

STUDIA PHILOLOGICA

ИРИНА ВЕНЦИОНОВНА РОДНЯНСКАЯ

ДВИЖЕНИЕ ЛИТЕРАТУРЫ

Том II

STUDIA PHILOLOGICA

---



ИРИНА БЕНЦИОНОВНА РОДНЯНСКАЯ

---

---

# ДВИЖЕНИЕ ЛИТЕРАТУРЫ

Том II



ЯЗЫКИ СЛАВЯНСКИХ КУЛЬТУР

Москва 2006

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

## **Роднянская И. Б.**

Р 60 Движение литературы. Т. 2. — М.: Знак: Языки славянских культур, 2006. — 520 с. — (Studia philologica).

ISSN 1726-135X

ISBN 5-9551-0147-0

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

### ЧАСТЬ III. О ДВИЖЕНИИ СОВРЕМЕННОЙ ПОЭЗИИ

Поэзия паузы: Предчувствия и память . . . . .	9
Назад — к Орфею! . . . . .	33

#### *Персоналии*

В чем победа? (Белла Ахмадулина) . . . . .	77
Поэт меж ближайшим и вечным (Александр Кушнер) . . . . .	90
1. Под знаком согласия . . . . .	90
2. Под знаком расхождения . . . . .	98
3. P. S. «Ворсистый смысл» . . . . .	107
«И много ль нас, внимательных, как я...» (Александр Кушнер) . . . . .	114
И Кушнер стал нам скучен... . . . . .	123
Стальная водица в небесном ковше (Олег Чухонцев) . . . . .	142
Горит Чухонцева эпоха . . . . .	154
Вязь и грань (Владимир Леонович) . . . . .	162
Не на виду (Светлан Семененко) . . . . .	170
Нам с музыкой голубою... Бард Фред Солянов . . . . .	179
Здесь и там (Олеся Николаева) . . . . .	190
Внятная речь (Дмитрий Быков) . . . . .	203
По поводу Ольги (Ольга Иванова) . . . . .	211

### ЧАСТЬ IV. ИДЕОЛОГИЧЕСКИЙ РОМАН

Помеха — человек: Опыт века в зеркале антиутопий . . . . .	219
--	-----

#### *Между*

Европейский интеллеktуал:

Конфронтация с миропорядком и ее пределы . . . . .	247
Русский западник сегодня . . . . .	258

#### *Персоналии*

Роман платежных ведомостей (Бертольт Брехт) . . . . .	268
Два лица Станислава Лема . . . . .	278
«... И к ней безумная любовь...» (Виктор Пелевин) . . . . .	289
Этот мир придуман не нами (Виктор Пелевин) . . . . .	298
Свято место правее Чубайса (Юлия Латынина) . . . . .	315

Ловцы продвинутых человек (Хольм ван Зайчик) . . .	326
Оглашенная в Лавре (Елена Чижова) . . . . .	338

## ЧАСТЬ V. ФИЛОЛОГИЯ И ФИЛОЛОГИ

Язык православного богослужения как препятствие к раскультированию современной России . . . . .	351
--	-----

### *Между*

Христианство и культура . . . . .	361
Светская и религиозная гуманитарная мысль — в аспекте словесности . . . . .	367
Слово и «музыка» в лирическом стихотворении . . . . .	373

### *Персоналии*

«Говоря ненаучно...» (Сергей Аверинцев) . . . . .	420
Философская «собака, зарытая в стиле» (Сергей Бочаров) . . . . .	433
Идея «жизни» и лицо художника (Петр Палиевский) . . . . .	448
«Освобожденный пленник...»: Эпизод обсуждения книги Абрама Терца «Прогулки с Пушкиным» . . . . .	455
Дерзости и заскоки Вл. Новикова . . . . .	463
Бахтин о Достоевском: несколько замечаний . . . . .	468
Об А. П. Квятковском — ученом и поэте . . . . .	473
Школа Александра Квятковского . . . . .	483
Вместо послесловия . . . . .	494
Список первых публикаций . . . . .	501
Указатель имен . . . . .	505

**ЧАСТЬ III. О ДВИЖЕНИИ СОВРЕМЕННОЙ  
ПОЭЗИИ**



## Поэзия паузы: Предчувствия и память

Только ли кажется это современнику и ровеснику, вплотную приблизившему взгляд к своему предмету и перенапрягшему слух, — или действительно окрепла и обнаружила себя новая, «иная» струя в поэзии? Что я вкладываю в столь широкие слова, объясню потом, но и прежде всех объяснений три выбранных здесь имени — Татьяны Глушковой, Игоря Шкляревского, Олега Чухонцева — подскажут: речь идет не о тех, кто объединен литературными знаменем или мировоззренческим пристрастием. Конечно же, не школу, а культурное веяние, незаметно перемещающее общий поток нашей лирики в сторону неведомого завтра, хотелось бы мне обозначить, и задача моя трудна, ибо неочевидна.

Но так же трудна поэзия интересующего нас толка — неясностью конечного смысла и особой содержательной уплотненностью.

О чем молчу, темнея впалым ртом,  
в какой пролетке, бабкиной коляске  
лечу, когда весна хрустит песком,  
когда в автобус, что набит битком  
людьми, что врукопашную, ползком  
(когда Москва не позади — кругом:  
на беженских подводах, босиком,  
давясь своим заплаканным платком) —  
а выстояли при Волоколамске, —  
сажусь рядком, чтоб говорить ладком,  
волос моих киваю узелком,  
совсем не замечая этой тряски?..

Двенадцатистишное — на две рифмы, в одну фразу — стихотворение Т. Глушковой (оно представляется мне узловым) сразу, одним чтением, конечно, не возьмешь. Сначала надо уловить общую интонацию — вопросительную, затягиваю-

щую силой длинного вздоха, — распутать маршрут синтаксиса, потом уж разглядеть зарисовку, а сквозь нее — моментальные вспышки прошлого и, наконец, понять состояние поэта и подход его к жизни.

