним о предложенном мною с самого начала образе «оползня» и, в подтверждение, об осыпях и завалах в пекаловском туннеле, о смещающихся пластах земли вокруг ключаревского лаза. Откуда-то из глубины, *de profundis*, доносятся необъяснимо беспокоящие вибрации, и писатель, наподобие Ключарева «извиваясь», протискивается им навстречу, чтобы выяснить источник тревоги. Где-то там роет свои ходы пресловутый крот истории. Она вершится не сверху вниз (как напрасно, выходит, полагали Замятин и Оруэлл), а снизу вверх, в виде протуберанцев, вырывающихся из бессознательной толщи толп. Путь постижения, расшифровки тревожных сигналов это путь *спуска*; так — для писателя, какими бы побуждениями ни руководствовались его «землеройные» персонажи.

При чтении «нового» Маканина для меня неожиданным образом — как электризирующий проводник тревоги — повернулась еще одна, устойчиво типичная у него, особенность. А именно то, что в статье десятилетней давности я называла собиранием «досье», накоплением дополнительных «штришков», рассредоточенных по всему фронту повествования, — Соловьева же определяет как закон «возвратов-колебаний», когда Маканин переписывает ту или иную ситуацию в пределах одной вещи по нескольку раз, слегка меняя подробности и ракурс, то расширяя, то сжимая пересказ.

Говор общо, «серийность» из изобразительного искусства, где она утвердилась достаточно давно, не могла не проникнуть в литературу — слишком проницаемы в XX веке границы между владениями разных муз; и Маканин здесь не единственный. Вопрос, разумеется, в наполнении «приема» (эксплуатировать его просто как новинку станет только с посредственностью). Можно, вслед за Соловьевой, нащупать здесь некий синдром навязчивых состояний, попадание вновь и

вновь в разбереженную болевую точку; действительно, в вышеупомянутой главке-новелле из «Квази» потерпевший свидетель чужого несчастья все возвращается мыслью и словом к своему жуткому приключению, и возвраты эти воспроизведены в духе маканинской «серийности». Но это только частный случай и частное объяснение.

В «Кавказском пленном» (1994) этот знакомый прием редуцирован почти до неузнаваемости, но тем ярче выступает его обновленный смысл. Рассказ, в силу его темы и «объективной» формы повествования, был прочитан как хладнокровная вариация на классический лад, чуть ли не как «римейк» (помнится, рецензия П. Басинского так и называлась «Игра в классики на чужой крови»). Между тем для начала бросается в глаза неклассическая графика текста: «Среди гор они чувствовали красоту (красоту местности) слишком хорошо — она пугала», «... оба солдата... добираются до вырытой наполовину (и давно заброшенной) траншеи газопровода...», «... наскоро слепив над ним холмик земли (приметный насыпной холм), солдаты идут дальше», «И так радостно перекликаются в небе (над деревьями, над обоими солдатами) птицы». К чему бы это обилие скобок там, где они, следуя грамматической логике, и не нужны вовсе? (Все примеры на одной странице, далеко там не единственные, и все страницы — таковы.) Да ведь в этом пунктуационно закреплённом жесте маканинский закон «возвратов-колебаний», повторный взгляд в одну и ту же точку: сначала словно бы безмятежно-вскользь, а потом — встрепетувшись и насторожившись, с зорким, подозрительным прищуром. Тревога заставляет вглядываться, а когда вглядишься — становится еще тревожней. Это соответствует не только сюжету рассказа, это соответствует его философии.

Конечно, рассказ связан со всем «кавказским наследством» русской прозы, над которым Маканин думал еще в «Сюжете усреднения»: старослужащий в горах, рутинные стычки воюющих сторон, незначай, но обильно проливаемая кровь, гордость горцев и соблазны Востока, — опираясь на литературу, Маканин обобщил ситуацию *до того*, как ее по-новому конкретизировала злосчастная чеченская кампания. Но прочитать «Кавказского пленного» все же следовало бы не в контексте Пушкина — Лермонтова, а в контексте Маканина 90-х.

Человек массы — и Красота. Сохранил ли он к ней былую чувствительность, тот эстетизм, который отличал в (затянув-

шиеся для России) Средние века обиход и простолюдина, и аристократа? Откликается ли на ее зов? Да, сохранил, да, откликается — как кто, конечно. Вовка-стрелок — тот равнодушен; чувство красоты замещено у него ощущением своей уместности, как говорят на Западе, «эффективности». Его снайперские развлечения с оружием хочется назвать изысканными, но тем грубее он в остальном. Не то Рубахин («рубаха», простец, натура более «почвенная»); он мучительно робеет и теряется перед непонятной, но очевидной для него силой. Он — реагирует, и реакция его, непроизвольно физиологическая, со стороны души — разрушительна: невыносимо нарастающая тревога. Возникает уверенность: прекрасный пленник должен быть убит — независимо от того, опасен он для двух русских солдат или нет, — потому что такую тревогу долго терпеть не с руки.

«... Как красота — ненужная в семье», «Ни съесть, ни выпить, ни поцеловать», — не даром поэтами сказано такое в веке двадцатом. Красота — не примирительный елей, изливаемый на волнения мира, а назойливое напоминание об излишнем и ненужном для беспрепятственного «шестивия срединности»; раздражитель рядового человека, она выпускает на волю фурий. Этой тревогой, исходящей от красоты, резонирующей в рядовых мира сего и сторицей возвращаемой ими в повседневность, проникнуты в «Кавказском пленном» каждая обытовленная мелочь, каждый знак препинания. История, написанная на фоне светоносного горного ландшафта, вливается в русло «подземной» маканинской прозы с ее гнетущим инфракрасным излучением.

Один из ключиков к «Лазу», да и ко всей этой прозе — сцена подземельного опроса об отношении к будущему (разрядка принадлежит Маканину). «Опрос до чрезвычайности прост. Если ты веришь в будущее своих полутемных улиц, ты берешь в учетном оконце билет и уносишь с собой. Если не веришь — билет возвращаешь. (Это очень зримо. Возвращенный билет бросают прямо на пол.)» Простим Маканину заимствование у Ивана Карамазова и посмотрим, что же «зримо» получилось. «Люди в кафе нет-нет и поглядывают, как растет холм возвращенных билетов. Холм уже высок... Один из комиссии... страстно кричит уходящим: “Опомнитесь!.. Буду-

щее — это будущее!» ...Но они бросают и бросают свои листки, возвращают свои билеты. Холм уже в человеческий рост».

Неверие в будущее — вот диагноз болезни конца тысячелетия, диагноз, кажется, универсальный, хотя он будет не менее удручающ, если ограничиться лишь собственной страной. Нечего говорить, как тесно это связано с дефицитом мужества, уже обнаруженным нами. Человечеству, во всяком случае — российскому человечеству, как Геннадию Павловичу Голощечкову из «Одного и одной», «тяжело уже жизнь жить», оно устало от крови и слез, не знает, чем искупить и оправдать их в этом треклятом будущем. Боюсь, уже можно сказать, что ни одно из «антиутопических» предсказаний не осуществилось с такой очевидностью, как это. Ужасы «Невозвращенца», оскудение «Новых робинзонов» — не сбылись или сбылись лишь отчасти, местами, с надеждой на исправление. Усталый отворот от будущего — это сбывается. Какие там инвестиции, если «тяжело жизнь жить», если сломлен дух.

Завершение тысячелетия, истечение миллениума — срок, рисующийся слегка мистическим и самому несуетверному сознанию. В конце первой тысячи лет по Р. Х. люди, европейцы, ожидали второго пришествия, конца времен (того самого: «времени уже больше не будет», — что обещано Апокалипсисом Иоанна Богослова). Медиевисты знают, как серьезны были эти ожидания, как определяли они коллективное поведение целых обществ, стран — подчас разрушительным образом. И однако же: то была *вера в будущее* — в «жизнь будущего века», простирающуюся за гранью исторического времени. Как свидетельствует исполненный тревоги русский писатель, сейчас от будущего не ждут даже того, что оно кончится, — даже эсхатологического финала.

Разумеется, диагноз Маканина — относителен, разумеется — неокончателен, как не окончена вся эта линия его новой прозы. Но Маканин из тех, кто первым берет след. И что он, зондируя иррациональный пласт коллективного умонастроения, верно считывает показания своего прибора — сомнению не подлежит. Сейчас газетчики много и охотно пишут о «технологиях XXI века», о «лекарствах XXI века», об Интернете, меняющем (действительно) на пороге XXI века глобальное межчеловеческое пространство, — а людские сердца тоскуют по прошлому, по «старым песням о главном». И не в том вся беда, что это взыскуемое массой прошлое было у нас комму-

нистическим, тут еще малая опасность; самая большая — потеря интереса к творчеству жизни, вялое пережевывание прошлого как готового и проверенного продукта без порыва создать что-нибудь лучшее, сделать шаг к идеалу (своего рода постмодернизм толпы — пародийный «конец истории»).

Да не будет так!

Маканин чаще склонен внедряться в земную глубь и редко поднимает взгляд вверх — разве что припоминается плавная певучая линия, «где сходится небо с холмами». И все же есть в самой мрачной его вещи одна сцена, в которой чудится апология человека как существа, обращенного ввысь и питающегося надеждой. Это финал повести «Долог наш путь» — после деловитых кошмаров скотобойни и после кончины Ильи Ивановича в психушке.

Молодой изобретатель задумывает тайком покинуть упрямый на безлюдной территории мясокомбинат — место своего заточения (ведь ему, постигшему секрет зла, заказан путь назад, к тем, кто пребывает в неведении). Он пробирается в ночную степь и зажигает там костер, чтобы подать о себе знак какому-нибудь пролетающему мимо вертолету. И вот, оказывается, такие же ночные костры жгут по соседству с нашим героем едва ли не все обитатели заклятого места: стар и млад, новички и ветераны, чернорабочие и начальники, простодушная коровница и идеолог убойного производства главный инженер «Батяня». У каждой живой души свой костерик, своя свеча, и все всматриваются в ночное небо в напрасном — а вдруг не напрасном? — ожидании легендарного вертолета, в надежде на спасителя, Спасителя.

Не торжество ли это поэзии (и правды) над жутким сюжетом существования? Может, и впрямь наш путь хоть и долог, но не пресекается.

Уроки четвертого узла

Не составит труда обильно цитировать документированные отрывки из «Апреля Семнадцатого», которые отзвучат в сердце жителя распавшейся послеавгустовской страны щемящим сходством. Например: «Требования автономии разносятся как эпидемия! Мы уже слышим о них каждый день и отовсюду. Местной автономии требуют эстонцы, иркутские и забайкальские буряты, молдаване, латыши, грузины, литовцы, крымские татары, хивинцы, бухарцы... В Астрахани образовался центральный калмыцкий комитет... И все сразу — за расширение. Литовцы обозначили свои губернии с избытком против поляков... Белорусы требуют — отдельного учредительного собрания... в Иркутске уже выработали готовую сибирскую конституцию: мол, сибиряки — это отдельный культурный тип, уклад их отличен от русских, экономически они в противоречии с Россией, эксплуатирующей их богатства и территорию...» Или: «У Николаевского вокзала и на Лиговке открыто продают порнографию. В кинематографе на одной из Рождественских улиц показывают богохульный фильм “Жизнь Христа”, вакханалия пошлости. Приманка: “прежде запрещенный”...» Или еще — как про наше, сегодняшнее: «Чего в самом деле, они на правительство? Только установили — и сбрасывать?»

Но занимают меня сейчас не эти — или более глубокие — аналогии между двумя историческими ситуациями. Поразила меня, так сказать, жанровая близость этого последнего узла, доведшего повествование до «обрыва», к той жизненной и информационной атмосфере, в которой мы нынче все живем и которую в себя ежечасно впитываем.

Известный литературный критик Игорь Дедков, обозревая первые три узла, от «Августа Четырнадцатого» до «Марта Семнадцатого» и подвергая Солженицына мягкой, амортизированной множеством похвал и тонких наблюдений «проработке» за идеологическую тенденциозность, горюет, что ро-

манный цикл, вначале ступавший в след толстовской эпопее, растерял по дороге эти свои качества и приобрел какие-то совершенно иные. «Первоначальная традиционность романа постепенно становится приятным воспоминанием»: исчезает предвкушаемая «чудесно-живая романная хитросплетенность, создающая одну из самых блистательных и завораживающих иллюзий, дарованных человеку, — иллюзию включенности в *другую* — сверх своей, единственной, — жизнь». Сходят на нет «маленькие оазисы совсем простой жизни, совсем простого воздуха», позволявшие «забыть об истории», — пишет Дедков, напоминая Солженицыну его же собственные слова об этих «оазисах». И не менее справедливо констатирует, что «авторский интерес сосредоточен на политической общественности: люди русской культуры начала XX века в формировании отечественной истории как бы не участвуют...»

Наблюдения эти весьма точны, независимо от их интерпретации. Они отчасти соответствуют раскладу второго узла и совершенно адекватны строению третьего. А четвертый остававшийся автору статьи еще неизвестным, подтверждает с окончательной очевидностью, что вся архитектура цикла склонилась именно в эту сторону, отойдя как можно дальше от модели «Войны и мира», на которую она — пусть полемически, пусть с не похожим на повествовательный темп Толстого выделением немногочисленных сгустков времени, — но все-таки поначалу была ведь ориентирована.

Однако наивно думать, что Солженицын, будто бы захваченный своей идеологизированной философией русской истории, не справился с «толстовской», условно говоря (или «шолоховской»?), задачей, забыл о воссоздании «совсем простой жизни» персонажей и под конец сложил с себя, таким образом, полномочия художника-творца. Иначе говоря, более чем наивно думать, что Солженицыну оказалось не под силу то, что удалось Василию Гроссману в его типично посттолстовской и постсоцреалистической эпопее «Жизнь и судьба», а именно — продернуть нужную автору идеологическую «красную нить» сквозь романские хитросплетения вымышленных лиц и обстоятельств. Движение первых двух узлов показывает, что такая привычная манера не требовала от создателя «Красного Колеса» почти никаких усилий, оно могло бы и дальше катиться в том же духе. Но, как мне кажется, именно высший художественный слух заставил Солженицына от-

казаться от всего того, что делает дилогию Гроссмана эпигонским произведением, хоть и очень высокой пробы. Ломая темп, строй и способ зрения, отказываясь от всякой внешней пластики, иссушая и разрывая в клочья теплую плоть «совсем простой жизни», Солженицын чувствует: «Так отбивал метроном революции». И мы, *свою* революцию пережившие, дышавшие, как и действователи «Красного Колеса», связанными с нею надеждами и иллюзиями, вынужденные глядеть на мир сквозь ее преломляющую среду, — можем теперь подтвердить: да, «метроном революции» отбивает свои удары *так*.

Как же именно?

Инородные традиционному романному письму «вкрапления», постепенно заполонившие все повествовательное пространство, могут быть возведены к разным источникам влияния. Сам Солженицын связывал массовые сцены с манерой Дос-Пассоса, с приемом кинематографических наплывов; Дедков вспоминает о репортерском письме Джона Рида. Способ переключать документы, думские стенограммы на два голоса — голос реального оратора и азартно, а то и сардонически комментирующий его голос автора, — этот способ аранжировки чужого текста заставляет вспомнить публицистику Герцена и Достоевского, хотя здесь присутствует и несомненное художественно-публицистическое новшество самого Солженицына — ни с чем эту двойную интонацию не спутаешь. Однако чтение «Апреля Семнадцатого», пришедшееся на раскаленную обстановку 1991-го, навело меня на еще одно сравнение. Гигантский исторический телевизор! Огромный голубой экран, повернутый на 74 года вспять! Захватывающая программа «Историческое время» или «Исторические вести», от которой отрываешься лишь затем, чтобы посмотреть в 21.00 либо в 23.00 «Время» и «Вести» сегодняшние. Колоссальное политическое телешоу — да еще в прямом эфире.

Основной жанр этой ретроспективной «телепрограммы» — политическая речь. Именно речи — как мы к этому и привыкли, включая свои телевизоры, — становятся зрелищными «микроузлами» в тугом узле исторического времени. В «Апреле Семнадцатого» — это речи Нахамкиса-Стеклова, Керенского, Милюкова, Шульгина, Ленина, Изгоева, Троцкого и многих, многих других — на Петроградском исполкоме, в заседаниях Временного правительства, в юбилейном думском

собрании, перед демонстрантами, на съезде партии народной свободы и т. д. Притом речи, поданные «экранно», обращающие читателей в зрителей. Смотрим, как говорит стройный красавец Церетели, сам «зная убедительное свое состояние, когда пылают глаза». Смотрим, даже и не видя, а лишь вникая в модуляции (хотя и внешность, как и у других ораторов, представлена крупно, рельефно), как сбивается с темпа, теряет дыхание громко-честолюбивый Нахамкис: «... чуть пониже прежнего... но нет этой легкости, но нет этой дерзости, но почему такое тяжелое тело, тяжелый голос, тяжелый план доклада?» Смотрим, окидывая быстрым понимающим взглядом, на речевые перебежки Керенского, которому самолюбование дает приток энергии, прибыток убедительности: «... я до изнеможения боролся... Гениально: ты кидаешь “до изнеможения” — и в тот же момент действительно начинаешь испытывать изнеможение, и зрители это видят. И ты сам неудержимо волнуешься, и повышается твой голос, и сам совершается пируэт и перелет с одной воздушной площадки на другую».

Обсуждение резолюций, поправки, поправки. О, это тоже как знакомо! От того, кто какое словечко протащит, зависит доступ к рычагам власти и политическая температура в столице, стране. Война идей, война сторон выглядит как война документов. Слово «резолюция» рифмуется со словом «революция» наиболее тесно. Апрельский кризис, приведший к уличным выстрелам и отставке Милюкова, раздражается из-за нескольких слов, протиснутых Милюковым в дипломатическую ноту. Эта война слов, по большей части иностранных, для народной массы — непроизносимых, послужила бы в историческом горизонте Льва Толстого отличным поводом к иронии, самой беспощадной. Он, скорее всего, счел бы, что их связь с большими событиями — только мнимость, что события созревают в некоем таинственном лоне помимо шелухи слов, этих политических фикций. Но Солженицын так не думает: словарь революции действительно влияет на ход дел, на жизнь и решимость масс, он наливается кровью, отсасывая ее от живого, непритязательного существования, он становится дьявольски значительным и влиятельным, вне себя оставляя безмолвную пустыню. Когда-то «... вокруг было оживленно, многолюдно и цвело ожиданием лучшего будущего. А вот — как будто забрел в мертвые солончаки» (из мыслей всеми покину-

того Гучкова, но такова и вся панорама, опустошенная нашествием резолюций и лозунгов).

И еще один микрожанр внутри «Апреля Семнадцатого» — подобие кратких телерепортажей с мест: с петроградских улиц, из армейских частей, с линии фронта во время братания, из помещичьего имения, где крестьяне осваиваются с преимуществами своего нового положения. Роль телекамеры и телерепортера разом — играют те самые вымышленные рядовые персонажи, которые поначалу имели каждый свою линию романной судьбы, были представителями Жизни, не исчезнувшей в пасти истории, не расплющенной Красным Колесом; а теперь стали просто глазами автора, свидетелями событий, которые с головой накрывают их малое «я», успевающее только приглядеться и отрапортовать. (Так, фронтовик Чернега «рапортует» о съезде военных делегатов в Минске, о выступлении там «Раззянки», так солдатский депутат Клим Орлов отчитывается о Петроградском совете: «Новых слов — тут много наберешься, только уши распяливай... Контрреволюция. Контрибуция. Или кинут: “Сам Маркс стоял за наступательную войну против русского царизма”. Кто такой? Тут другой делегат, спасибо, объяснил: Марс — бог войны, и ему вскоре Вильгельм поставит памятник»; так, служащая публичной библиотеки Вера, тут ее взор уместней, передает картину кадетского съезда, с видным, выделяющимся благородством мысли князем Евгением Трубецким на переднем — для Веры — плане.)

И только две сюжетные линии, едва пробиваясь на поверхность, сохраняют некоторое самодовление, неподчиненность задачам обслуживания исторической панорамы. Это мучительные отношения главного вымышленного героя узлов Георгия Воротынцева с женой Алиной (разрыв, в изображение которого писателем, возможно, вложено нечто личное): они оттеняют общий распад в стране, но вместе с тем остаются нетронутым островком частной жизни в этом водовороте, отменившем все личное. И другой случай — помолвка Сани Лаженицына с Ксеньей, обещание продолжения жизни за чертой Революции, жизни, откуда — возникнуть на свет и автору; ведь прототипы этой пары — его собственные родители. Но два названные исключения из общего для «Апреля» правила обращения с персонажами даже несколько чужеродны в составе четвертого узла.

Здесь снова уместно свериться с Толстым — для контраста. Прежде всего убеждаемся в полном отказе Солженицына от знаменитого толстовского всеведения, от, пользуясь термином Бахтина, «авторского избытка» по отношению к сознанию и кругозору персонажей. Все, что узнаем из текста, передано через прямую и внутреннюю речь героев, не минуя их точки зрения и не перекрывая ее. Автора не видно нигде — ни на романых «небесах», над взаимодействием лиц, ни в щелях между обрывками газетных сообщений и документальных цитат, состыкованных в искусные коллажи под повторяющимися рубриками: «по социалистическим газетам», «по буржуазным газетам», «фрагменты народоправства». Полнейшей неожиданностью оказывается одно-единственное появление автора — не как повествователя, а как реального, внетекстового человека: «Спустя 60 лет, когда Шульгину было уже 95, я был у него во владимирской полуссылке — и он настойчиво возвращался к этой речи, спрашивал, где бы найти ее и перечитать». Такое единичное вторжение, соединяющее сказ и был, опять-таки подчеркивает отсутствие авторской фигуры во всех прочих ситуациях. И даже итоги исторических фраз и биографических этапов подводятся не своим — чужим — словом: народной поговоркой.

Затем, в «Апреле Семнадцатого» почти не находим суждений, реплик, которые, прозвучав из уст персонажа, достоверно сближались бы с мнениями самого автора — ну хотя бы так, как некоторые мысли Пьера Безухова близки Толстому. Даже мудрый старик Варсонофьев, выводящий идеологическое соло в «Августе Четырнадцатого», здесь как-то сник и ничему особенному не поучает. Даже глубокомысленная Ольда Андозерская думает о большевиках лишь то, что ей, судя по всему, положено думать: что они с их неотступным цинизмом все-таки лучше, чем либерально-социалистическое болото, — то есть судит об этом предмете так, как несколько лет спустя будут судить «евразийцы» либо автор «Белой гвардии», но как никогда не судил сам Солженицын, чуждый «евразийского соблазна» во всем, что касается большевиков. Лишь однажды — опять-таки однажды — Солженицын отдает своему любимцу Воротынцеву заветное «если бы» — идею выхода из ловушки, так никем для России вовремя не предложенную и не использованную историей: «Поймите: “... Кончать войну!” — уже брошено! и этого не завернуть, не остановить! (...) Поту-

шить этого — уже нельзя. Но надо — перехватить! (Т. е. — у Ленина. — *И. Р.*) Выйти раньше самим — для спасения России!»

Наконец, кажется, нигде Солженицын так не далек от всякого идеологического давления, нависания над внутренним миром любого из персонажей, как в этом последнем узле «Красного Колеса». Он, поелику возможно, избегает нажимов, заострений, резкой подсветки, страстной корректировки чужой интонации своею, вперебив — всего того, что его постоянный оппонент, Григорий Соломонович Померанц, любит укоризненно называть «пенной на губах» и что должно бы нарастать по мере убывания пластического и эпического элемента (если следовать здесь логике И. Дедкова). Даже к политическому актерству Керенского Солженицын относится чуть ли не с добродушием, не оставляя сомнений относительно искренности его увлечения своей «провиденциальной» ролью и чистоты недальновидных намерений. Даже противоестественный напор Ленина, этот политический гиньоль, если сравнить, оказывается не более чем сколком с подлинных речей и статей вождя, разве что восклицательных знаков добавлено, четче размечена интонационная партитура. Даже Троцкий, когда говорит он пламенно, «содрогаясь от взрыва внутреннего снаряда», не только страшен, но и по-настоящему патетичен: «Эту кровь и железо он провещал с ужасной полнотой звука и чувства. Чеканные его фразы хлестали кого-то невидимого, как щелкающие бичи, в нем была картинная мощь!» Ну, а Милюков, по стольким статьям мировоззренчески неприятный Солженицыну, предстает здесь фигурой мужественной, полной достоинства, почти трагической. С большой непредвзятостью ему воздано должное, сцена, где он 20 апреля является перед уличной толпой: «И бесстрашно стоял, доступный растерзанию, мишень, дразнящая плетью, — в мягком пальто, белейшее кашне вокруг шеи, очки, мягкая шляпа», — как и сцена его вынужденной отставки («Всегда — надо бороться, и проиграв — тоже бороться»), — относятся к числу лучших в апрельском узле.

Добавим, что зачины многих эпизодов, посвященных, так сказать, «ориентировке на местности» того или иного исторического лица, проникнуты со стороны автора своеобразным импульсом самоустраниться и дать волю читательскому мнению, а не своему. То и дело мы вступаем в круг неведомого

нам пока сознания, неизвестно чьих мыслей — и лишь спустя абзац-другой, а то и через страницу-полторы узнаем (если не догадались), кому именно этот внутренний мир принадлежит. Так введен в 6-й главке Гиммер-Суханов, так в 40-й встречаешься с мыслями Плеханова о ленинском коварстве прежде, чем сообразишь, что принадлежат эти мысли именно Георгию Валентиновичу, возвращающемуся из эмиграции в Россию. Таким способом вынуждается у читателя максимальная объективность: чье-то мнение, чье-то состояние души предстают еще не помеченные известным именем, еще свободные от любого априорного к ним отношения, с этим именем связанного.

Я бы решилась сказать, что в «Апреле Семнадцатого» нет ни одного лица, попадающего под прямой идеологический удар, под исключительный идеологический суд, — а между тем нарастает ощущение всепроникающей духовной болезни, и содрогаешься от явственного присутствия жуткой силы, толкающей Россию в пропасть.

Эту зловещую силу, эту гибельную аномалию духа несет в себе *сама аура политической революции*. Подламываются метафизические основания человеческого, естественного бытия. Происходит социальная мобилизация людских душ, экспроприация частной жизни и ликвидация жизни духовной. В толстовской эпопее об Отечественной войне 1812 года людские воли, не оставляющие своих личных целей, каким-то органическим образом сливаются воедино и восстанавливают сообщество нормальный порядок вещей, безотносительно к мишурным попыткам Ростопчина ли, Наполеона ли управлять ими и их направлять. Политическая же революция, ведущая к войне гражданской, отнимает у людей то измерение жизни, каким обеспечена личная их самостоятельность, и сбивает их в толпы, стаи, отряды, которыми можно командовать посредством набора сигнальных слов. И Солженицын чувствует это, слышит тупой безличный стук революционного метронома — и фактически убирает из своего повествования все, что не связано с производством сигнально-спусковых словес в дворцовых залах, захваченных новыми заседателями, и со стихийными судорогами, пробегающими по толпе навстречу этим словам.

Отец Сергей Булгаков в очерке «Агония» пишет о Февральской революции в Москве: «Все радовались, все ликова-

ли, красный Дионис ходил по Москве и сыпал в толпу свой красный хмель. Все было в красном, всюду были гнусные красные тряпки, и сразу же появились не то немцы, не то большевики с агитацией против войны. У меня была смерть на душе. Революция была мне только постыла и отвратительна... Однако был момент малодушия, когда я хотел выдавить из себя радость, слиться с народом в его «свободе». Я шел по Остоженке в народном шествии в день парада и пьянил себя. Однако этого хватило на полчаса, и ничего не вышло, кроме омерзения. Я видел и чувствовал, что пришел красный хам, что жизнь становится вульгарной и низкой, и нет уже России» («Автобиографические записки». Париж, 1946).

Вот это-то уплощение, вульгаризацию, безобъемность новой жизни, эту «смерть на душе» Солженицын показывает через множество внешних черточек и психологических замет. Все совершается на плоскости — как сказано в привлеченной газетной выдержке: «Одним волшебным ударом революция перевела страну из плоскости самодержавия в плоскость народоправства»; жизнь мелеет, лишаясь глубины семейных, религиозных, творческих начал, в ней мало остается сокровенного, и манипулировать ею становится куда как легко. Только среди такой, обмелевшей жизни, где одни поверхностные души вроде Керенского чувствуют себя до поры как рыбы в воде, — смогли организовать себе победу большевики.

Вот Чхеидзе сидит на очень-очень важном заседании Петроградского исполкома. Вызывают из дому по телефону: единственный сын играл у товарища с ружьем и тяжело ранил себя. «Но Чхеидзе блуждал взором: решается судьба революции, как же уехать? (...) сидел до конца и пытался участвовать, и никому не пожаловался!» А дома «на лестнице встретили носилки, принесшие бездыханное тело сына. В этот последний час заседания он и умер». «Железная выдержка» старика, почти античная героика — поражает: да, гвозди бы делать из этих людей. Но потом Солженицын еще не раз вспомнит гибель сына Чхеидзе и осиротелость отца с его неестественным героизмом.

Вот оглядывает библиотекаря Вера зал, где собрался кадетский съезд: «Столько блистательных умов — и все собраны в одном зале, сразу. Даже не наплывет такая мысль, что это все — мужчины, которые выбирают же себе подруг и совсем не безразлично смотрят на женщин, — нет, в плотном элект-

рическом воздухе зала как будто плавали лебедями одни интеллекты... И главное: что в этом зале решат, то и будет близкая судьба России». Плотный воздух, наэлектризованный политической страстью, — нездоров, хоть бы и своей бесполостью. Или: «С отъезда царя как бы сами собой прекратились в Ставке ежевоскресные посещения церкви всем составом штаба. Сам Алексеев... был на пасхальной заутрене — да и всё. Не потому, чтобы прежде ходил изневольнo, отнюдь — а вот — отпало как-то. От тревожности ли времени, от неурочного прихода всех новостей?» Тема этой незамеченной, упущенной Пасхи проходит у Солженицына по «апрельским» страницам (сравните опять-таки у о. Сергия Булгакова — о февральско-мартовских днях: «Была Крестопоклонная неделя Великого поста — об этом, конечно, все забыли...»).

«Отпало как-то», стало неглавным, несущественным все, что духовно вооружает людей против политического прессы, политического кругового охвата, — тут-то стало можно их брать, что называется, голыми руками, и в этом железная логика революционного потрясения основ. Сугубо внешняя переделка жизни, целиком перекачанная сюда энергия общества несут в себе колоссальную опасность, даже независимо от идейных целей такой переделки, хотя и сами цели, требующие подобных средств, обычно бывают утопическими и примитивными. В этом смысле революция противоположна культуре — вывод, и посейчас витающий в нашем воздухе, несмотря на всю недолгую радость интеллигенции от сокрушения коммунистической системы. Если в плотной политической атмосфере задохнется внутренний человек, подлинный создатель культуры, — русская революция 1991 года принесет те же страшные плоды, что и революция 1917-го.