Стушенность здесь такова, что каждая черточка может быть распространена на жизненный мир двух сборников Глушковой<sup>1</sup>, бегло повторяя его контуры и грани. Темнеющий рот, узелок волос — этот непарадный (рядом со смуглым загаром, шалью, пестрыми ситцами) образ, как бы поубавивший телесной пластики, скудный, запекшийся, пришел в стихи Глушковой не столько из предчувствуемого позднего одиночества, сколько из детства: сквозь взрослые черты проступает четко увиденный со стороны облик ребенка с «невнятным, заплаканным ртом», «с черничными, невнятными устами». И из детства же, из участи киевских беженцев, так и не догнавших откатывающийся фронт, — сочувственное знание тех подмосковных подвод 1941 года, тех слез и смятения: «Грохочет беженцев тележка. / Куда ей — от войны свернуть! / Какие крохотные дети. / Какие горькие глаза. / Вербочкой связан скарб столетий. / Скрипят четыре колеса». Это завязь ее стихов, — как не раз совершается ею все тот же мысленный перелет меж Подмосковьем и Приднепровьем: от взгляда на сухой Ламский волок — к памяти о послевоенной засухе на Украине. И среди набившегося в автобусы люда — тех ли, кто отстоял Москву, или детей их, все равно причастных к общей страде, — она своя: «сидит рядком» да «говорит ладком». Но погодите, ведь и молчит же одновременно, ведь не вся здесь. Не трясется со всеми, а летит «в пролетке, в бабкиной коляске». Так, незаметно, сделан еще шаг в глубь времени, не в ближний, а в дальний исторический день, в ту память, которая у автобусных попутчиков, быть может, лишь неосознанно дремлет, а у поэта бодрствует за всех сородичей и соотечественников. Ведь «Москва не позади — кругом» — это реплика столько же на лермонтовское, бородинское: «Ребята, не Москва ль за нами», сколько и на слова, прозвучавшие во вторую Отечественную: «Отступать некуда — позади Москва».

Эта отъединенность от сегодняшнего окружения («молчу...», «лечу...»), с тем чтобы приобщиться к давно отшедшим и помянуть их, может быть сочтена, как предполагает сам

---

<sup>1</sup> Глушкова Т. Выход к морю. Стихи. М.: Современник, 1981; Глушкова Т. Разлуки нет. Стихи. М.: Советский писатель, 1981.

поэт, «недемократичной», что ли. Но — ... если скажут: мне всего милее

древесный шелест — не людская мольвь,  
набухшие от сырости аллеи —  
не равенство, не братство, не любовь, —

она в ответ расскажет о том, как в ее уединение «всю ночь с листвы глядят людские души, хлебнувшие безлюдной высоты» еще со времен Ледового побоища.

Для Глушковой не существует истории, которую узнают лишь из книг. В «Выходе к морю» превосходные белые стихи свидетельствуют о таком ощущении исторического стиля, какое не назовешь нажитым, приобретенным через общедоступные каналы культуры. И вправду, как бы земля рассказала, как бы тени поведали, как бы двухвековая липа взяла в компаньонки, чтобы вдвоем смотреть на царский поезд Елизаветы Петровны: «... я прихожу сюда / Неслышная, хотя бы раз в столетье... Тут некогда царица проезжала / С блестящими, веселыми глазами, / Лицом в отца... И дюжий студиоз / Ей громыхал латынью. Как доспехи, / Валились в пыль пудовые слова. / Но, слава богу, лаврский перезвон / Взлетал превыше тощего Пегаса!» Украинское «зеленокудрое барокко» Киево-Могилянской академии, последних дней Сечи, старчика Григория Сковороды, гоголевского Хомы Брута и слепых лирников — для нее такой же дом, как и заросшие лопухами дворы израненного послевоенного Киева, где она малым ребенком находила «пышные укрытья». Стоит осмотреться, спустившись к Подолу, как эта отдышавшая жизнь — гомон базара, звон колоколов, бурсацкие забавы, картинное изобилие — воскреснет и обступит странницу, знакомая невесть откуда и с каких пор («отродясь»). И почти столь же близким — не родным, но родственным — предстает раннее, «варяжское», североевропейское средневековье, повязанное с Киевской Русью. Уже не из памяти, а из прапамяти выплывает старинный славяно-германский «выход к морю» — допетровский, дотатарский. Сквозь незнакомые черты торгового прибалтийского городка смутно проступает какой-то намек, знак о былом, и слышится неожиданный отзвук родства.

Живя сразу во многих временах, поэт всегда с кем-то далеким аукается, за кем-то невидимым следит. В подмосковной

усадебке все еще «припрятан» наследственный владелец дворянского гнезда: «Смутловатый блондин, сладкоежка, / как чадишь — хоть припрятан хитро! / Самохвал, богоравная пешка, / в переплавку — твое серебро! / Ты сгодишься мне в полночь слепую... Чтобы я в эту кровь голубую, / снег падучий да тьму земляную, / торопясь, обмакнула перо!..» Обмакнула — и вот уже, трясясь в рейсовом автобусе, летит тем временем «в бабкиной коляске».

Что же все-таки понудило поэта, как «скарбом столетий», нагрузить маленькую тележку стихотворения памятью, прапамятью, вчерашним опытом, переживанием текущего дня? Но тут мы как раз столкнулись с одной из тех черт поэтического сознания, которые рискую назвать новыми: больше не существует отдельных тем или канонически уравновешенного их переплетения. Как развернется стихотворение, у Глушковой совершенно нельзя предугадать по первому стиху, даже строфе (а традиционная композиция обыкновенно ведь предсказуема, как fuga). Поэт начинает:

Уже следов любовного недуга  
ты на моем лице не различишь.  
Высоким смехом отвечает выюга.  
Церковкой звякнет городская тишь.

Думаете — любовная элегия? Нет, из предполагаемой элегии, из стужи мы тут же негаданно переносимся в идиллию, в старосветский уют и смиренную тишь северного лета: «Я проживу в Можайске или Пскове, / я в Новгороде молча проживу. / Я заведу зеленый огородец, / я маков цвет на грядках разведу. / И буду думать: вот скрипит колодец, / вот плещет гусь на солнечном пруду». В окружении других стихотворений эта быстрая смена сезонов и состояний души (ее хватило б на поэтический цикл) в конце концов становится понятной: после любовной драмы на фоне летнего юга и домика в полушубке из виноградного меха — тоскливое возвращение и под завывания выюги мечта о другом лете, «своем», залечивающем недуг. Но тут речь поэта еще раз круто проворачивает, и мы читаем о чудском льде (недаром был раньше упомянут Новгород, но ведь вскользь, наугад, не во имя прямолинейного сюжета), слышим слова о русском пространстве и русской судьбе, о терпении и вере в бессмертие:

... я так скажу: для этих расстояний  
на сорок бед — единственный ответ:  
страдание не зовет себя страданием,  
разлука знает, что разлуки нет.  
Девчонка помнит: нарядят вдовую,  
Мальчонка чует, что — героически пасть...  
Что жизни им отмеряно с лихвою  
в тот час, когда она оборвалась...

Стихотворение действительно стремится захватить чрезвычайные «расстояния», спроецировать личную драму на экран национального характера, двигаясь непредсказуемым маршрутом. В такой сомнамбулической свободе есть опасность: стихи подобного рода нелегко укладываются в память, а в случае неудачи безотчетно «бормотливы». Но есть в этом и некое волнующее современную душу приобретение. Дистанция между «я» поэта и предметами его внимания предельно сократилась, едва протянув руку, он натывается буквально на все разом — все тревожит, берedit, напоминает, предвещает. Эту постоянную и не всегда ясную тревогу первым передал нам Блок, и, несмотря на то что его тревога уже разрешилась раскатами революций и войн, нас она не покидает и поныне. Весь мир неупорядоченно вобран в лирический горизонт (импульс, заданный опять-таки Блоком), стянут в один пучок связей со своим особенным личным центром; перегородки между темами пали, как некогда под натиском романтизма — перегородки между жанрами. Так, у Глушковой: родина — лирический центр всего написанного; но периферийные темы слитно присутствуют в каждом сколько-нибудь обширном монологе, создавая неклассическую плотность пространства. И это при том, что высшей ценностью жизни — даже в ущерб этической чувствительности — Глушкова готова провозгласить идеал классической гармонии: в красоте — оправдание мира, под ее солнцем «разлуки нет».

Всего краше в этих стихах земля, ее растительная сила, ее нижний, ближний уровень — в травах и насекомых, куцах и певчих птицах. У зрения Глушковой есть один секрет. Она смотрит на всю эту подробную роскошь летнего копошения не только глазами детства, но и с малой высоты тонущего в зарослях ребячьего роста (ей «вечно — меж листвою и травой — мелькать льняною, русой головой»), когда земля и все

ее мелкие твари вдвойне доступны для острого взгляда и проворных пальцев. «Золотое шуршанье в бурьяне, блеск лимонницы, рваный полет»; «Трезвонит грозная пчела, стрекочет сломанный кузнечик... поводит плюшевым оплечьем (а голос — войлочная мгла!) в цветке ромашковом, увечном, мой шмель...»; «Какой грибной, какой разумный дух плодит земля, качаясь под ногами! Бредет горбатой улочкой петух, промокший, ослепленный жемчугами». Одни из этих строк написаны по младенческим впечатлениям, другие — по сегодняшним, но детская «жадность к тому, что живет», угол пристального наклона к земле — одни и те же:

А на старой, разбитой дороге,  
где пустые трехтонки пылят,  
восхищенно стрекочут сороки:  
в бузине — колыбель соловьят!

В бузине — в двух шагах — наклониться  
над прогорклым кустом, над рекой:  
это пташья, знакомые лица,  
это сторбленный шмель луговой!..

Удивительны при таком ближнем взгляде на земной убор пчелы. Кажется, ни одна летняя панорама не обходится у Глушковой без пчелиного племени, без тяжелого гуда «кардинальских» шмелей (да и глубокой осенью нежданно обретает голос «шмель, перетлевший в навозе»). Тут особое изобилие метафор: от пронзительных слов о бедственном лете недорода («Все-то снится мне город в руинах, / буйнокрылая в окнах трава. / На шмелиных обугленных спинах, / еле может стоять синева») до взгляда, невзначай брошенного в удающую минуту: «И пчелку на ниточке водит / какой-то безбожник хмельной, / шиповника сердце находит / ее хоботок ножевой». Поэт как бы и сам не властен над глубинным образом, всплывающим из «младенческих» пластов подсознания; но так или иначе, красота, созидаемая в этих стихах «под знаком пчелы», чем-то связана с душевным складом их героини: потаенная люта́я работа при внешней беспечности и даже неге. «Это поздний шиповник зацвел, / столь малинов — душа на излете! — / чтоб последнее золото пчел / отзвенело в янтарной заботе» —

строки, столько же повернутые к осеннему миру, сколько обращенные внутрь себя.

А между тем над красотой в прочном (по-старому) и гармонически ясном смысле преобладает беспокойство, сминающее речь лепетом намеков и туманностью безответных вопросов. «О чем молчу?» — знать нам все же не дано. Лирика этого рода начинается и кончается умолчанием, она силится «молчание к слову присватать», она заводит речь как бы с середины — в ответ на невысказанные мысли — и часто обрывает на полуслове. Она не тяготеет к лирической биографии, лирическому роману, осуществляясь в обход исповеди. Даже в «женских» стихах — о любви, судьбине и разлуке — есть лишь опзраченная вытяжка чувства: нет ситуации, обстоятельств, элементов повествования. Эта целомудренная скрытность — не только лично-психологический факт, но и литературный симптом. Поэты «новой формации» пренебрегают сколько-нибудь связным лирическим самоотчетом — при упорной ориентации на собственный опыт во всей его конкретности и «случайности», а не на универсальную идею. Поэт представляет от своего времени, от своей человеческой среды, не столько выдвигая и типизируя собственную участь, сколько вслушиваясь в «чуткий воздух» («... так чуток воздух этих стылых мест!»), переживая и разгадывая впечатление как знаменье.