Независимо от этого тягостного предостережения, еще раз напомню вот что: лишив свое повествование романного очарования и житейской теплоты, выведя его даже за пределы художественного вымысла и эстетической иллюзии, Солженицын вместе с тем добился самого полного, самого разительного соответствия между сутью воскресенной им исторической действительности и формой ее воскресения в слове, — он достиг не идеологического, а куда более убедительного — *визионерского* эффекта.

Род людской

... не в укор, но в быль.

Б. Екимов

Бориса Екимова не однажды называли писателем *сентиментальным*. Конечно, это в первую голову свидетельствует об ожесточении нравов, литературных тож: десять лет назад проза эта вряд ли бы кому-нибудь показалась приметным образом «чувствительной». Но что-то тут екимовское подмечено — хоть и обозначено не слишком одобрительным (сколько ни делай оговорок) словом.

Тематически приписанный к «деревенщикам», Екимов неуловимо отличается от них подходом к жизни. Созданную ими горестную отходную, даже и прослоенную иной раз юмором, естественно отнести к трагическому, но никак не к сентиментальному роду: реквиему душещипательным быть не положено, если и льются тут слезы, то другие. Екимов, столько написавший о заботах и скорбях своих земляков, — бестрагичен. Вечно переменчивая жизнь не делает его ни плакальщиком по уходящему, ни энтузиастом нового. Для него в жизни человека ничего окончательного не решается через верность укладу и быту или, напротив, через порчу «среды» и «нравов», хотя он, как никто другой, знает эту среду: и хозяйство, и обычаи, и житейские условия, и нынешние сдвиги в своей микровселенной (Задонье, Придонье). На редкость неангажированный писатель (при чтении вспоминается не Глеб Успенский, а Антон Чехов), он исподволь наблюдает, как в человеческой душе «глухие страсти» (его выражение) сталкиваются с добрыми порывами. Вера в самую возможность такого столкновения, в возможность положительного душевного движения на опустелом, казалось бы, или неожиданном месте и делает Екимова в наших глазах «сентиментальным». Мы далеко ушли от Талейрана, который, по рассказам современников, советовал никогда не доверяться первому порыву, пото-

му что он самый великодушный. Старый лис, как нам сегодня представляется, слишком хорошо думал о людях. Екимов не так сентиментален, как этот прожженный француз, добрый порыв у его персонажей рождается далеко не сразу и даже непоправимо, случается, запаздывает. Но и в таком виде это для нас перебор...

«Звенела, биясь о стекло, янтарно-желтая оса. Осторожно, ладонью, я вывел ее к свободе, и она улетела». Этот произвольный жест (никакой символики, просто штрих знойного лета), жест опять-таки «сентиментальный» (живи!), определяет, кажется, и обращение писателя со всем, к чему прикоснулось его перо: именно — «осторожно», именно — «к свободе».

Кто решился бы в двадцатом веке написать — не шуточный, не пародийный — рассказ о том, как вечно переругивающаяся семейная пара мирится и теплеет, наблюдая за гнездом горлиц, самца и самочки? Эдак неприлично подставиться! А ведь у Екимова получилось, и получилось хорошо («У гнезда»). «Иди гляди... — громким шепотом позвал он жену... — Прилетел этот... Ну, жених, какой целовал. Прилетел и сменил ее. Вон... Они сменяются! Все по-честному. Он тоже свое отсиживает. Как положено». — «Конечно... все же отец. Жалет их», — согласилась Мария. «И сидит не хуже. Не ворохнет», — похвалил Виктор. Птица глядела на людей черной бусинкой глаза, склонив головку». И смеешься, глядя вместе с птицей на этих больших, состарившихся детей, на этих изработавшихся крестьян, быть может, впервые присмотревшихся к жизни, что текла, текла вокруг, да и утекла; и веришь их волнению, а вместе с тем — и автору, который осторожно к тому подводит; и грустишь: «Господи... чего он в жизни видал хорошего?» (это — помягчевшая Мария о муже, но то же, дословно, — припев автора о каждом земледельце в едва ли не любом рассказе или очерке: «прожили век за куриный пек»).

В сельских пейзажах Екимова птицы так часто подаются крупным планом, что представляется: это не случайно, хотя, должно быть, и не обдуманно. Поручейник, что «бережет» чистую воду, с крошечными гнездами-рукавичками, прицепленными к веткам; кулик с сорочьим черно-белым оперением («Во пне — гнездовье: пестрые яйца, а может, птенцы-пуховички, желтые с коричневой полосой на спине. Мы их не тронем»); «славка — невеликая серенькая птаха с белым брюшком, в черной шапочке... Весной она так хорошо насвистыва-

ет и меня не боится»... Птичье всеприсутствие («птичка Божия...» — опять сантименты!) придает екимовскому ландшафту подвижность, трепетность и хрупкость. И перо Екимова-пейзажиста вроде бы повторяет росчерк птичьего крыла: быстрый взгляд, короткая фраза, проносящийся миг, пойманный живым словом (прочитайте маленькую поэму в прозе «Проездом» или рассказик-притчу «Городская кошка Лариса»). Ничего статуарного, массивного, «натурфилософского», пантеистического — не кумирня надчеловеческой мудрости, а бескрайний людской дом, вселенная, куда нас вселили, которую нами населили, за что — благодарность. Если этот мир, этот край обезлюдует, то, мнится, худо будет и водам, и травам, и подземные ключи замкнут уста (этиод «У родника»). Редкая — на фоне экологических конфликтов нашего времени — уверенность насельника благодатных просторов: без возделывания, без сожительства с человеком они осиротеют и задичают.

Все на этой земле получило от людей свои имена — каждый взгорок и ложок, озерцо и протока. Страницы Екимова пестрят топонимами. Сразу чувствуешь: пристрастившийся к ним писатель извлекает отсюда не «этнографический» эффект, не ароматы местного колорита — он слишком срощен со своей Донщиной, чтобы вчуже любоваться коллекцией прозваний. Нет, это, можно сказать, одна из главных «философских» координат отнюдь не философичной прозы Екимова — все эти имена затерянных хуторов: Акатов, Скиты, Кусты; яров: Стенькин да Черный, да Большой и Малый Татарин; курганов: «Прощальный, он же Слезовый, за ним — Попихин, Скородин бугор... Белобочка, Кораблев»; «На многие версты вокруг... Саранское, Россошь, Большой да Малый Калачики, Семибояринка, Щучий проран, Вихляевская грань, Татарские валы, Верхние и Нижние Пески, Кораблева гора, Чибизов Яр да Фомин колодец, Еруслань и Калинов — каждая пядь земли знает имя свое, как и все живое». Если бы к екимовской прозе, чурающейся всякой книжной символики и совершенно не претенциозной, подходили мифологические или библейские параллели, то можно было бы сказать, что перед нами образ некоего рая: только в раю давать имена, возделывать и сберегать значило одно и то же, только в раю имя и жизнь — мистические синонимы.

Ну, а как в этой вселенной (стянутой до размеров одного «региона») живут люди — сегодня, сейчас? Ведь это и есть ма-

терия повестей и рассказов Екимова — реалиста, бытописателя, когда надо — очеркиста. В «Библиографической службе «Континента»» (№ 88) я наткнулась на занятную, если вдуматься, фразу о новомирских рассказах Екимова (1996. № 2): «... по обыкновению, сочетает острое видение социальных проблем с сентиментальными коллизиями и открытостью чувств». Насчет последнего — не знаю: если это о персонажах, то они, конечно, и хитря сохраняют известную долю деревенской наивности и горячности, если об авторе — то неверно: Екимов по-чеховски (повторю) сдержан, несомненный лиризм его скуп и умно дозирован. А вот о сочетании «социального» и «сентиментального» стоит поразмыслить.

Каждая вещь Екимова, будто точной датой, помечена какой-нибудь преходящей злобой дня. Как в своего рода хронике, мы обнаружим здесь и полустершиеся уже из памяти, и свежие перипетии скоростной нашей жизни: «денежный навес» и бурные вещевые распродажи по местам службы; почтовые ящики горожан, ломящиеся от подписных изданий (свежо предание...); гуманитарная помощь из-за границы («Гитлер мне посылку прислал»); неприкаянность беженцев; а на селе — все несчастные метания местных и центральных властей: от «притужальника» административного, чтоб удержать молодежь, до аренды (на нее у Екимова была некая надежда), до фермерства и раздела по паям, до гибели колхозно-совхозной «инфраструктуры», коей не перейти под опеку ни местных властей, ни (несуществующих) земств. Кажется на первый взгляд, что рассказы об этом жанрово близки к очеркам, что они только и живы вот такими острыми уколами современного, что позабудется повод — потеряется и их смысл. Ан нет. Дистанция прочищает, промывает вещь. Социальный повод, уйдя в прошлое, оставляет на первом плане то, что главной: «А мое дело — лишь догадываться, что там, в душе человеческой».

Под градом обрушившихся перемен люди мнутуются, тянутся к привычному или же пытаются сменить тактику существования. Но все равно: «каждый повинен в жизни своей», «повинен в жизни своей и волен в ней» (повесть «Крик в ночи»). Станный вывод в устах изобразителя «социальных проблем», социальных обстоятельств, предположительно — направляющих человеческие судьбы. Все дело, однако, в том, что Екимов не верит в существование такого экономического ли, институ-

ционального рычага, который окажется палочкой-выручалочкой — поможет «спасти людей» («Колхоз ли надо спасать, совхоз, акционерное общество? По-моему, — просто людей». — Из очерка), спасти землю, чтобы не обратилась в дикую степь, ждущую нашествия новых племен. Во многотрудности, сказано, много печали. Но грустней всего тому, кто приговорен в любом повороте жизни видеть обе стороны медали сразу.

Екимову любви первопроходцы, люди, которых нелегко охотить, кто жаждет работать на земле самостоятельно, без надзора, и способен к этому. Старая почвенническая критика (Ап. Григорьев) склонна была относить таких к «хищному» типу. Но спокойный, трезвый взгляд Екимова в их готовности к вольному инициативному труду — ради «нажитка», ради детей-наследников и, не последнее, ради азартного расширения своих созидательных возможностей — не обнаруживает ничего хищного. Даже Костя (бригадир рыболовецкой артели из повести «Высшая мера»), кругом повинный перед близкими, вызывает у автора явную симпатию — сметкой, широтой, рабочим талантом, и беда его вовсе не в том, что он крупно торгует уловом налево, вырывая свою кровную долю у грабителя-государства¹.

Екимов сам сравнивает рискованных выходцев из современного растревоженного села то с Робинзоном Крузо, то с отселившимся в лес Генри Торо. Это впрямь герои нашего фронта, и повествования о них — по напряжению, по волнению в ожидании развязки — ни дать ни взять «вестерны», даже с ночной скачкой («Гнедой»), со стрельбой («Набег»), со «ставкой ценою в жизнь» («Зять»), — хотя сражаться приходится не с пущей или краснокожими (впрочем, есть и кавказцы-скотокрады), а со старым начальством и, в особенности («Враг

¹ Кстати, вот превосходный психологический портрет одного из участников «теневой экономики» недавнего прошлого. Известный публицист Лев Тимофеев в целой серии статей не устает восхвалять этот неотъемлемый от «социалистического хозяйства» экономический институт как здоровую будто бы реакцию простых людей на противоестественный уклад, как положительную форму стихийного ему сопротивления. Стоило бы, однако, прислушаться к свидетельству художника: когда закон, пускай извращенный, делает добычливого человека вечно травимым вором, он начинает гибнуть нравственно, сжигая себя алкоголем и разгулом; ничего «здорового» в тени, отбрасываемой советскими экономическими пирамидами, вырасти не могло, реакция так же болезненна, как и ее возбудитель.

народа»), с подозрительностью и завистью соседей. Притом движет этими людьми не только индивидуальная жажда достижения, но и подобие родовой памяти, с трудом просыпающейся после долгого одурения сельхозсоветчины: припоминается, как когда-то управлялся раскулаченный дед со своим наделом, где у прадеда был дальний потаенный выпас, где ловилась рыба... Екимова нисколько не смущает, что «трудный» подросток с дурацким для сельских ушей именем Артур взялся по договору откармливать бычков, чтобы купить и оседлать новенькую сверкающую «Яву». И такая цель воспитующе высока в сравнении с бесцельностью рабского «вкалывания»: просыпаются в парнишке удаль и выдумка, втягивается он в самый ход сельской работы, не забывая между тем и о «корыстной» мечте и вцепляясь зубами в свое, когда пытаются отнять.

Опять же, нет у Екимова ни малейших иллюзий насчет ладности остающейся позади колхозно-совхозной жизни. И дело не только в том, что та жизнь «страну не накормит». Он отлично понимает, что люди, пусть и оклемавшиеся после полосы беспардонных поборов, пусть и разжившиеся добром (подворье с живностью, ковры, люстра, «телек», даже «машинёшка»), не имеют, в сущности, ничего (как и мы с вами в большинстве своем). Им не с чего получать доход, они не владеют работающей собственностью, передаваемой по наследству для продолжения дела, и, старея, обессилевая, они становятся обременительными иждивенцами либо того же колхоза, либо своих ненадежных, часто «увевявшихся» в три далека детей. Сельская проза Екимова переполнена страшными картинами немощного стариковского труда-ковырянья («А старая мать, словно старая больная кляча, тянет плужок, выгибая черную худую шею»), старческого пауперизма.

Но... Тот же «коллективистский» сельский строй, который породил на богатейшей земле целые поколения отработавших свое нищих, целые толпы лодырей или равнодушных наемников, только и думающих, как бы приурвать от общего «чужого» к малому «своему», — тот же строй помогал этим, безвинно или нет, несчастным людям как-то держаться на плаву. Без «растациловки» из колхозных запасов не было бы урожая на личных подсобках (того самого урожая, не без ехидства замечает Екимов в одном из очерков, которым именно частник, по мнению столичных экономистов, кормит города); без брига-

дирской какой-никакой заботы старухе не распахали бы огород (если нет у нее самогона), не налили бы неоприходованный глечик молока на ферме; без отчислений на общественные нужды кто бы возил детей с дальних хуторов в школу, устраивал бы в интернаты. И вот Екимов, несомненный сторонник экономической свободы крестьянина, глядя, как все это обустройство, порочное, но по-своему прочное, расшатывается, рушится и давит под собой самых неприспособленных, самых незащитных, горько и жестко констатирует: «смерч разорения». И что на это скажешь? Что это только жатва посеянного раньше? Что неприкаянность «освобожденного» сельского жителя — плод его долговременной противоестественной неволи? Екимов знает это лучше нас. Но — «надо спасать людей». Спасать — снова о том же — землю, с которой смерч этот людей буквально сдувает.

Так что же делать? Екимов ответа не даст. Никого не сужу, предупреждает он, «возраст не тот»; только свидетельствую. Цикл его очерков о южнорусской сельщине задумывался как некоторая современная параллель «Районным будням» Валентина Овечкина. Но вышло все же иначе: там, где у Овечкина, вкупе с правдивыми зарисовками, страстная художественная дидактика вплоть до подразумеваемых рекомендаций высшему начальству, у Екимова — голая, никуда не нацеленная правда, перед лицом которой только руками разведешь, — обе стороны медали, одна не краше другой.

И тут пора вернуться к истоку екимовской «сентиментальности». Трагедия сломленного уклада и восход нового через тридцать — пятьдесят (?) лет — это темы для политиков, или еще — для эпиков, ворочающих пластами общего бытия. Для Екимова же достоверны только малые подвижки в душах, только хрупкая душевная подоплека малых дел. Поэтому сфера осуществления таланта Екимова — по преимуществу область *трогательного*, духовно значительная, вопреки нашей отвычке.