Драма собственного, отдельного существования уже не кажется столь захватывающей: границы ее размыты, она как бы переадресована тому, что вокруг, — «раките над вечным покоем», трактористу «в полюшке голом», — и стихает в родном далеке, находя умиротворение:

Погляди: горизонта черта,  
как уста, стала узкой и красной.  
Промолчу — но моя немота  
никогда не бывала напрасной!

Погляди: луговой зверобой  
не жалеет целебных соцветий.  
И бегут золотою гурьбой  
с золотыми лукошками дети...

Знаменательно «молчаливым» поэтом представляется мне И. Шкляревский. А ведь рассказал о себе в стихах куда как много: и о Полесье, о детстве в учительской семье, о детдоме; и о заводской, а потом рыболовецкой работе; и об охотничьих «скитаниях в лесах»<sup>2</sup>. Но упрятанной на белых полях его лаконических строк остается главная тайна — тайна совести и неотлучной от поэта грусти. Недосказанность у него — основной способ достигнуть той повышенной плотности поэтического вещества, о которой говорилось раньше. Вот стихотворение «Ночлег»:

Ярко горели сухие дрова.  
Весело в небе свистела флюгарка.  
Долго смотрела на пламя вдова,  
в юности прачка, а после кухарка.

Медленно думала что-то свое,  
давнее что-то в золе ворошила.  
... Честно работала, верно любила,  
чисто стирала чужое белье.

Сполох стоял над спокойным лицом —  
алые угли к огню подгребала.  
Молча движения тень повторяла.  
Думал и я в эту ночь о своем.

И весь этюд — о своем, хотя образ немолодой женщины (наверное, полесской землячки, может быть — из военных вдов) с лицом, как зеркало отразившим спокойную совесть, и в нимбе, розовеющем посреди ночной темноты, — образ этот написан с любовным вниманием к судьбе другого человеческого существа, а «я» поэта впрямую обнаруживает себя лишь в последнем стихе. Мы узнаем, какие мысли занимают другую — не его — душу, но невольно догадываемся, что в его молчаливом уме совсем иной счет и годам, и поступкам: и вина, и непокой.

---

<sup>2</sup> См. в особенности стихотворные сборники: *Шкляревский И.* Гость. Стихи о детстве, юности и могилевской земле. Минск: Мастацкая литература, 1980; *Шкляревский И.* Тайник. Стихи. М.: Советский писатель, 1981; *Шкляревский И.* Брат. Новая книга. М.: Молодая гвардия, 1982.

В поэзии Шкляревского густо от уклада, быта, от люда, среди которого он потерялся как равный, тутошний. Обратите внимание на маленькие находки в этом роде: «Сплывая по Днепру...», «Жалоба счастья». А вот сценка, которая засела в мальчишеской памяти: голодные детдомовцы, переполошившие глухой полустанок, их бегство в тамбуре вагона и рядом с подростком из этой буйной стаи — «солдат стоит на сквозняке с мешком в единственной руке. Подростка хлещет по щеке пустой рукав его шинели». Или еще; проводы новобранцев, бабий плач и взаимные утешения матерей: «... и твой болван, и мой бандит домой с профессией вернутся»; смятение храбрыщегося, но заробевшего призывника: «... и чувства, разные насквозь — Маруся! Матушка! Разлука!» Везде, однако, в этих картинках поэт присутствует не только как наблюдатель, но и как лирическое лицо, косвенно посвящающее нас в *свое* (да и не он ли тот подросток, тот призывник?).

О стихах Шкляревского, если воспользоваться строкой, принадлежащей не ему, а Глушковой, можно бы сказать: «Эта грусть не сейчас родилась». И ее же формула: «... жалость нежная к отчизне». Нет, должно быть, у нас мест, где война была бы до такой степени истребительной, где она привела к такому незабываемому, незарубцовывающемуся опустошению, как родная земля поэта: «Знаю, что нет утешенья! / Тысячи тысяч истлели, / порвана цепь поколений, / выбито с кровью звено». В тех, кто родился в конце 30-х и пережил военное горе, еще не сознавая всей его меры, кто сразу после войны, в самом центре зоны страданий, не мог не расти, не радоваться зелени, реке, краюхе, солнцу, играм, в тех, кто помнит себя тогда счастливым, осталось неизжитое чувство вины перед старшими, все выстрадавшими, пролившими кровь. «Мне не под силу / оплакать братскую могилу, / и я от памяти вольна», — говорит Глушкова о себе пятилетней, но всю жизнь вспоминает, оплакивает — «одна — из вымершей семьи, среди выжившего населения». И Шкляревскому тоже все чудится кровавая дорога, не виденная собственными глазами (что они тогда понимали, эти ребячьи глаза!), но все равно доставшаяся в наследство: «Солнце быстро пошло на закат. / Ропщет лес после бури все глуше. / И зловещие красные лужи / на широкой дороге лежат. / Мы устали и песню поем. / Липнет грязь. Расползаются ноги. / И сдается, мы с братом идет / по извечной кровавой дороге. / Нет приюта в намокших кустах. / Только циф-

ры гудят на столбах. / Только цифры, как черные даты. / И горящего неба раскаты». А всего-то прокатилась летняя гроза...

Но у сопровождающей Шкляревского грусти есть еще источник: «В канаве замерзла вода. / Не может напиться собака. / Скулит из осеннего мрака. / Идут на меня холода! / И тучи гудят, как заводы. / И светятся угли в золе, / как город далекий во мгле... / Идут на меня мои годы!» Годы надвигаются из прошлого (в ветровых тучах и углях костра — память о гудке литейки и еще о том, как в детстве шли на огни по ночному лесу: «Смотри, там светит Рогачев!») и наваливаются из будущего, сжимая сердце. Это о победе законов времени, законов естества над крепким телом, бодрым настроением, над безоглядностью полнокровного житья; но одновременно с первой угрозой старости нарастает и совестная тревога. Лирику Шкляревского не раз и не два посещают призраки безблагодатного старения, налетает ужас старческой немощи и прозябания, а главное, мизерности стариковского кругозора, когда «старый хрыч» плачет над разбитой чашкой и над десяткой, потерянной в метро. И такое — вместо скитаний в лесах, человек у костра в обнимку с собакой, вместо тысячекилометровых маршрутов вдоль и поперек континента и азартной мускульной работы. Зачем? Почему? Тут-то приходят к герою этих стихов тени убитых животных — то волка, то совы, то еще какого-то подранка, издыхающего в зарослях. И хотя это, конечно, реальный мотив в быту охотника, никогда не скрывавшего своего пристрастия и запала, но, как и во всем, что пишет Шкляревский, здесь присутствует и второй план — более глубокое признание вины перед жизнью...