Самый трогательный его рассказ — это, по общему мнению, «Фетисыч», история порядливого мальчика, с недетским чувством долга противостоящего «смерчу разорения». Главное лицо (для меня вполне убедительное) даже вызвало сомнения в его правдоподобии, хотя о мужичке с ноготок в среде крестьянских детей писал еще Некрасов, не хуже скептиков знавший деревенскую жизнь. Но примечательно, что кол-

лизия, переживаемая мальчонкой Яковом, — это, в сущности, и то главное, что разрывает души зрелых, толковых людей на селе. Уйти вслед за своим интересом или остаться с теми, кто, лишившись тебя, станет еще беспомощней? В одном из очерков Екимова колхозный управленец, образованный и работающий Мазин, наверняка преуспевший бы в фермерстве, не уходит из колхоза, потому что «остальных людей куда девать?» — так сказать, малопродвинутых? Перенеся тот же конфликт в ребячье неокрепшее сердце, где он только и может разрешиться неудержимыми слезами, Екимов дает почувствовать его глубокую, перекрывающую конкретные обстоятельства суть. Итак, бойкий Артур с его вожденной «Явой» или Фетисыч с грузом общих забот — за кого ухватиться? И первый неплох, но все-таки — видимо, за Фетисыча. Вечный русский ответ на вечный русский вопрос. Верен ли ответ, не знаю. Но — сочувствую.

Малая лепта помощи другому — с пониманием чужой души, с отказом от собственной прихоти («Старик и Чуря», «Гнездо поручейника», «Квартира»), малая заминка на пути к злу, тихое веяние, донесшееся то ли из детства, то ли с цветущей земли («Игрушка для сына», «Наследство»), — таковы общечеловеческие сюжеты сельских, городских ли рассказов Екимова. Сюжеты — дробные, вроде как незначительные, лишь в силу ненавязчиво-уверенного мастерства успешно организующие текст («без особого блеска» — констатирует критик Карен Степанян, что, однако, несправедливо: не всякий блеск блестит). Но эти скромные сюжеты вместе с этюдами, портретирующими людское разномастье («Миколавна и “милосердия”», «Фаина», «Атамановы», «Телик», «Соседи»), образуют у Екимова как бы вечное, неизменное ложе под потоком социально преходящего. Река несетя и бурлит, а род людской пребывает все тем же, и «какая-то теплая нить единения» — единственная соломинка, за которую дано ухватиться тонущему в этом потоке. На этой благословенной и почему-то неуютной земле. Под этим широким небом.

Большого Екимов вам не скажет.

Марс из бездны

Кровавый Марс из бездны синей
Смотрел внимательно на нас.

Н. Заболоцкий

... небо ясно...

М. Лермонтов. Валерик

1

В романе Олега Ермакова «Знак зверя» афганское небо не всегда ясно, хотя его южная синева схожа с той надкавказской синью, куда посреди сражения устремлял взор поручик Лермонтов. Небо не всегда ясно, но оно всегда в окоме повествователя, образуя верхний этаж земного действия. В своих всеми примеченных афганских рассказах Ермаков, касаясь небес, оставался лаконичен: «Ночи были безлунные и звездные». А в «Знаке зверя» нет, кажется, такой метафоры, такого уподобления и олицетворения, какие не извлек бы из воображения автор, неотрывно следящий за небесной динамикой, за торжественной и порой устрашающей небесной пиротехникой: «Желтая медуза» — солнце — «ползет и добирается до центра мира, замирает»: «За горизонтом потянули небо на себя, и кровавый рубец исчез, а на востоке высеклась крупная яркая искра и не погасла... и скоро вся иссиня-черная твердь от южных до северных и от восточных до западных пределов оросилась звездами». «Над баней худой громоздкий Лебедь, распятый у Млечного Пути». «Земля еще повернулась, и над горизонтом выкрутился багровый космический огонь». «Желтая чешуя, облетающая с огненной выгнутой рыбы в небе...» — опять солнце; оно же «горело над хребтом, как лицо всадника, оседлавшего могучего зверя», «... в начале апреля все чаще вспыхивало солнце и среди грязных облаков сверкала голубизна, — и было ясно, что там, в вышине... среди плотных строительных лесов что-то возводят неведомые молчаливые зодчие».

«Какое странное, зовущее, томящее пространство — небо...» На ум просится сказанное поэтом — «как бы таинственное дело решалось там — на высоте». О поэзии вспомним и позже, а пока повторю, что этот вращающийся над головами «ограниченного контингента» вселенский планетарий куполом своим объемлет — на высшем уровне — то, что внизу скреплено железной причинно-следственной цепью жестокого сюжета. «Опять это пространство: десять метров длина. И высота: тысячи и миллионы световых лет». В таком «хронотопе» и свершается завязка романа — повторяющееся от сотворения мира убийство друга и брата.

Однако торопливая подгонка главного персонажа к «архетипу Каина» стала бы перескоком через лестницу смыслов. «Знак зверя» — книга опыта, книга, не уклоняющаяся от своей первичной и элементарной миссии: честно поведать о пережитом, — и в том-то очевидная удача, что пронизывающие ее библейские и мифологические токи не деформируют этот опыт, не рушат несомненность свидетельства, а преображают его. Роман Ермакова, сразу получивший известность, очень многие прочитали — и нашли там, выписанное с внешней невозмутимостью и доскональной пронзительностью, то, что и ожидали найти: снесенные карателями кишлаки, минные ловушки, оторванные конечности с кроваво торчащими огрызками костей, головы, мстительно отрезанные у трупов советских солдат, и ответные расстрелы пленных «мятежников», нашли полуузаконенные — на войне как на войне — поток и разграбление, старослужащих, помыкающих новобранцами, отвратительную армейскую пищу, казарменный спертый дух, нечистые портянки, вшей, мутный самогон и непременную анашу. И, с удовлетворением обнаружив на своем месте всю эту «правду о последней войне», простодушно удивились: зачем подвергать ее испытанию «искусственным» (читай: искусным) романским сюжетом, «зачем к описанию вполне реального Ада... добавлять еще и описание Ада придуманного?» (из рецензии на прозу Ермакова в «Литературной газете», 1992, 23 декабря). А между тем наиреальнейшая в сравнении с внешним мраком преисподняя область, подобно Царству Божию, «внутри нас есть», — и это знание о *внутреннем* адском жале Ермаков не надумал, не примыслил, а именно что вынес из пребывания в аду внешнем, открыл для себя, честно расплатившись; усилий совладать с таким знанием ему, вид-

но, хватит на всю остальную писательскую жизнь, даже когда он захочет сменить тему. Знание это и строит сюжет книги, превращая до жути однообразную хронику военного бытия в восхождение к сути. «Знак зверя», как и все книги-вехи, книги-отметины злополучного XX века, решает дилемму соучастия и неучастия в общем зле; бессилён — ещё бы! — её разрешить, но напрягается в этом пункте до разрыва жил, что захватывает и покоряет не меньше, чем непосредственная правдивость.

Что бы ни говорило «мировое культурное сообщество», учреждающее премии и титулы, что бы не порешила «литературная общественность», конструирующая одни репутации и игнорирующая другие, для меня роман Ермакова замыкает некалендарный XX век с тем же правом, с каким открывали его романы Ремарка и Хемингуэя о Первой мировой и с каким обозначили его переломную середину военные романы Бёлля, лагерная повесть Солженицына. В каждую эпохальную заваруху конца второго тысячелетия от Р. X. художественный рок как бы внедрял своего посланника — того, кому дано все пережить *вместе* со всеми, но в силу особого дара *не так*, как всем; того, кто потом обязан будет свидетельствовать — но не как простой очевидец, а как *толмач*; того, кто выдвинут снизу рядовой массой, ее икринка, ее клетка, — и отмечен свыше инаковостью. Обрела, как мне видится, своего литературного посланца и последняя международная война века — афганская. Последняя — но, по существу, еще не кончившаяся, расплзшаяся по южному евразийскому полупериметру от Балкан до Пянджа, словно буйные метастазы после удаления кабульской опухоли, и ставшая той самой третьей мировой войной, которой нас все время пугали и которой мы якобы избегли. Ермаков так и пишет эту войну — несмотря на локальный колорит и точную съемку афганской фронтовой панорамы — как мировую, как обнаружение мировой порчи, извержение ее из людских глубин на поверхность событий.

И дело тут даже не в том, что в первой же сцене — и далее пунктиром по тексту — вещи сегодняшние, присущие своему месту и времени, именуются всегдашними, вечными именами, образуют ряд универсалий: эфемерный военный городок назван «городом», разместившийся в нем полк — «жителями», инфекционная желтуха, в жару косящая солдат, — «болезнью», или, словно подпадая под архаическое табу, «рысогла-

зой»; что в ракурсе вечности предстают вполне реальные, но будто прикочевавшие из древнего рассказа о египетских казнях или о Дне гнева «твари... безногие, круглые, длинные, узкомордые, многоногие, мохнатые, с коричневыми клещевидными челюстями, с жалом на хвосте», равно как и обезумевшие под обстрелом свиньи из подсобного хозяйства заставляют вспомнить об их сородичах, некогда обуянных легионом бесов и сверзившихся с крутизны. Главное здесь не в таких отчасти навеянных древностью чужой земли, отчасти сознательно привлеченных аллюзиях, какие сегодня сами по себе не редкость (и у Ермакова можно отметить лишь отменную эстетическую грамотность в их дозировке). Главное — в полной деидеологичности этой книги, в намеренном устранении из нее политически злободневных параметров. Так внеидеологичны были помянутые романы раннего Ремарка и раннего Хемингуэя — люди «потерянного поколения» отказывались выискивать прямых виновников бойни не только за линией фронта, но и у себя за спиной и тем более определять правую сторону; прощаясь с оружием стрелковым, они простились и со стреляющими словесами. Впрочем, у этих разочарованных пацифистов еще теплилась одна иллюзия, они апеллировали к неиспорченному человеческому нутру, — в том, что написал Ермаков, нет привкуса гуманного руссоизма: серьезная антропология зла, недоверчивость к чисто внешним якобы причинам, понуждающим убивать, делают его книгу не только антиидеологической, но и глубоко религиозной при отсутствии нарочитых религиозных мотивов и явных примет исповедания веры.

Говоря о свободном от идеологизма пространстве романа, я вовсе не берусь утверждать, будто в нем не отразилась поздняя советчина, наше с вами недалекое прошлое, и тем более хвалить писателя за это мнимое достижение. Ермаков, при всей его прикосновенности к метафизике бытия, писатель очень точный: по справедливому замечанию одного из его немногих рецензентов, А. Немзера, он «пишет конкретно». Более того, в его густом письме, требующем от читателя напряжения собственной житейской памяти, всякое лыко ложится в строку — и так, почти мимоходом, ему удается застолбить характерные признаки времени, социальную ориентацию, поколенческую принадлежность, точки максимального давления системы. Каждый легко вспомнит, кого изображают

«портреты молодежавых мужчин преклонного возраста» в штабной комнате особого отдела, и легко поймет, почему на новогодней вечеринке добродушный майор жмет под столом ногу раздерзившегося насчет целей этой странной войны сапера: рядом сидит чуткий особист. Все проникнуто безнадежным старчеством молодящегося режима: и подпертая дедовщиной, инерционная армейская дисциплина при полном равнодушии к смыслу военного присутствия на чужой земле («Ведь и у них пчелы, коровы — те же деревни, только глиняные» — редкий проблеск); и несравнимая со «светлым, как класс советской школы», свиначником ленинская комната, где на занятиях, не задевающих головы, далеко уносишься мыслями; и прежде всего исчезновение общих задушевных символов, цементирующих разноликую массу.

Нет значимой для всех *песни*, этой общей идейной крыши над остриженными головами, — мелкие заметы на сей счет эквивалентны в романе целой социологической штудии. Бодрую строевую заменяет «Миллион алых роз», успешно справляющийся с обязанностями песенного официоза эпохи заката. Офицеры живо откликаются на «корнета Оболенского», одна из дам не к месту (не та война, сами жжем) просит спеть отцову любимую «Враги сожгли родную хату»; комсомольскому сознанию славного молоденького лейтенанта все еще дорога «Гренада»; афганцы из правительственных войск крутят диск со сладостными индийскими руладами, от которых тошнит русского дембеля. Ну, а интеллигентные новобранцы, умные мальчишки — друзья Борис и Глеб, — образуют немногочисленный экипаж «Желтой субмарины», бредят битлами и цепляются за светлый образ Джона Леннона в одеянии горного пастуха: это их спасительная ниша, их эмблемы противостояния и самозащиты...

Но сама ермаковская манера рассказывать и показывать не позволяет подолгу сосредоточиваться на сиюминутной фиксации общественного расклада, на преходящих чертах исторической обстановки, на ближайших причинах совершающегося. Суть этой манеры можно выразить в словах, тоже заимствованных из Апокалипсиса и использованных уже при наименовании современной вещи: «Иди и смотри». Сначала нам предложат *взглянуть*, а потом уже, косвенным наведением, дадут разгадать смысл увиденного. И читать надо, не отводя глаз (чему помогает засасывающий гипноз ритма), ина-

че исполненный многовалентных сцеплений текст превратится в хаотическую шараду. Это свойство распространяется не только на узловые моменты, но и на подробности. К примеру, сначала видим *посвежившие* за ночь подворотнички тех, кто стал «первыми» и «вторыми» в пирамиде советской солдатчины («дедами» и «фазанами»), и лишь несколько страниц спустя отгадываем загадку этой утренней свежести, узнав, *кто и как* приводит деталь армейского туалета в требуемое состояние. Такой способ письма держит в напряжении без видимой авторской плетки и совершенно устраняет лобовую оценочность, быстрое публицистическое реагирование, понуждая молчаливо углубляться в показанное. Вот движется бронеколонна, «вспарывая гусеницами пшеничные шубы», — и пока сознание расшифрует наглядную, но отстраненную метафору, обвинительный вскрик успеет застыть на губах и на ум попросятся мысли о подспудном, подосновном.

В одном из рассказов Ермакова, напечатанных прежде романа, — «Марс и солдат» — дряхлеющее божество войны предстало в виде старика в спортивном шерстяном костюме, с «черными молодыми бровями», уютно устроившегося в кресле за томиком любимого Есенина. Это он, роняющий скупую слезу на стихотворные строчки, послал воевать — и погибать в далеком плену — солдата, похожего и на Бориса, и на Глеба, и вообще на всех «авторских» героев Ермакова. В сентиментальном и самодовольном «Марсе» легко угадывалась персона Леонида Ильича, пожирателя молодых жизней, ответчика за все. Такого рода умственный ход в «Знаке зверя» исключен.

Впрочем, в романе есть свой бог войны — или преданнейший из его слуг. Не генерал, не далекий маршал-генсек — здешний капитан разведроты Сергей Осадчий. Неказистый, невидный собой (малорослая «краснорожая макака») — и демонически притягательный, шагнувший по ту сторону добра и зла: «марсоликий» (таков он в вещем сне той, кем представлено вечно женственное начало, анима и психея мужских грез), — Осадчий служит своему кроваволицему небесному двойнику совершенно бескорыстно и бездумно. Посреди всеобщей грабильки не берет трофеев; не берет и пленных — расстреливает их в порядке предначертанной, око за око, тризны по погибшим товарищам, а тела врагов подвергает чуть ли не ритуальному поруганию. Правда, предлагает обре-

ченным «помолиться», это тоже входит в его кодекс чести, как и полное презрение к идеологической надстройке над своим военным призванием, к выволочкам от политработников. Он нелюдски жесток, вполне ницшеанским афоризмом «унижаем тот, кто унижаем» выдает свое одобрение самой лютой дедовщине — и, как ни странно, трогательно незащищен. Не знаю, имеет ли этот третий (наряду с Глебом и убиенным, но загадочно присутствующим Борисом) привилегированный персонаж жизненное — или литературное (Печорин, Вулич, чеховские фон Корен и Соленый) — происхождение, скорее сплав того и другого, не знаю, как удалось писателю возбудить симпатию к такому по всем статьям чудовищу, но неизбежная его гибель вызывает щемящее чувство. Марсоликий изменил своей кровавой звезде ради Афродиты, влюбился, увлекся и — психология здесь важнее мифологии — на мгновение впервые задумался о том, что его враги те же люди и на их месте он вел бы себя точно так, как они. И, неуязвимый прежде, попал под пулю.