В стихах Шкляревского есть обрывистая, небрежная сила, есть обаяние кнутгамсуновского, что ли, толка. Он умеет упиваться лесным счастьем Пана. Ему в высшей степени свойственна память тела и уж через нее память сердца; он помнит, каково стоять солдату на продуваемой ветрами дозорной вышке, как нелегко во время стрижки удержать овцу, которая немногим слабее человека, как неохота с ходу нырять в ледяные мокрые кусты, спрямляя после ночной смены дорогу с завода домой. Но он же словно не вмещается в свою телесную оболочку, не может приспособиться к ее ограниченности. Отделение души от тела, появление невесомого, пространственно рассвобожденного двойника — произвольный мотив лирики Шкляревского, один из тех, что (как шмели Глушковой)

заявляют о себе бесконтрольно. Вот отражение его в стекле вагона покрывает собой семимильный законный ландшафт («Ночной двойник — на весь простор... И у неведомой версты / под сердцем темные кусты / шумят... И посредине лба / дымит фабричная труба!»); вот над безбрежным жнивьем под закатным солнцем летит в беспокойном сне душа («А тело живое мое / осталось на лавке в той хате»); вот чуть не на версту растянулась его тень в сумеречной долине. Двойник — свободно парящая душа — опережает тело, заглядывает за мгновения, телом медлительно и на ощупь изживаемые, и от такого опережения тоже грусть и чувство бесцельности испытанного плоти. «Счастливые, лежим в полыни. / Над нами в голубой пустыне, / белея, облако идет... Так и мое воспоминанье / об этом дне уже сейчас / сверкает далеко от нас... Еще в полах из пиджака / не выветрился дух полыни... / Еще по голубой пустыне / идут над нами облака. / Уж эта встреча — далека...» За этим раздвоением — тоска по иному масштабу, чем тот, в котором, удачно или нет, под ласковым или неблагоприятным взором фортуны, проживаются отмеренные годы. И старость страшит не сама по себе, не как утрата молодых сил, а как клеймо, которым метят уклонившуюся от своего курса жизнь.

А ведь есть в стихах Шкляревского и другая старость, старики другого поколения. Есть отставной учитель, что живет как будто в том же отпугивающем мизере подсчетов и мелких потерь и провожает заходящих к нему словами: «Гасите свет... Гасите свет» («Не мог забыть копилку он. К тому же скромный пенсион»), — но продолжает наставлять, помогать до самой смерти под одинокой лампочкой, которую некому было погасить. Есть отец (это все одна судьба): после него в самодельном столе осталось «так не много чудес. / Две просьбы в районный собес... / И дужки от старых очков. / Обмотаны черною ниткой. / Старательный труд вечеров, / когда хлопает ветер калиткой...». В этой эпитафии вроде бы и не слышится похвалы, а все ясно: та, отцовская, жизнь этически расценивается куда выше собственной. И детство, прожитое в послевоенной бедности, представляется раем прежде всего как полоса освященных, сообща оправданных лет:

Есть в отдаленной области небес  
былая жизнь...

Всегда зеленый лес



— Но ты же умер! — я ему сказал.  
А он: — Не говори, чего не знаешь.

.....

И встали все, подняв на посошок.  
И я хотел подняться, но не мог.  
Хотел, хотел — но двери распахнулись,  
как в лифте, распахнулись и сошлись,  
и то ли вниз куда-то, то ли ввысь,  
быстрей, быстрей — и слезы навернулись.

Стихи О. Чухонцева, посвященные кончине родителей, загробным поминкам, когда во сне приподнялась завеса и жизнь переломилась надвое, находятся в центре целого сонма нынешних поэтических тризн. «У нас живые мертвым говорят слова особо тайного значенья» (И. Шкляревский). Извечное место элегических раздумий (Жуковский, Пушкин, Тютчев — кто здесь не замедлял шаг?), в первой половине нашего торопливого и бурного века почти забытое (не только кресты и фанерные звезды А. Жигулина, но и заглядывание Пастернака в собственную раскрытую могилу — все это ведь появилось уже во второй), теперь снова вошло в поэзию «тем кладбищем, где тихо лежат / мама, папа, подруги, соседи. / Угадали меня... Сторожат... / Ах, как людно, как гулко на свете!» (Т. Глушкова).

Герой Шкляревского подростком мог без оглядки пробегать «погост забытых», сокращая дорогу на городской вал, откуда звучала музыка и танцевали по вечерам. (А ноги все равно спотыкались о ржавое военное железо, утопленное в преграждающем путь торфянике, и, споря с доносящимся оркестром, «рыданье жаб меня сопровождало»). Но вот его поэма «Гость» — она об отце еще живом, но уже усыхающем и видящем свой близкий уход, о прощании с родиной, вернее, с тем чувством к ней, какое дарит родительский дом, пока он не опустел. Герой приезжает туда со столичными и заграничными подарками, которые не впору и не в срок. «Сын уловил с порога — / в доме живет тревога. / Сын отцу говорит: / — Сзади пиджак висит. / — Исправим, — шепнула мать. — / Долго носи, Иван. / Не клади в чемодан. — / Не захотел исправлять... С тополя падал пух / или из гнезд помет, / сына звериний слух / шорохам вел учет. / Время бьет наповал! / Матери на закате / тихо отец сказал: / — Никто не увидит сзади».

Чувствуется, что эта прощальная поездка тоже надвое переделывает жизнь; обратный путь в вагоне скорого — как на крутую гору, и слово «гость» звучит самоистязующе, хотя какая и где здесь вина...