Яркий, суперменистый, подсвеченный багрецом Осадчий не мотор войны, а щепка в ее потоке: «... уже никто не мог вырваться из этого потока и повернуть вспять». Он, вкуче с душой своей, — жертва профессии, жертва подручной армейской работы, которая застит ему все, и гибнет он как принесенный в жертву.

2

Остается — Глеб. По случайному и небрежному ротному прозвищу — Черепаха; по компенсирующему самоназванию — Корректировщик; утрата имени и безуспешные попытки его вернуть входят в тот синдром обезличенности, который настигает всех, кто принял знак зверя.

Глеб — бедный убийца. Он убил единственного в среде «товарищей по оружию» друга с традиционно братним именем Борис, убил, стреляя ночью на посту в невидимых перебежчиков, одним из которых его друг и оказался. Все остальные его фронтовые деяния: гибель кишлаков под корректируемым Глебовой рацией артобстрелом, пальба по таящимся где-то «духам» («Он стрелял, не зная, куда и в кого. Куда-то в кого-то. В того, кого нет»), — как бы вытекают из этого первичного убийства и, вольные или невольные, оправданные или нет, несут его печать. Сюжет на поверхности следует за

сезонными сменами двухгодичной Глебовой службы, но в его подземелье напрягается и подрагивает пружина этой страшной завязки, чтобы раскручиваться и за пределами романа, в новой жизни Глеба, там, за пограничной рекой.

Но так ли виноват Черепаха и, собственно, в чем? Если взвесить обстоятельства происшествия, то в убийстве своего собрата он виновен не больше, чем Эдип в убийстве отца, и, скажем, куда меньше, чем герой Камю в убийстве как на грех подвернувшегося араба. Он, одуревший к тому же «от солнца и недосыпания» (тут-то и вспомнился мне Посторонний в жарком Алжире), стрелял даже как бы и не в людей — в скрытых ночной тьмой существ, глянувшихся сперва огромными варанами. Но, как Эдип отвергает ссылку на стечение обстоятельств, берет на себя ответственность за отцеубийство и тем самым, по принятому толкованию трагедии Софокла, утверждает свое человеческое достоинство перед лицом Рока, так и этот незадачливый солдат подымлет бремя вины, а если и забывается, то загнанная внутрь, она возвращается к нему, одурманенному анашой и преследуемому совестью, в сновидениях, превращающих место злосчастного события в топографию адских блужданий. В этом своем самосознании Глеб не только жертва братоубийственного потока, но и трагический герой, ищущий в нем личную ориентировку.

Однако вспомним еще раз: Ермаков «пишет конкретно». Античная трагическая алгебра безвинной вины еще ничего не говорит о другом, взятом из иной духовной традиции, глубоко интимном, зачинающемся в трудноуследимых сердечных извивах понятия *греха*, на какое намекает новозаветный эпиграф романа: «... и не будут иметь покоя ни днем, ни ночью...» И если вначале, до всего случившегося, когда солдаты возводят под палящим солнцем очередное гарнизонное сооружение, Глебу кажется, что «никто не глянет с укоризною на них и не смешает язык их, чтобы остановить их, потому что небеса давно пусты», то в конце он чувствует на себе Взгляд: «Врата. Все позади. И утром они полетят... за реку, в Союз, где никто ничего не знает. Но кто-то и там будет знать. Кто?... Но кто-то еще там был, и он знает. И будет знать за рекой».

Друг роковым образом убил друга, брат по законам людской вражды убил брата. Это — вообще. Но вот в чем дьявольская «конкретность»: конформист убил отказника. Тот, кто не мог не стать как все, убил того, кто не мог стать как все. Со-

гласившийся соучаствовать убил того, кто не сумел принудить себя к соучастию.

Штрихами податливости едко испещрена вся история Глебовой службы. Поначалу двое мальчишек в лагере для призывников нашли друг друга в силу избирательного сродства — бегства от системы и отворачивания к ней. Ибо что такое, как не отлично знакомая всем нам утопия эскапизма, эти одинокие допризывные странствия Глеба по северным рекам и уральским чащам, сопровождаемые чтением даоских мудрецов и поэтов? — «под сосной у воды возле красных углей, думая о море...» И очевидно, что его друг из того же теста, только упрямей и строптивей. А дальше судьбы этих «друзей в поколении» расходятся.

Борис — инакомыслящий, инакодействующий. «Рыжий эллин», Геракл в курятнике, он бежит из части не потому, что сломлен жестоким обращением и, конечно, не потому, что собрался перейти на сторону афганской оппозиции. Он, легко догадаться, отторгает чужую игру, чужую личину — отбрасывает их отчаянным рывком. А Глеб-Черепеха — это каждый, всякий, любой из нас, евегуган, как говорят англичане. На первых порах и он бунтует против кастовых традиций солдатского «общества», но, будучи предан дружками и попав под кулаки старших, смиряется, затаивается. (Потом, после Приказа, когда уже не страшно, курнув косячок, он припомнит товарищам тогдашнюю их измену и позволит себе жест надменного презрения.) Сам удивлен: «... подчиняешься с такой легкостью, будто учился в школе лакеев». А между тем озлобление проникает под «костяную скорлупу» его черепа.

В романе есть ряд «массовок» — они сразу бросаются в глаза совершенством исполнения, ювелирной точностью в передаче коллективных реакций, хорового солдатского «мы». Утренняя побудка, драка в кинотеатре, курение анаши в бане, переполненный зал, насилующий взглядами заезжую акробатку, азартное разграбление торговой улицы в афганском городе, написанное с гоголевской подковыркой. И в каждой из этих сцен, иногда трагичных, часто постыдных, Черепеха пытается найти свое отдельное место, но — безуспешно. Такой же, как все. Даже хуже: не такой, но «примкнувший». Тоже грабит, хоть и по-своему: тащит не женские туфли и японский магнитофон, а мешок изюму, восточный кинжал и священную книгу на недоступном языке. Потом устыжается при

виде молчаливых туземных свидетелей позора, все раздает и выбрасывает. Но — после того, как до тошноты объелся и обкурился похищенным добром. И так — во всем.

Пядь за пядью поглощается существо Черепахи навязанной коллективностью, такой, когда избиваемый похож на сообщника избивающего; к вынужденным обстоятельствам прилаживаются его мысли, чувства: «... ничего страшного, терпеть можно... Что делать, если ты один».

«Этот, которого застрелили, — корчил из себя умника» — такова офицерская эпитафия Борису. Глеб отучается быть умником, отличительный атрибут его прежней жизни — *книга* — здесь словно бежит от него, дразня и не даваясь в руки: ему ни разу не удастся заполучить ее, даже когда обстоятельства службы, казалось бы, это позволяют. Приходят минуты, когда, мысленно оглядывая себя, Черепаха умеет умилиться собой и принятой на себя ролью: «Он идет пружинисто по замерзшей земле, он легконог и мускулист... Шапка неказиста, но тепла, в коротком сизом меху утопает маленькая красная звездочка. На плечах полевые зеленые погоны, в петлицах скрещенные пушки... Он солдат, артиллерист». И умеет почти убедить себя, что медаль получил за участие в операции, а не за тот ночной выстрел на посту: «... все дело во мне, в моем восприятии: как я это воспринимаю... Я оказался неплохим солдатом, и меня наградили». И в гротескной предфинальной сцене потеряет эту медаль, цену Борисовой жизни, ретируясь от разъяренного хряка, но тут же кинется искать ее в кустах — не возвращаться же без награды в Союз.

А вот каков он после первого боя, на одном бронетранспортере с пленными: «Мы дни и ночи дрались с ними на горячих склонах и оказались сильнее. Мы победили. Мы победители... хрупкие рядом с этими рукастыми мужчинами — но победители... отягченные трофеями и смертями своих товарищей. Товарищи победителей мертвы, увезены с оторванными руками, разбитыми головами в госпиталь, а их убийцы — вот они, сидят рядом с победителями, и у одного из них невыносимо гордое лицо, хотя он отлично знает, что победители могут с ним сделать все, что угодно. Мы можем... все, все, все... Мы вправе казнить убийц своих товарищей. Спихнуть под танк. Или просто всадить очередь в голову... все, что угодно... Но... но... мы не тронем... ладно, пускай дышат, пускай смотрят...» Понятные чувства, без них не повоюешь — наука

ненависти, как писали в *ту* войну. Зеленый мальчишка, собрав остатки идеализма, все еще великодушничает (пускай дышат) там, где Осадчий всадит-таки очередь в голову, но логика у того и другого одна. Понятные чувства, и никому, кто не был рядом, не дано ни извинять, ни осуждать их. Да вот только тот, кто, *хоть убей*, так почувствовать не мог бы, действительно убит — дружеской пулей.

Ну, а если распутывать узел до конца, медленно и неуклонно, тогда роковая случайность обернется внутренней неизбежностью — и станет ясно, что именно Глебова пуля должна была достигнуть первую же беззащитную жертву, что вылетела эта очередь не только из ствола автомата, а из самого сердца, откуда и выходят, жутко материализуясь, наши злейшие помышления. Перед тем как все совершилось, Черепаха дает волю злорадному чувству: опасно укушен змеей особо беспощадный к новичкам старослужащий, — и мысленно *змее* завидует: «Хорошо всегда иметь под языком несколько этих росинок. И чтобы знали все, что они есть под твоим языком. Хорошо быть эфой с шуршащими серебристыми чешуйками на боках, или змеей с гремучим хвостом, или коброй с капюшоном». И он смотрит «со странным чувством» на затылок другого ненавистного «деда», сидящего неподалеку в каптерке, смотрит, «ощущая тяжесть автомата за спиной — увесистое жало, набитое свинцовыми росинками». Тут-то возникают перебежчики. Заряд ненависти, предназначенный обидчику, в которого стрелять *нельзя*, летит в голову того, в кого стрелять *можно* и даже *велено*, в голову, как это по дьявольской иронии и бывает, друга и брата: «Дуло с силой выцыкнуло алый жгучий яд».

Теперь становится яснее, что же имеет в виду автор под апокалиптическим «знаком зверя». Это не красная звездочка, вдавленная в солдатскую шапку, как можно бы подумать, сообразуясь с конъюнктурой, это даже не след от оружия на руках, привыкших к взаимоубийству людей. Это согласие вступить в круговую поруку ненависти, стать звеном в цепи обиды и мщенья, все равно — по свою или по чужую сторону фронта. Это внутренняя отрава — потом ее «выцыкивают» дула автоматов, гранатометов. И кто посмеет сказать «нет», будучи втянут в круг, по которому циркулирует яд? Глеб, перебирая прошлое, ищет роковую развилку: надо было сказать «нет», когда его определяли в одну часть с Борисом, — и ничего бы

не стряслось. Но разве это настоящее «нет», разве тогда оно должно было прозвучать? А когда же? Мысль Ермакова глубока, тяжка, неподъемна, с неизбежностью не довершена...

И все-таки как не любить его, Глеба-Черепашу-Корректировщика, не сбывшего ведь свою вину с рук, как не радоваться, что выжил он, вернулся. Ведь именно с ним отождествляет себя не только автор, но и читатель, прекрасно понимая, что такова и его человеческая история, пусть прожитая в другом мире, в тисках других условий. Он ближе всех прочих лиц, населяющих многолюдный роман: и безымянного хирурга, чей плоский рационализм побеждаем похотью, а бездумный материализм посрамлен суеверным страхом смерти; и деревенщины майора, плотоядно радующегося «свинкам»; и свинопаса Коли, про которого так и не узнать, взялся ли он за презираемое не солдатское дело из трусости, из покорства или, как хотелось бы думать ищущему моральной опоры Глебу, из отвращения к убийственным трудам войны.

Чувствуется, что та разлитая по тексту, несмотря на все адавы ужасы и унижающие тяготы, поэзия жизни, которая присутствует и в героизированной панораме непокорной страны, и в пестроте восточных городов, и в величии гор, в чье нутро, заставляя вспомнить лермонтовский «Спор», вгрызаются бульдозеры и снаряды, и в воспоминаниях о милом севере, и в шествии каравана кочевников-пуштунов, возникающих и исчезающих, словно мираж в пустыне, свободных от войны и государственности (нет у них родины, нет и изгнания), и в многозначительных знамениях небесного свода, солнечной колесницы, звездного воинства, и в «слабой прерывистой странной музыке весенних живых вышних сфер» — журавлиных кликах, обезоруживающих солдатские души, — что эта таинственная лирическая волна равно принадлежит миру автора и протагониста. И сколько бы ни взнуздывал себя герой, становясь в общую упряжку, он, как легко догадаться, разделяет с автором дружелюбное, без тени ксенофобии, внимание к чуждому быту и обычаям, к не нашему укладу и вере, являемое с этих страниц в лучших правилах Пушкина, Лермонтова и Толстого, в духе уже подзабытой «всемирной отзывчивости».

... А чем же все это кончилось, в чем суть загадочного финала, когда отслуживший срок герой как бы раздваивается, в одной своей ипостаси улетая бравым дембелем «за реку» на

серебристом «ТУ», а в другой — втискиваясь оглоушенным новобранцем в вертолет, который доставит его в «мраморно-брезентовый город», чтобы он снова и снова выходил там в ночной наряд и целился в друга? Критики увидели здесь безнадежный миф вечного возвращения на круги своя — обреченность на бессмысленное повторение бессмысленного кровопролития. Оставалось пожурить Ермакова за пессимизм.

Но разве от века не гоним человек своей совестью на то место, где совершил преступление? Тут не мифическое круговращенье, а духовная реальность неискупленной вины. Все мы, страна, общество не заслужили другого финала. Когда-то у послевоенных кающихся немцев был в ходу термин «непреодоленное прошлое». Глеба, как и нас, гонит назад непреодоленное прошлое, а вперед — жизнь и надежда. Нужно ли объяснять смысл этой расколотости живого, не погибшего еще существа — грехом? Так будет, «пока знак зверя не сотру с их лиц», говорит Лип, липовый Спас в туманном видении сберегшей душу женщины. Тогда зайдет кровавая звезда Марса.

Жизнь врасплох

Что же внутри последней матрешечки?
Что значит — сплошная?

Ольга Шамборант. Признаки жизни

Тексты («записки», «опыты») Ольги Шамборант, ранее представленные «Новым миром», в более чем удвоенном объеме вышли отдельной книжечкой (СПб., «Пушкинский фонд», 1998). Определиться с их жанром — что само по себе не столь уж общеинтересно — меня побуждает связь избранного тут повествовательного наклонения с сутью дела.

Много чего читано «в русском жанре» со времени впитанных мной с молоком самиздата «Мыслей врасплох» Терца-Синявского — много перебрано «камешков» и «затесей» («Опавшие листья» и «Ни дня без строчки» оставим в скобках как относящиеся к другой, вернее, к двум другим эпохам). Выбираю среди «мыслей» Терца одну из любимых и, кажется, не слишком диссонирующую с тем, чем готова поделиться Шамборант.