«Я оторвался от своих корней», — обронил, раздумывая о том же, Чухонцев. Соблазнительно ухватиться за эту простую версию как за ключ к нашей «новой» поэзии, как за объяснение ее беспокойной зыбкости. Ключ, однако, окажется ложным; «новое» поэтическое сознание вдумчиво восходит по лестнице: родители, родичи, родина, природа, соприродность мирозданию, — отдавая дань каждой ступени и счастливо избегая беспочвенности. Тому свидетельство хотя бы стихи Чухонцева о подмосковном «огненном» лете 1972 года, когда горели леса:

... А со степей казахских и каспийских  
шел зной, и было небо как в огне.  
Душа болела о родных и близких,  
о матери я думал, о жене.

Нет, не любовью, видно, а бедою  
выстрадаваем мы свое родство,  
а уж потом любовью, но другою,  
не сознающей края своего.

Да что об этом! жизнью и корнями  
мы так срослись со всем, что есть кругом,  
что, кажется, и почва под ногами —  
мы сами, только в образе другом.

У Чухонцева всегда высок удельный вес каждого завершённого стихотворения, достигнута вычлененность его из сплошного потока речи. Густота и плотность сочетаются здесь с внятностью, художественная идея, выращенная на большой глубине, проходит особо придирчивую духовную обработку.

Быть может, в этой, не чуждой любознательности, лирике<sup>3</sup> наиболее ощутима циркуляция токов между пейзажем, личным настроением и общественно-историческим воспоминани-

---

<sup>3</sup> Чухонцев О. Из трех тетрадей. Стихи. М.: Советский писатель, 1976.

ем, как бы единое их поле, улавливаемое «космическим чувством» поэта. Он постоянно чувствует рядом с собой, в пустоте или бездне мироздания (но в тесной близости к быту), — еще нечто непостижимое присутствие, понимаемое то как отдельная «мысль» природы, то как знак из грядущего дня, то как голос и дуновение тех, кто прежде населял эту землю:

И в кадке с дождевой водой  
дрожала ржавую звездой  
живая бездна мироздания.  
Не я, не я, но кто другой,  
склоняясь над млечною грядой,  
оставил здесь свое дыханье?

(Отмечу совпадение у Шкляревского: «Отчего душе моей сродни / пасмурные дни? / Отчего люблю песок текущий / с темною полоской у воды, / запах торфа, грозовые тучи, / в дюнах цапли тонкие следы... / Мокрый флаг над тихим детским домом, / сладкий дым, гречишные поля. / Там, над ними, в холоде бездонном / бродит мысль, живая и ничья...» Тут уловлены как бы одни и те же позывные.)

Уже ясно, что наши поэты не смущаются печалью будто беспричинной, разлитой в воздухе. У каждого своя тайна грусти и цвет ее: у Т. Глушковой — эстетизированная стойкость как ответ на судьбу («... не сердца — только судьбы разбиты!»), у Шкляревского — смутные самообвинения перед лицом отчего края и сокращающейся жизни. Лирику Чухонцева назвать грустной было бы слишком неточно (разлет чувств, впечатлений, поэтических предметов в ней очень широк), но именно у него грусть или тоска возводятся в степень *духовной жажды*. Есть и знакомые уже мотивы: память о детстве как о дорогой утрате, неисполнимое желание насмотреться на свое «деревянное отечество», на свой Посад прежними, мальчишескими глазами — все то, что трепещет в вопросах: «Где сиреневый вечер? Где радость надежды? Где козья погудка?» — и итожится двустушием:

Во сне я мимо школы проходил  
и, выдержать не в силах, разрыдался.

Но грустная память, скользящая «бывшим маршрутом», у Чухонцева не главное; у него вообще больше опоры на настоящий свой день и возраст. Изначальное томительное чувство не вечности жизни предстает здесь обнаженным, не подпертое житейскими мотивировками, не объяснимое даже движением лет.

В «Воробьиной ночи», в стихах о любви и страсти, высоко взматается пламя, захватывает дух, но мгновение спустя прогорает, и пепел лучше не ворошить. А огонь, пока он есть, — раздуть, пусть истощится побыстрее.

Еще темны леса, еще тенисты кроны,  
еще не подступил октябрь к календарю,  
но если красен клен, а лес стоит зеленый,  
— Гори, лесной огонь! — я говорю.

.....

... Гори, лесной огонь, лети на все четыре  
и падай на спаленные крыла!

И вот уж пожар стих, исчерпал себя — «и поймешь в невеселый час, / что на осень нашлась проруха: / просвистелась она — и нас / оглушила на оба уха. / Оголила сады насквозь / и дала разглядеть сквозь слезы, / как летят, разлетаясь врозь, / лист осины и лист березы...». Это последнее стихотворение (одно из лучших) начинается с характерно унылой чеховской картинке: «В нашем городе тишь да гладь, / листья падают на репейник, / в оголенном окне видать, / как неслышно пыхтит кофейник. / Ходят ходики, не спеша / поворачиваясь на гире, / и, томясь тишиной, душа / глохнет в провинциальном мире». Но не столько тут укор провинции, сколько вздох, адресованный, так сказать, мировому порядку вещей с его «просвистевшимися» осенями; бытовое бросает космические отсветы.

У Чухонцева рано проявилась потребность переводить точную житейскую зарисовку на рельсы собственного чувства, поворачивать ее лирической и вселенской стороной. Вот, к примеру, совсем простое, хотя и крепко сбитое стихотворение 1961 года об уборке картошки в провинциальном городке: «... Весь город валит валом на поля, / в руках мешок, а на плече лопата... Он лупит завидующие глаза. / Он тянется своей большой ложкой. / Он, может быть, и верит в чудеса, / но прежде запасается картошкой». Эта собственноручно убранная кар-

тошка «прекрасна, как сама земля», — и вдруг неожиданный финал: «Отчего ж тогда не рада / твоя душа? Какая ей досада / на этот день в начале сентября?» Закончено не только не по правилам «благополучного» сочинения, но и не по тем, которые установил в своих стихотворных новеллах Евтушенко, в то давнишнее время уже отвоевавший право утверждать: «И всюду жизнь была собой, и всюду люди жили». Чухонцев, выступив несколько позже евтушенковского поколения (каких-нибудь пять лет разницы, а какой разрыв!), с самого начала без колебаний и без вызова впускает в стихи будничную «жизнь как жизнь», но сразу же стремится разомкнуть ее в вечность.