«Как вы смеее бояться смерти?! Ведь это все равно что струсить на поле боя. Посмотрите — кругом валяются. Вспомните о ваших покойных стариках родителей. Подумайте о вашей кузине Верочке, которая умерла пятилетней. Такая маленькая, и пошла умирать, придушенная дифтеритом. А вы, взрослый, здоровый, образованный мужчина, боитесь... А ну — перестаньте дрожать! веселее! вперед! Марш!!»

Несмотря на местоимение второго лица запись эта со всей очевидностью обращена к себе самому, «взрослому образованному мужчине». Или в крайнем случае к неведомому собеседнику, который когда-нибудь будет застигнут врасплох плодами чужого уединения. Ибо в отличие от подлинных писательских дневников (иногда огромного литературного значения — как у Жюль Ренара, Михаила Пришвина) все эти

«листья» кружатся и опадают в изначальном расчете на примышленного сочувственника.

Но — не на реального собеседника, здесь и теперь читающего предложенные строки.

Свежее жанровое обаяние миниатюр Ольги Шамборант в том, что она соединила отважную (но выверенную, конечно) интимность записываемого с обращенностью к актуальному читателю позицию автора «Уединенного» с позицией «колумниста», «писателя в газете», Гилберта Честертона или «поздней» Татьяны Толстой — исповедь и проповедь «в одном флаконе» (простите за пошлость).

Это почти неприметное — на фоне прочих создателей литературы (собственного) существования — отличие на самом деле очень принципиально. Доподлинное, а не виртуальное только присутствие *других* определяет здесь самый стиль жизни, а значит — каталог всех «признаков» ее.

«Вечная жизнь начерно. Только перепишешь на бело полстраницы — рок опрокинет на нее чернильницу. Эта хроническая неудача, это ускоренное отдаление линии горизонта, это издевательское откладывание жизни — прямо по голове стучит, выстукивает, что так жить неправильно. ...надо бросить эти игры. Надо уйти в касание, халтурить в отношении общепринятого. Но ведь страшно рискнуть не собой, а другими. Как надо измучиться неизбежными неразрешимыми заботами, чтобы понять, что в тюрьме-лагере есть своя компенсация тяготам и ужасам — избавление от ответственности за других».

Если уединившийся ради ежедневных «строчек» творец напоминает одну из героинь «Пушкинского дома»: «Вокруг Фаины — не было никого», — то озабоченный сетью обратных связей писатель-собеседник проецируется на другую героиню того же романа А. Битова: «Альбина никогда не была и не бывала одна: она была с легендами об отце; с сохранившей и в бедности какой-то заграничный жест богатства мамой... с фотографиями вилл и бабушек; с кошкой Жильбертой и устройством ее котят...»

Когда Шамборант делится наблюдениями над собой, то, можете не сомневаться, в каких-то поворотах они (как хоро-

шая песня, чей лирический субъект — каждый, всякий) совпадут с вашими самонаблюдениями.

«ВЕЗЕНИЕ. Иногда, бывает, повезет, и сбитая машиной собака вблизи окажется причудливо свернутым куском картона. Или вдруг навстречу идет старик, сразу переворачивающий обыденное представление о старости: могучий, не телом, а мощным излучением суммы накопленных знаний, это вам не розовый обмылок НКВД, где-нибудь на вахте режимного учреждения... Буквально 50 метров прошла по улице, а сколько удачи!»

И как это она прознала, что и мне издали сослепу чудится в любом неопознанном шматке мусора то, что я увидеть боюсь, — труп убитого животного? (О стариках умолчу.)

Или — эссе «Лексика на страже морали», заставляющее вспомнить дикую, но такую понятную каждому (каждой) фразу Цветаевой: «Женщина с рабочим не пойдет». Только здесь не «рабочий» — что по нынешним временам в нем худого, чужого? — а «обалдевший от своих “успехов в труде”... слепоглухонемой советский человек». Не с гнусными какими-то намерениями, а в искреннем восхищении предлагающий героине (все той же Ольге) если не руку, то сердце, — поскольку она, согласно выразительным средствам его лексикона:

«сплав самого высокого духовно-интеллектуального, нравственно-морального и привлекательно-женского» (выделено адресаткой комплимента).

От соблазна, поясняет наша рассказчица,

«меня спасла чуждая лексика... даже допустить мысль о реальности сползания коварных планов в жизнь было невозможно. Слова в данном случае выражали так много. Они, как наливное яблочко по серебряному блюдецку, проясняли, что за кабинеты и коридоры, совещания и пленумы, игры доброй воли и нечистой силы за ними стоят».

Да, многое многим тут внятно — даже если ты не из «нищего контрреволюционного подполья», как в другом месте аттестует себя героиня-эссеистка.

И вот еще особенность. Эти записи — прямо какая-то кардиограмма, энцефалограмма проживаемой жизни, словно они не реализуются в отведенное для того «писательское» время, а сами собой снимаются с невидимых датчиков. «Живешь дурак дураком, но иногда в голову лезут превосходные мысли», — так открывает свой цикл Абрам Терц. И заканчивает его: «Мысли кончаются и больше не приходят, как только начинаешь их собирать и обдумывать». Так вот, в голову Шамборант мысли не «приходят» и не «уходят» из нее, а, можно сказать, непрерывно пульсируют в ней «по ходу жизни». Это не мысли о жизни, а сама жизнь, источающая неотделимые от ее протекания секреты, «как печень желчь». Жизнь, поминутно захватываемая врасплох.

Шамборант и сама отлично это сознает, отзываясь о себе как об особе, «которая что-то там корябала по ходу своей жизнедеятельности», и иронически противопоставляя эту особу «настоящим» писателям, «мужчинам», у которых жизнь отдельно, а профессия отдельно:

«... даже и простой, обиденный литератор, пусть потом его никто читать не будет, как потом вообще никого читать не будут, но сегодня, сейчас он должен облечь прозой свою небольшую мысль, нарастить мясо бытописания или, на худой конец, жирок исповеди на рахитичный скелет своего замысла... Я уж не касаюсь тех случаев, когда литератор способен сюжет закрутить.

... Связывают себя бременем аванса, договора, срока сдачи — и пошла писать губерния. Тут уж просто по необходимости напишешь, долг чести и прочие долги обязывают. И все тут. Ну, потом, конечно, как опростаешься, в нормальном состоянии ничего не пишешь, дела делаешь...»

Шамборант может остановиться, отказаться от пестования слов и занесения их на бумагу. Но она никогда не сможет «опростаться», пожить «дурак дураком», ибо ей дано и вменено —

как бы ни жила, в какую бы юдоль ни забрела — непрестанно отслеживать эти самые «признаки жизни».

... И счастлив тот, кто среди волненья
Их обрести и ведать мог.

Насчет «счастлив» — не знаю, но в пушкинских строках меня всегда поражало: «ведать» — «среди волненья». В художественных душах определенного склада есть эта неподвижная точка, этот не зыблемый волнами жизни, волнением сердца, недреманный пункт ведовства, где куются формулы мимотекущего — тогда даже, «когда не думает никто». Если не ошибаюсь, Кьеркегор называл это свойство «демоническим эстетизмом» (оно вполне к лицу пушкинскому Председателю, слагающему гимн Чуме).

Я забрела не слишком далеко в сторону. Ниточку от Кьеркегора протянуть нетрудно. Название книжки Шамборант на свой лад переводит французско-экзистенциалистское знаменитое «condition humaine». «Признаки жизни» — легкозвучней, нежели философски-солидные «условия человеческого существования» или моралистически подсвеченный «удел человеческий», — но, в сущности, этот прелестный каламбур несет тот же смысл, что и переводимая тем и другим образом пара французских слов. (Второе значение «признаков» — намек на полуобмершее-полумертвое прозябание; но об этом ниже.)

Итак, «демонический эстетизм» экзистенциального персонажа писательнице не чужд — даром что в женской версии встречается нечасто. (Впрочем, некоторыми заголовками: «Попытка зависти», «Попытка нравственности» — она соотносит себя с Цветаевой, которая в этой стихии знала толк.)

«Истинное утешение — это гениальная формулировка печали. Все остальное — подмена».

«Мы все инвалиды, все, как один».

Мировая скорбь, понятно, открывает обширные возможности эстетического самоутверждения — от нежнейших «формулировок печали» до саркастической усмешки над мироустройством, утрачивающим «признаки жизни», от плача над людскими немощами до претендующего на особый шик в женских устах (крутая, дескать) непристойного анекдота. Но

вот беда: мировая скорбь равняется мировой же безответственности — «никто нам не поможет, и не надо помогать». А тут как назло другие, ближние и дальние, которым кто-то или что-то — совесть? — велит помочь, утешить не одними только «формулировками». И этический маятник книги все раскачивается и раскачивается между скептической горечью, в каких-то — для меня лично очень болезненных — точках граничащей с очернительством, опрощенческой игрой на понижение, — и апологией любви и жертвы, во свидетели призывающей апостола Павла: «любовь долготерпит, милосердствует, любовь не завидует...»

Это основная коллизия книги, которую сам автор вряд ли замечает и не пытается сделать продуктивной. Поэтому, хотя внутри каждой записи, каждого фрагмента упрятана своя жемчужина или по крайней мере изюминка, читая все подряд, носишься на качелях согласия — несогласия, восхищения — досады и в перемещениях этих не находишь взыскуемой логики.

«Что можно сказать в конце концов? — Что — так уж человек устроен. Больше все равно не узнать. Это синтез всем анализам. Ложь — его удел. Стыд — его предел. Безответственность — его страсть и идеал. Нравственная форма безответственности — религия. Безнравственная — государство. Добрый — это кто не знает, хоть выколи глаза, что он злой; или правда не злой? Злой... это еще и умный, который знает, что он недобрый? А потому — печальный. ... Хочется ведь человеку себя суметь исхитриться уважать. Кто в детстве не мечтал вынести кого-нибудь поинтереснее из горящего здания. Тут и до поджога недалеко. Не то чтобы, но недалеко. Если уж наблюдается порыв, особенно экстренный, — дело нечисто. ... Что же такое, в сущности, порыв? Это прорыв в бытие без принуждения, без самопринуждения, это безумная мечта о слиянии собственного интереса с потребностью в тебе. В последнем откровении — это дезертирство от того, что некому, кроме тебя, делать» («Похвала самоотверженности»).

Где мы похожее читали? Да вот оно:

— Ближним охотно служу, но — увы! — имею к ним
склонность.

Вот и гложет вопрос: вправду ли нравственен я?

— Нет тут другого пути: стараясь питать к ним пре-
зренья

И с отвращеньем в душе делай, что требует долг.

Такой эпиграммой Шиллер отозвался на «категорический императив» Канта, обрезающий крылья *непроизвольному* порыву к Добру как Красоте («дело нечисто»).

«Делать нужно только одно и самое главное — жертвовать. Сделано вообще ровно столько, сколько пожертвовано. Чем, скажете вы? Чем, чем — жизнью: временем, силами, сном, “своими интересами”, безмятежностью, страстями, пороками, принципами, привычками, идеалами, вкусами, “возможностью побыть наедине со своими мыслями” — короче, любым балдежом. Разве что вы балдеете от исполненного долга. ... Эгоисты все, как один, вот только одним для утешения нужен комфорт, а другим подавай чистую совесть. Этим горе-эгоистам хорошо известно, сколь недостижимо это самое чувство исполненного долга. Разве можно сделать достаточно для тех, кто от тебя зависит? Все будет и мало, и не совсем то, и не совсем так. ... Не знает, что делать (якобы не знает), тот, кто внутренне не согласен на жертву, а кто “всегда готов” — глядишь, уже пашет в новой осложненной обстановке» («Что делать»).

Прекрасно сказано, но заметили ли вы, как рассуждение-поучение, даже с поправкой на иронию, то и дело соскальзывает в достопамятный «разумный эгоизм»? «Жертва — сапоги всмятку», но мне, эгоисту-умнику, подавай выгоду наилучшего образца, то бишь «чистую совесть». (Читали у Чернышевского.) «Люди — всегда люди», — как сказано в другом месте. И к жертвоприношению, каковым, по Шамборант, отчасти является и творчество, всегда примешивается «некоторая надежда просунуть наилучшую версию самого себя». Так-то оно так, однако...

Есть две этико-аналитические процедуры, грань между которыми опасно зыбка. Первая — снятие позолоты с бросовых жизнепродуктов: «позолота-то сотрется, свиная кожа останется». Вторая — соскребание золота с золотых слитков: занятие тщетное, в котором Честертон, кажется, винил Бернарда Шоу.

В операциях первого рода Ольге Шамборант трудно сыскать равных. Именно потому, что она никакой не сатирик, не «юморист», а просто смотрит на мир «разутыми глазами», и взгляд у нее — как скальпель: «когда видишь — видишь все». А язык, унаследованный, по ее словам, от бабушки, —

«язык-то остер, словцо-то... Знаю свой грех... всю жизнь одним про других рассказываю, и словцо красное отгачиваю, и, рассказывая, сама для себя осознаю, и формулирую, и хохочу, хоть и горькие дела. Предаю огласке, предаю, предаю. Всех, на каждом шагу. ... Как умеем, извещаем мир о вас, клиенты дорогие!»

Да, от ее портретирования дрожь пробирает, но — признаемся себе — дрожь сладкого, и даже злорадного, опознания:

«Явный “отсидент” с ужасными отеками вокруг глаз, но с шевелюрой поклонника театра, маленький, слабовыраженный всеобщий любимец».

Или такое:

«По телевизору выступает N. Из-под прикрытых Господом Богом век как бы выглядывает такое-сякое понимание уже многого. Он сначала что-то врет, давно опровергнутое свидетелями, о своих благородных сношениях с Классиком, то есть вешает свой номерочек на крючок. Потом он говорит, что сейчас надо писать стихи про нитраты, забывая, что сейчас м о ж н о писать стихи про нитраты. Он привык это подменять еще где-то до коры головного мозга» («Поднимите мне веки»).

Веки у Шамборант всегда подняты, прищуриться, взглянуть сквозь ресничный флер она ни себе, ни нам не даст. Вот чужой муж почувствовал к одинокой женщине «светлое и мощное, похоже, очень даже духовное тяготение». Ребенок ее, выясняется, тут не помеха:

«... эти шкеты обожают дружить с дядями, не отобьешься, а если культурный человек, то и сам очень по-своему привяжешься на время».

И далее в том же роде. Я не стала навязывать свои курсивы там, где и так все выделено превосходно организованной интонацией: «как бы», «такое-сякое», «уже многого», «очень по-своему» и «на время». Это фраза, сделанная средствами, может быть, Жванецкого, может быть, Петрушевской, но не масочная, не сказовая, а одушевленно-личная, произнесенная ломким, вибрирующим голосом моралистки, настаивающей нас своею зрячестью:

«Способ установления моральной ценности поступка состоит в снижении, в приземлении его смысла».

Способ этот иногда срабатывает, иногда — нет, и грань между тем и другим случаем, как я уже сказала, опасна — но зато и поучительна.

«... читая переписку Грубецкого с дорогим другом в юбке (эпоха войн и революций), опубликованную под названием «Наша любовь нужна России», причем это цитата из письма, — я понимаю, что все эти духовничающие во время хронической чумы, просто или непросто — похитрее приспособились к жизни, имели возможности, связи, первоначальный капитал образования, воспитания и т. д. Это спасение в буквальном смысле, это занятие верхних этажей (бельэтаж поближе к небу, чем подвал) очень близко к приобретению богатства на земле. Они, духовные, тоже бросили, обманули и обворовали».

И вот еще — чтобы видели, что предыдущий пассаж не случайность:

«Идея их перестройки — по сусекам поскрести, замызгать все ранее заброшенное, а потому как бы сохраненное — ресурсы, энергию по новой обманутых, забытые источники силы — и обобратить по десятому разу.

Тут же повыползали и символы этой горбачевской духовности — Лихачев, Аверинцев и менее постно-известные, но не менее желающие, чтобы до них очередь дошла. Новые духовные отцы охотно влезли в иконостас, и пошла духовничать губерния».

Если я начну втолковывать, что князь Евгений Грубейкой (чья любовная переписка с Маргаритой Морозовой длилась и вовсе не в чумные для России годы), чудом и отвагой избегнув клещей ЧК, бежал в Добровольческую армию (искупая не преимущества образованности, а участие в оскандалившейся Партии народной свободы) и там погиб от тифа; что Лихачев заслужил свое право нас чему-то учить не только в академическом кабинете, но и в Соловецком «бельэтаже»; что Аверинцев в оны годы, не изменяя себе, выносил такое давление, какое, должно быть, не снилось нашей обличительнице, — то я тем самым обнаружу свое нежелание заодно напоминать о предполагаемых (кем-то) достоинствах и предполагаемых жертвах поэта N и буду уличена в грехе лицепрятия. Лучше обобщу поверх личностей.

«Бельэтажа» быть не должно. Вот к чему все сводится. То, что там располагается и творится, — всегда ложь. Бытие не иерархично, оно низинно. Лишь низы и окраины бытия кажут истинное, неприпудренное лицо жизни. Такая ориентировка на местности ведет по одной тропке к толстовству (почему бы не помянуть Толстого, когда Кьеркегора, Канта и Чернышевского мы уже припрягли?), а по другой — к тем, лишь отчасти искренним, аргументам, которыми Иван Карамазов улавливал в свои сети Алешу: к притязанию быть сострадательней самого Всевышнего, предъявляя, в подкрепление мировой скорби, язвы *забытых Богом* страдальцев, обитателей «подвала». Здесь правда так тонко переплетается с уклоном на ложный путь, что у меня опускаются руки.

В том, что пишет Шамборант, существен, а порой неустраним социальный коэффициент. «При нашем строе...» А потом — при «рынке», вызывающем у нее, как у всех разочарованных интеллигентов, не туда вложивших свои духовные сбережения, злую брезгливость. И что касаясь «нашего строя», то мне не хватает слов благодарности за ее памятозлюбное, не смазанное новейшими «ужасами рынка» неприятие и отвращение к вчерашнему Красноуродску и его окрестностям. Но, хотя «занимательной социологией» охвачена половина эссе, да и в другой, давшей название книге, этой самой «социологии» хватает, все же многообразные задворки существования («Природа сэконд хэнд», «Вторая смерть», «Крушение животного мира» — заглавия красноречивы) несут чисто экзистенциальный запал и, как оно всегда представлено у метафизических революционеров, безответно вопиют к небу о неискупимой своей погрязности.

Это, может быть, самые талантливые страницы и строки Ольги Шамборант, выведенные трепещущим сердцем и недрогнувшей рукой, умеющей пронзать и мучить не только формулами, но и живописанием.

«Сижу перед кабинетом врача. Линолеум — основное впечатление. Голые стены, поверхности. Стульчики с людьми, как реквизит театра теней. ... Все видны. Все принесли сюда из дома свои ботинки, сапоги, нелепые костюмы, свою потертость или относительное свое благополучие. А главное, свою печать своей жизни на своем облике. Вот, что это? Неужто вся жизнь до сего дня — сорок, пятьдесят, шестьдесят лет — шла для того, так долго долбила, вымывала, выдувала, чтобы сейчас так сложились складки, такой приобрелся наклон, такая выросла борода, образовалась лысина, седина, близорукость, кривобокость? Неужели нас лепило, жало, мяло? И мы несем это как документ? Разрешите представиться! — вот что со мной жизнь сделала! И только это, собственно, она и сделала. Со мной».

Или — из «Второй смерти»:

«Что я могу? Еще раз написать, что жизнь ушла, что действительность умирает? Что даже пейзаж только благодаря тому, что имеет другие меры Времени, еще как бы есть. Но это конец. ... Ведь и сейчас красиво, а я воспользуюсь, что еще красиво, что еще есть кто-то, кому хочется умирающей красоты, и украду для него этот заборчик. ... Ведь безумна еще красота сплетенья трав, шизофренически просты узоры кружев отцветшей сурепки. Она светла, а клевер грозно темен, богат листом и только что зацвел. А снить — уж эта только не проста. Она сложна, и невесома, и высока, как пена над землей. Куда ни кинь. ... На животах лежат дома-улитки, раковины-дома. Тут запустение доступно. ... Разве не видно, что умрет природа? Вот бревна. Как долго они жили после жизни дерева, а теперь ясно, что они — умерли второй смертью. Вот дранка. Она была жива, как лоснящаяся шерсть холеного домашнего зверька. И умерла — труха. ... Еще служат ностальгии органические остатки русского духа, еще минеральное царство не настало совсем. Что будет потом?..

Когда мы умрем, мы тоже умрем второй смертью».

Без комментариев напомню, откуда взялись эти слова — «вторая смерть»: «Боязливых же и неверных, и скверных и убийц, и любодеев и чародеев, и идолослужителей и всех лжецов — участь в озере, горящем огнем и серою. Это смерть вторая» (Откровение Иоанна Богослова, глава 21, стих 8). Слова проклятия.

Поедем дальше — на поезде.

«Фонарь, киоск, скамейка. Бедные люди, ужасные сочетания цветов в одежде... И этот русский асфальт, покрытый археологическим слоем запустения, сортир — ожидаемый и случающийся шок. ... Заплеванная площадь, гористые боковые улочки, гнусный дом власти, стеклянный универмаг с одинокими товарами из кожзаменителя и искусственного шелка. До или после города — горюшка с оградками и крестами, до или после города — садовые участки,

очень сильно смахивающие на те оградки, только с домиками-скворечниками вместо крестов и в низине, а не на горе».

Можно еще сесть на электричку и доехать до Красноуродска.

«Сам Красноуродск будет устроен типово: старые двухэтажные деревянные дома с коммуналками, в прошлом с печками, где дерево и теперь, в новую эру газа и электричества, старое дерево стен, перил — пахнет керосином-коридором... Среди этих ветхих сорняков поднялись и глушат их бетонные бараки новой эпохи, может где-нибудь на отшибе «встать» какой-нибудь инвалидно-короткий проспект, поблескивая стеклами универсама. ...Как всегда у нас — все эти элементы города не связаны, разделены пустырями, свалками, местами для распития, кустами для изнасилования, стадионами для избиения».

Тут же и местный автобус довезет до некоего ЦМИС:

«Автобус остановится — с одной стороны щепотка домов, с другой — бескрайний, каким-то чудом некрасивый простор».

Минуя «пересеченную местность сталинской Москвы» и декорации Москвы постперестроечной:

«... тут такой супчик сварен на крови с серым, как чекистская шинель, гранитом, колоннами, бутиками, — и новая супница прозрачным пузырем торчит из-под земли на Манежной площади», —

заглянем еще в парочку мест скорби.

«...ночные ветстанции, где по кафельному бункеру ада ходят неприкаянные добряки, держа в объятьях больных — поникших, смиренных, из которых не все выживут; где стоят на рентген, к хирургу, трепещут, надеются, остро живут настоящим», —

а для нас, для людей:

«Медицина — это кафельный пол, клеенки в пятнах и клистирные трубки, с адски обыденной скукой встречающие вас и обещающие если не помочь, то побыстрее продвинуть по линии жизни. Это грохот колесницы за дверью палаты. Ужин везут. Врачи улетели.

Это пестрые казенные и стеганные домашние халатики абортниц на круглой вешалке перед страшной дверью, их вывозят грубо-озабоченно на каталке, как разломанных кукол. (Столько жизни было в волнении до и столько безжизненности — после.)

Это потеря стыдливости, как в поезде, потому что болезнь — тоже ускоренный путь».

И вот, «ускоренным путем» пронесясь вдоль всех этих «признаков жизни», что мы видим?

«...мы видим лишь, что нет живого места ни в душе, ни на улице, ни на земле».

«НЕ ОСТАЛОСЬ ЖИВОГО МЕСТА»

Но тогда самое ли главное — жертвовать? Кому? Тем, кто мертв? Тому, что мертво? «Всяческим реставрирам разрушенного навсегда»? Не лучше ли «добраться до дома, до родного разгрома — и рухнуть»? А мертвецам предоставить хоронить своих мертвецов. Тем более, что Запад этого за нас не сделает. «Западу слабо создать нам всесоюзный хоспис, чтобы мы ушли, не чувствуя боли»...

Однако, вопреки самым густым теням и низким нотам книги, даже вопреки ее преобладающей художественной логике, рвется она одолеть «скорбное бесчувствие», «все сделать для других», «выкопать из-под обломков своих родных и близких: свою любовь, свою бесстрашную жалость, свою безоружность и готовность простить, чтобы распятие оказалось распростертыми объятиями...».

Ведь припасены же такие слова. Потому что по ходу всех своих успешных операций раздевания и соскребания — в глубине души — автор догадывается: последняя матрешечка таки сплошная. Солнце правды. Слиток чистого золота.

Жизнь реальна как рубашка

Мы хотим просто подвести итог тем данным, которые рассеяны в произведении писателя и которые мы принимаем как совершившийся факт, как жизненное явление, стоящее перед нами.

Н. А. Добролюбов. Когда же придет настоящий день?

Да здравствует старушка «реальная критика»! Которая интересуется не намерениями писателя, не предшествующим его путем и исходным замыслом, а тем, что «сказалось», — как своего рода документом «среды», «жизни», «эпохи» (из той же статьи). «Мы дорожим всяким талантливым произведением именно потому, что в нем можем изучать факты нашей родной жизни, которая без того так мало открыта взору простого наблюдателя. В нашей жизни до сих пор нет публичности, кроме официальной; везде мы сталкиваемся не с живыми людьми, а с официальными лицами, служащими по той или иной части...» Не в бровь, а в глаз. Прошло почти полтора века после первой русской гласности, а телевизионная картинка только усугубляет справедливость замечания подзабытого «ревдемократа». И добротная, хорошая литература — по-прежнему жизнепознавательный для нас источник, за неимением более прямых.

Хорошая ли? Гришковец, автор своего первого в жизни романа «Рубашка» (2004), конечно, не Тургенев. Но и роман «Накануне», откуда критик «Современника» извлекал «факты жизни», право же, вещь несколько сомнительного достоинства, по сравнению с «Дворянским гнездом» и «Отцами и детьми». А роман «Рубашка», как заметил кто-то в печати, — «непротивная» книга. То есть — не фальшивая. Она, несомненно, написана с явным расчетом понравиться публике — прежде всего, людям «ближнего круга», почитателям фирменной гришковецкой искренности, — но сквозь привычную отделку,

заглянцевавшую, как плечи Элен, прорываются протуберанцы непреднамеренных свидетельств о пластах сегодняшнего существования. Кстати, в «Накануне» (продолжу некорректное сравнение) Тургенев тоже метил в определенную «фокус-группу» — стремился завоевать симпатии «передовой молодежи», что не помешало его сочинению состояться, как памятнику эпохи в том числе.

Текущая критика к «Рубашке» была в основном неблагоприятна. Вещь рассматривалась как закатная вежа на пути модного фигуранта литературно-художественной сцены. Дескать, явился из провинциального полубытия, пленил в одночасье всех «съеденной собакой» и еще кой-какими сочинениями-исполнениями, задевающими подсознательные струны современного зрителя, а потом, утратив скромность робкую движений, прелесть неги и стыда, заметался в поисках средств к закреплению ускользающего успеха, — и вот теперь, не умея ничего прибавить к набору прежних приемов, достигая почтенного статуса *романиста*. Иногда этот расклад получает мягко-соболезнующую аранжировку (Михаил Ратгауз в журнале «Критическая масса», 2004, № 2), иногда служит выражением неприкрытой злорадствующей зависти, как в чудовищном, на мой взгляд (но местами очень занятном), тексте приятеля Гришковца по андеграундной поре, оставшегося за бортом общей, как могло бы быть, славы, Александра Вислова («Литературная газета», 2004, № 36, 15—21 сентября). Вывод красноречивого завистника: «Гришковец как персонаж и явление культуры и проделанный им за минувшие пять-шесть лет путь являют нам рельефный и ох насколько выразительный пример эффектного вставания художника, порожденного и выпестованного нашим прежним родимым андеграундом, в зияющие пустоты постсоветского гламура. А точнее, его полного поглощения этими жадными пустотами»¹.

Жалобы на коммерциализацию андеграунда, «молодежной культуры» и пр. обычны в устах тех кто «не продался», потому что не купили. Гришковец — действительно, коммерчески успешное предприятие, подошедшее, не исключено, к опасной грани банкротства. Но меня, повторю, это со-

¹ Вероломный приятель всякое лыко ставит обличаемому в строку; даже то, что в «Рубашке» слово *виски* — не среднего, а мужского рода. Но это щелчок зубами вхолостую: в приличных домах и приличных текстах *виски* — мужского.

вершенно не касается. Я не отслеживала шаги его восхождения. Не видела на сцене ничего, кроме все той же «Собаки» (очень понравилось!! — хотя то было отнюдь не первое, то есть уже «заболтанное», выступление); читая квази-пьесы в сборнике «Город» (М., 2001), с самого начала отнеслась к автору как к *прозаику*, пишущему в (полу)драматической форме. Сравнивала его мысленно не с успешливыми покорителями залов и зальчиков, а с Андреем Битовым в пору его дебютов, с ровесниками Павлом Мейлахсом, Романом Сенчиным, подвизающимися внутри «литературы существования». Не ощущала себя, хотя бы в силу несоответственного возраста, в границах его «целевой аудитории». Последняя, по словам вышеупомянутого М. Ратгауза, в «Рубашке» сузилась до посетителей московских ресторанов и клубов, радостно узнающих интерьеры «Генацвале» и «16 тонн». Для меня эти прозвания не значат ничего, в чем, если хотите, мое преимущество «реального» критика, воспринимающего описываемый образ жизни как *чужой*, с познавательным социальным любопытством.

Рецензия в «Критической массе» открывается словами: «Когда Евгений Гришковец только начинал покорение Москвы...» Меня же будет интересовать то, как покоряет Москву его герой — не Евгений, а Александр, не актер-драматург, а архитектор-строитель, не уникальная личность, а «типичный представитель». Представитель художественной интеллигенции, дотянувшейся по своим доходам и общественному весу худо-бедно до уровня среднего класса и обживающей эту несостоящуюся социальную нишу не без психологических, и даже метафизических, проблем.

Герой «Рубашки» — спору нет — автобиографичен. Но умеренно автобиографичен. К нему следует отнести как к сгустку авторского опыта, не занимаясь сверкой анкетных данных. Он продолжает линию своих, тоже вымышленных, предшественников из других текстов Гришковца. Он так же покидает родной очаг (родителей, жену и ребенка), как протагонист «Города», и уезжает в неизвестность в погоне за переменной участи (вообще эту пьесу можно счесть прологом к «Рубашке»). Он так же не обходится без напарника-друга (по-прежнему звать Максимом), не столько отражаясь в нем — вопреки мнению критики, герой Гришковца не эгоистичен, а диалогичен, вечный рассказчик в поисках активного слушателя-собеседника, — сколько сверяя с ним, с другим эго, свою

рефлексию, например, рефлексию насчет такого «экзистенциала», как *деньги*, как отношение к ним — в «Записках русского путешественника» и, вслед, в «Рубашке». (В очередных скобках замечу, что быть, по установке, драматургом — позиция поневоле этическая, обязывающая влезать в шкуру другого, например, переживать в воображении то, что чувствует приговоренный во время приготовлений к своей казни, — есть в фантазиях Гришковца и такой эпизод; в этом смысле наш автор противоположен самоуглубленному эгоцентрику Битову, для которого Другой — принципиальная вещь в себе; отчасти наделяя своего героя таким даром диалогического воображения, на тем большее одиночество обрекает его автор «Рубашки»...)