Потом то же необъяснимо «досадное» чувство не раз прозвучит в лирике Чухонцева как призыв, как нота разлада — наверное, между таинственным совершенством жизни и ее мгновенностью. В тихие миги природы во время сосредоточенных пауз межсезонья виднее хрупкость живого, большее сердцу, не готовому с этим примириться. Весной —

Река темнеет в белых берегах.  
 Пронесся ледоход неторопливо.  
 И тишина зыбучая в лугах  
 стоит недели за две до разлива.  
 Я что-то потерял. Но что и где?  
 .....  
 И колесо колеблется в воде.

И осенью —

Так дышится легко, так далеко глядится,  
 что, кажется, вот-вот напишется страница.

О чем? Поди скажи! О том, как безутешно  
 повернута на юг открытая скворешня?  
 .....

Что скажешь? Как поймешь? Возьмешь ли грех на душу  
 нарушить тишину? И словом не нарушу!

Среди стихотворений о загадочной поднебесной тишине пронзительно-печальным кажется как раз самое летнее и радостное: «Еще помидорной рассаде / большие нужны костыли,

/ и щели в искрящей ограде / вьюном еще не заросли; / еще предзакатные краски / легки, как однажды в году, / и пух одувачиков майских / не тонет в июньском пруду. / Но так сумасшедше прекрасна / недолгая эта пора / и небо пустое так ясно / с вечерней зари до утра, / что, кажется, мельком, случайно / чего ни коснется рука — / и нет, и останется тайна / на пальцах, как тальк с мотылька. / О, лучше не трогай, не трогай...» Благоговение и сожаление смешались воедино. Почти укладываясь в традиционные принципы пейзажной лирики или лирики «природы и души» (с ее старинным психологическим параллелизмом), эти стихи неуловимо от той и от другой отличаются: живущее и чувствующее в них «я» в первую голову озабочено не собой, не своим смертным уделом («... оглянусь на пустырь мироздания, подымусь над своей же тщетой...»). А тайно озабочено уделом весеннего, летнего, осеннего дня, судьбой его ускользящей красоты.

Пейзажем ли назвать такую вот сложную и парадоксальную композицию: «Когда верблюд пролез / в игольное ушко — / перебродил прогресс, / и зло в добро ушло, / и разомкнулся круг / истории Земли, / и свет из первых рук / явил дела свои. / Был бесконечный день, / повернутый к теплу, / и влажная сирень / стучала по стеклу. / Был бесконечный час, / пронзительный как стих, / и что-то зрело в нас, / что выше нас самих. / Не слышимый на слух, / не видимый на глаз, / бродил единый дух, / преображавший нас. / Он зябликом в лесу / свистел на сто ладов, / да так, что на весу / сорваться был готов. / И тонкий-тонкий звук / терялся вдалеке, / и я — как все вокруг — / висел на волоске». Без начальных четверостиший стихотворение могло бы напомнить пастернаковскую «молитвенность» перед чудом жизни («Ты спросишь, кто велит, / Чтоб август был велик, / Кому ничто не мелко...»), но первые две строфы превращают цветущий день в цель человеческой истории, переносят его в благой финал, где прекрасное будет бесконечно длиться и то, что сегодня дано на миг, обретет права вечности.

Примечательно, что стихи в этом роде отличаются у Чухонцева прямо-таки фенологической точностью. В них не Природа философов, а календарные ритмы среднерусской равнины, и ее заботы о прокорме, и «тоска пространства», древняя ширь. Напоминание о ее страде и размахе входит в поэзию Чухонцева неявно, негласно — вместе с тревожны-

ми образами высокой воды, паровозных гудков, перелетных стай. Его склонность к характерным для национального мироощущения сближениям природного события (ледоход, ледостав, разлив) и исторического свершения или сдвига, заставляет вспомнить природно-исторические параллели «Слова о полку Игореве». Эпиграфом же из «Слова...» помечено одно из самых заметных стихотворений — «Зычный гудок, ветер в лицо...», — заряженное исторической энергией, настойчивыми вопросами будущему.

Задержимся на этом подробнее. Сколько ни написано Чу-хонцевым превосходных «осенних» стихов (а у всех трех поэтов они, как правило, оказываются среди лучших), символичен для его чувства родины, мне кажется, — весенний разлив, паводок. Тут и оголенная неустроенность по ходу всех переустройств:

Облупилась яичная кладка,  
сгнил настил до последней доски.  
Посреди мирового порядка  
нет тоскливее здешней тоски.

Здесь, у темной стены, у погоста —  
оглянись на грачиный разбой,  
на деревья, поднявшие гнезда,  
в голых сучьях над мутной водой, —

тут и надежда на то, что имеет же смысл многовековое бесстрашие России перед лицом этой неустроенности, не напрасен же выплеск невиданных сил, а значит, и собственная жизнь поэта:

Родина! Свет тусклых полей, омут речной да излучина.  
Ржавчина крыш, дрожь проводов, ропот быков под мостом, —  
Кажется, все, что улеглось, талой водой взбаламучено,  
всплыло со дна и понеслось, чтоб отстояться потом.  
Это весна все подняла, все потопила и вздыбила —  
бестолочь дней, мелочь надежд — и показала тщету.  
Что ж я стою, оторопев? Или нет лучшего выбора,  
чем этот край, где от лугов илом несет за версту?  
Гром ли гремит? Гроб ли несут? Грай ли висит над просторами?  
Что ворожит над головой неугомонный галдеж?

Что мне шумит, что мне звенит издали рано пред зорями?  
За семь веков не оглядеть! Как же за жизнь разберешь?

(«... Зычный гудок, ветер в лицо...»)