Итак, перед нами драма не личная (Гришковец, даст Бог, как-нибудь справится), а типичная. Драма сужения жизненно-го горизонта по мере реализации, а значит — отсечения, «непонятных возможных возможностей» (как смешно было сказано у «раннего» Гришковца). Невместимости в ту жизнь, какую сам же себе с азартом строит свободный, способный человек, бодро ориентирующийся в конкурентной среде. Победитель.

«Москва! Е-мое», «... я еду по Москве!» — это совсем не то, что «я шагаю по Москве». Далеко шагающему советскому юноше до постсоветского *selfmademan*'а на колесах. Огромный город, несмотря на досадные «пробки», отверзает перед ним свои магистрали и лабиринты, мерцает и сверкает в общем с ним ритме, впускает в пристанища не для всех, готовит чудесные встречи. Москва приведена — ценой огромной его усталости — в покорность своему новоселу, привыкла к нему, а он к ней. Остается покорить Женщину Москвы, Взрослую (о, этот эпитет много значит!) и Прекрасную. Что и совершается на страницах «Рубашки». Притом герой, окруженный флером влюбленности и вихрями нешуточных любовных мук, не кажется ни себе, ни даже читателю самодовольным, несмотря на демонстрацию собственных, по правде говоря, весьма ординарных («все — понт!!!») успехов. «Только влюбленный имеет право на звание человека», — сказал поэт. Герой «Рубашки» — человечен.

Но невесело ему. М. Ратгауз, на которого сошлюсь снова как на автора наиболее вдумчивого отзыва, пишет, что «он зажат между бессмысленностью своей жизни и ее неизбежностью». Это сказано чересчур прямолинейно, а потому банально

и неточно. «Ты только не упрощай то, что я тебе сейчас сказал, — возражает Макс не столько своему другу Сане, который как раз молчит, сколько, так уж получилось, будущему рецензенту романа. — Я сказал тебе, что жизнь реальна! Это не значит, что жизнь бессмысленна, что все ерунда и мы занимаемся всякой фигней. Нет, Саня! Это слишком просто! А вот то, что жизнь реальна... РЕАЛЬНА! Это страшнее...»

«Страшнее» — чем именно? Что хочет, напирая на роковое слово, сказать Макс, торгующий *реальными* бетонными блоками в Родном городе нашего героя и собирающийся, вслед за Саней, завоевывать Москву, но — с трезвым чувством, что приедет сюда *доживать*? («Я работаю в Москве. В Москве!!! Что может быть дальше? Это предел!», — не то же ли самое сознает наш новоиспеченный москвич, архитектор?)

А то хочет выразить Макс, что проживаемая жизнь — единственная, и другой не будет. Пусть даже с успехами, достижениями, пусть небесмысленными — но безальтернативными. У каждой жизни, каждой судьбы — только одно русло, вдобавок забранное социумом в прочные берега; нельзя плыть двумя и более параллельными, как нельзя произнести слово «одновре́менно» с обоими допустимыми ударениями (см. одноименную пьесу-монолог Евгения Гришковца).

Остается проследить, как сосуществует герой «Рубашки» с этим, подсознательно давно ему известным, открытием своего друга. Конечно, мистика влюбленности побуждает его оспаривать Макса, утверждая, что жизнь не реальна, а «гиперреальна»; ведь эрос — это «другая жизнь», *vita nova*. Но не навек же! (правда, рецензент «Критической массы» несколько поторопился, объявив, что едва убедившийся во взаимности герой тут же охладевает к даме сердца, — в деликатном письме Гришковца нет и быть не может такого демонически-цинического оттенка).

Итак — алгоритм сосуществования. Ну, прежде всего — четкое знание и исполнение предписываемых *своей* (освоенной с таким усилием) средой условий. Здесь есть целый набор нюансов, не замечая которые, можно некомфортно застрять в одном из ходов, протачиваемых жуком-древоточцем (с ним не без горечи сравнивает себя герой) в обширном теле светской Москвы. Одежда, обувь, интерьер (герой никак не может кончить ремонт, поскольку за два московских года неуклонно менялись его вкусы — по мере продвижения на все новые по-

зиции)... Немного напоминает первую главу «Евгения Онегина» — хотя герой не щеголь и не денди; непосвященному всех тонкостей не понять. К примеру, не понять, почему избраннице не пристало быть дизайнером (упаси Бог — журналисткой), а вот авиаоператором в «большой и солидной» турфирме — самое то. Такое надо чувствовать изнутри. И эта почти автоматическая вписанность в принятый образ жизни позволяет *рассеяться* — в столичном мегаполисе, ставящем предел «возможностям возможного», но и утешающем иллюзорной бессчетностью «огней большого города». Здесь «с этим» можно жить, — объясняет герой другу, который, в сравнении с ним, находится, так сказать, на предшествующей стадии продвижения, — можно жить с сознанием одиночества и незначительности своей единичной особи. В провинции задохнешься скорее.

Но все описанное слишком одномерно, если вспомнить, что герой наш — натура не прозаическая, а художественная. И он спонтанно прибегает к наращиванию объема жизни, удвоению ее за счет раздвоения. Кому-то, возможно, трудно поверить, как же тот самый хват, что способен с помощью выверенных манипуляций над людьми сходу разрулить неблагополучную ситуацию на производственном объекте, как может он тут же предаваться грезам, в критической печати с сарказмом названным «онейрическими прогулками по детскому чтению»; как может деловой реалист столь простодушно совмещаться с инфантилом. Что касается меня, я верю этому как безусловному психологическому факту. Он, этот факт, с печальным юмором зафиксирован еще в дебюте Гришковца — «Как я съел собаку». Полное сочувствия к жертвам, воображение рисует живые картины поисков пропавшей собачки безутешными хозяевами, а между тем собачатина, приготовленная для корешей матросом-корейцем, оказывается на диво вкусной. «То есть один человек думал, другой — ел. Тот, который ел, был более... современным... то есть лучше совпадал со временем».

И чем лучше, плотнее совпадает со своим местом и временем герой «Рубашки», тем книжнее, то есть ребячливее, становятся его грезы, его видения, восполняющие потребность души в *ином* ².

² Это сумеречное продуцирование грезящей фантазии — непреднамеренно, конечно, — передано Гришковцом в полном

Там, в греззах — о красивой гибели в экспедиционном корпусе, о вызволении друга из льдов Арктики ценой величайшего риска, о мужественном приятии участи в военном эшелоне — герой, действительно, «космически счастлив», ибо ТАМ «все было ясно, просто и кристально строго... Но при этом легко! Как мне, тому, который сидел в вагоне московского метро, нравился тот “Я”, который в холодном море... или в пустыне... “Там спасение! — понял я. — Спасение!”»

Одного этого пассажа достаточно, чтобы сообразить, что «Рубашка» с ее необременительным перебором эпизодов светской жизни, вместившихся в сутки, с волнующим «саспенсом» при описании ДТП, с диалогами, рассчитанными на приятное узнавание прежней манеры Гришковца, и с благополучной, по законам коммерческого мейнстрима, развязкой — это, в сущности, повествование о неудаче удавшейся жизни. В той мере, в какой «жизнь реальна», герой «космически несчастлив», и деться от этого некуда.

Характерно, что в пределах «Рубашки», как и в мире Гришковца вообще, нет никаких злодеев, и если протагонисту плохо, то не из-за столкновения с носителями зла. Ну, ругнутся моряки-офицеры, обчистят, бывает, жулики, мелькнет «учительница первая моя», о которой тошно вспомнить, «кинет» жох-коллега, беззлобно, невзначай и с тысячью извинений, — а так, дело не в людях, а в заведенном порядке жизни, который реально удовлетворителен, но в котором — жмет!

Хорошо только в детстве. Тогда — тело новенькое, состоит в единении с душой, доставляет не беспокойство, а радость, и не приходится препираться со своими нещадно эксплуати-

соответствии с тем, как трактуется оно у французского феноменолога Гастона Башляра: «греза» — состояние между явью и сном, более активное и осознанно интенциональное, нежели сон, но менее подчиненное диктату принципа реальности, нежели явь; творчески особо продуктивное, воплощающее созидательную силу души. Как пишет один из последователей Г. Башляра, «греза» — это «направленный пучок желаний, ищущий удовлетворения в материализованных образах фантастического мира (...) Греза в ее чистой форме никогда не бывает демонической или апокалиптической. Грезящее «я» всегда начеку и успешно управляет своими воображаемыми действиями (...) В грезе человек «космически счастлив»» (цит. по кн.: Самосознание культуры и искусства XX века. М.; СПб., 2000. С. 561—562). Г. Башляр своим философским авторитетом, так сказать, ручается за психологическую подлинность и даже неизбежность этих, неловко, как может показаться, внедренных эпизодов.

руемыми бедными руками, желудком, мозгом в поисках местоположения истинного «я», которое не в них, а где же? Тогда мир — «огромный, книжный», потому и огромный, что книжный, а других путей расширения мира застрявшее в детстве «я» и не пробовало. Грезы героя «Рубашки» разворачиваются не обязательно по мотивам «детского чтения» (хотя на одной из страниц романа перечислены «детские» предпочтения книг, припасенных для воображаемой жизни на полярной станции, — без каких бы то ни было «Толстого и Достоевского»). Тут Хемингуэй допреж всего, тут и Ремарк, может быть, и Газданов. Но все равно это грезы ребенка. Которому нужно, чтобы «все было хорошо» и чтобы «ничего из вас не торчало» (забота, *das Sorge*, — экзистенциал, преследующий взрослого человека). Иногда градус книжности этих грез таков, что становится неудобно уже не за героя, а за автора (Хемингуэй и сам-то был «глобтроттером» в поисках «настоящей жизни», будь то бой быков или гражданская война; а тут возведение в квадрат чужого бегства от ближней реальности)...

Подражательная игра во взрослого — взрослого из книжек — ведется и наяву: все эти тонкие и сложные отношения с новейшими челядинцами — с «настоящим таксистом», которому надо дать расчисленные сообразно его человеческому достоинству чаевые, с ехидным официантом, с говорливым барменом-утешителем — все, все это примерка на себя чужой взрослости, чужого аршина. Коктейль «Мохито», ножички для обрезания сигар... «Игры, в которые играют взрослые», — но не свои игры. А свои — когда гардеробный номерок попадаете хороший: с цифрой 27, а не, скажем, 53, — школьническая щекотка суеверием (высмеянная, кстати, в гротеске Пелевина).

Живущий внутри ребенок смутно жаждет трансценденции, возвышающей Жизнь «там», — между тем эта жажда немало не влияет на бытование в жизни текущей. В ней другие определители — профессиональная адекватность, «чеканенная свобода», аксессуар статуса, комфорт-дискомфорт.

Героя постригли в наилучшей парикмахерской и нечаянно стряхнули за ворот остриженные волоски. Только что, сидя в парикмахерском кресле, он в дремотной грезе совершал воинские подвиги, обреченный на зной, жажду и смерть в безводной пустыне. Теперь, вернувшись в пресловутую «реаль-

ность», он досадует: «Я обречен оставшийся день терпеть мучительный зуд и раздражение на шее».

Грезы беспредметны, реальность предметна. Перипетии метаний героя по Москве сопровождаются и, главное, корректируются приключениями злосчастной рубашки, с засоренным воротом, вспотевшими подмышками, с прибавляющимися на груди пятнами от еды и напитков, рубашки, которую никак не удастся сменить. Когда любимая женщина в тревоге дозванивается до героя и наконец просит его о встрече, он... отказывается: друг в истерике, это важно, но и такое вот обстоятельство — «... Я еще раз взглянул на свою рубашку...», как можно! Это маленькое предательство абсолютной любви роковых последствий не имеет. Герой, попав в конце концов домой, сбрасывает с себя «усталую рубашку» (конденсатор его накопившейся «статусной» усталости) и договаривается о будущем свидании. Но мы вправе воскликнуть: жизнь, то бишь рубашка, взяла свое!

Еще мелкая, произвольная параллель. Уже говорилось, герой влюблен во *взрослую* женщину («Все очень красивые женщины кажутся мне... что они меня старше»). «Взрослая женщина» в глазах неуверенного инфантила — это опять-таки не возраст, а статус, женщина в своей представительной нише, такая, которой сладко соответствовать. «Очень земная, настоящая, взрослая, красивая, умная, тонкая...» И через парутройку абзацев, с той же интонацией: «Грузинская кухня — это настоящая кухня, без дураков! Разнообразная, очень разветвленная, с множеством возможностей». Реальная женщина. Реальная кухня.

Здесь хочется «заметить разность» между Евгением Гришковцом и его героем. В своих лирических монологах («Как я съел собаку», «Одновременно») автор находит-таки способ «расширения сознания» до некой всеобщности. Ассоциируя как бы машинально, в потоке припоминаний, свою ситуацию с множеством других, он «сразу» и «сплошь», как о том ему и мечтается, охватывает, дает почувствовать межличное пространство и время. «Вот, например, вышли вы из дома на работу... с портфелем...». «Или такой вариант: вы вышли из дома с зонтиком...». «Или вы вышли из дома на улицу... в какой-нибудь очень далекой и непонятной стране...». «Или поедете вы в Дрезден, пойдете в Дрезденскую галерею...». «Или вот такой странный феномен: сидите вы у себя дома и смотри-

те... фильм про какую-то Французскую революцию». И тому подобное. Так своей всеотзывчивостью, «новой сентиментальностью» восполняет Гришковец «твердость, простоту и жесткость отдаленных промышленных городов и городков», ту, опять же, реальность, откуда родом персонажи «Рубашки» и сам их автор.

Но типизированному герою романа не дано права на эту лирическую экспансию вширь. И тем виднее, что первично, а что вторично.

Архитектор Саня и его друг Макс по ходу повествования плачут не раз и не два. Конкретные поводы не слишком убедительны. Приходится признать, что оплакивают они свою жизнь, которая, по ординарной мерке, к ним весьма благоклонна. Оба — из числа людей, каких принято относить к опорному слою новой России, — работающих, честных, способных, образованных, твердо знающих, что по чем, не гнушающихся достатком. Говорят, весь вопрос в том, что таких пока мало, а надо, чтобы было больше. Но, читая «Рубашку», думаешь: пока они, отлично зная, в какой реальности живут, не знают — для какой, опереться на них нельзя, сколько бы их ни народилось.

Вот мораль в духе той самой «реальной критики», которой я обязалась подражать.

Ирина Бенционовна Роднянская

ДВИЖЕНИЕ ЛИТЕРАТУРЫ

Том 1

Издатель А. Кошелев

Художественное оформление переплета
Н. Прокуратовой и С. Жигалкина

Корректор Е. Зуевская

Художник-консультант Л. М. Панфилова

Подписано в печать 22.06.2006. Формат 60×90^{1/16}.
Бумага офсетная № 1, печать офсетная.
Усл. печ. л. 44,5. Тираж 600. Заказ №

Издательство «Языки славянских культур».
№ госрегистрации 1037789030641.
Site: <http://www.lrc-press.ru>
Phone: 207-86-93 E-mail: Lrc@comtv.ru

*

Оптовая и розничная реализация — магазин «Гнозис».
Тел./факс: (095) 247-17-57, тел.: 246-05-48, e-mail: gnosis@pochta.ru
Костюшин Павел Юрьевич (с 10 до 18 ч.).
Адрес: Зубовский проезд, 2, стр. 1
(Метро «Парк Культуры»)