Не гоголевский ли это взгляд на загадку мчащейся в будущее Руси? И снова больше вопросов, чем ответов. Вышло так, что творчеством героев этой статьи оказалась охвачена вся коренная восточнославянская ойкумена — Украина, Белоруссия, Средняя Россия. Три имени не были заранее подобраны с намерением возложить на них краевое представительство; но раз уж им пришлось перекликнуться с разных концов, от этого, быть может, стала яснее общность почвы, общий тип связи с ней. При остром, запечатленном на всей творческой жизни чувстве места своего рождения, своих корней их поэзия свободна от партикуляризма; в частности, почти не нуждается во внешних метах местного колорита, в этнографических словесных красках («... этой дивной речью мог чароваться непривычный, слух. Но... я взяла два-три — не боле — слова: моя котомка без того полна», — пишет Глушкова об украинском говоре). Не подходят сюда и социально ограничивающие определения, часто совсем не бессмысленные даже в приложении к крупным явлениям искусства. Ясно, что не сельская Русь, но ведь и не Русь же провинциальная. Масштаб резко укрупняется переживанием единого исторического пути отечества (земли отцов, на кого пало бремя державы). В стихотворении Глушковой «Эта грусть не сейчас родилась...» доносящийся из репродуктора голос ее земляка Козловского («Это с черной тарелки певец — с черной пахоты из-под Полтавы») — старинный вальс о павших в японскую войну четвертого-пятого года заполняет душу поэта волной сочувствия к тем, кому не вернуться с чужбины, к *своим* во всю ширь исторических и пространственных рубежей («Далека ты, родная земля, / не видать в этом желтом тумане. / Гаолян покрывает поля, / точно сплю я сама в гаоляне»). «Тебя омывают двенадцать морей. / С тобой обнимаются три океана», — обращается к большому отечеству Шкляревский и тут же перебивает одический разбег детским воспоминанием: «Я прятал копилку в дупле на поляне. / Отец ее в омут забросил. Смотри! / Волнение жита увидел я с кручи. / Терялись в твоей беспредельности тучи. / Тебя осветить — не хватало зари!» Малая копилка, выброшенная назидательной рукой отца, канула в беспре-

дельную глубину — здесь, видно, все еще считают зазорным копнуть в одиночку, расставаться же с накопленным привычно: «Тебя омывают двенадцать морей! / С тобой обнимаются три океана. / Не вымерить кладов твоих несказанных. / Других ты богаче, себя ты бедней». Стихотворение Чухонцева под эпиграфом из Игоревой песни, где на мгновенном и «местном» впечатлении держится семивековой пласт, кончается благодарностью «за пример зла не держать за душой» — личным уроком из исторического бытия отечества.

«Ново ли все это?» — спросят меня. Повторю: ново не в том смысле, в каком желает быть новой изобретательность любой из волн художественного авангарда. Всем памятно однажды выдвинутое в полемических целях разделение лирики 60—70-х годов на тихую и громкую (или эстрадную). Как во всяком условном девизе или знамени, важны были не сами эти слова (громкая отнюдь не чуралась интимных тем, а тихая — Рубцов, Жигулин, — конечно же, не была ни шепотливой, ни малосильной); важно было, что за словами. Дело в том, что в русской поэзии XX века никогда полностью не сливались авангардно-футуристическая и неоклассическая струи. Сколько бы ни было промежуточных явлений (вроде филологической близости Вяч. Иванова и Хлебникова, вроде черточек преемства между Бальмонтом и Северяниным), но грань оставалась непреходимой. Один лишь Пастернак, получив в юности футуристическую инъекцию, тут же ее преоборол и влил в жилы последующим поколениям каплю этой переболевшей крови, безопасную и бесполезную, как противооспенная вакцина... В поэзии, названной эстрадной, с ее выисканными неологизмами, выпяченными корневыми рифмами, общей бурно-молодежной интонацией, с лубочной подчас романтикой, авангардно-футуристическая закваска чувствовалась сильно, и все, сохранявшее на этом фоне традиционные нормы вкуса и строя, было заманчиво назвать тихим, то есть несуетным.

Соответственно, описываемые на этих страницах явления — в каком-то смысле продолжение тихой лирики поэтов, сложившихся и получивших известность несколько раньше, и в них не приходится искать торопливой новизны, бурно противопоставляющей себя «всему, что до нас». Тут есть все признаки органического рождения — не выучка, а растворенная собственной кровью поэтическая культура многих пластов,

включая и двадцатый век. Одно из узловых в книге Чухонцева стихотворений — о вступлении в тридцатилетний возраст («Всю ночь громыхал водосток...») — вряд ли бы так удалось, если б уже не существовало «второй баллады» Пастернака («На даче спят...»). Этот произвольный поток ночных размышлений под грохот ливня за окном («И думал я, слушая шум, / быть может, впервые свободно / о жизни — и все что угодно / легко приходило на ум»), скрепленный, однако, мерным строфическим каркасом, уже был опробован до Чухонцева. Однако и мысли, и интонации, и лексика, и колорит, и темперамент — все здесь безусловно и совершенно свое. Художников, открытых для естественного наследования, предшествующие достижения раскрепощают, а не сковывают. У Глушковой многие строки были бы тематически и стилистически невозможны без Заболоцкого («... скачет круглая вода») или без Тютчева с его поздними розами, разогревающими декабрьский воздух («... где ранней, нищей, смугловатой розы головка подвенечно завита»), без акмеистов («Кладу вишневое варенье в кипучий, сумрачный стакан») и, тут же через строфу, без Блока — без русалочьей головы, привидевшейся ему в заводи; заметно и по-мандельштамовски несплошное соединение образов с перескоком через отдельные звенья. Ее стихи вообще опираются на уже утвердившуюся норму прекрасного, на согласованный с этой нормой отбор впечатлений; в них есть демонстративное литературное начало («... за рифмой “любовь” / посылала — ни много ни мало — / эту старую, нищую “кровь”, / ибо легче — любви не знавала. / Ибо так же звучала она / в фортепьянах безумного Фета...»). Но они обладают личным образным полем, и даже боготворимое их автором имя Блока над ними не властно. Ну, а Шкляревский, который сообщает о собственном литературном отрочестве: «Поэзию не понимал, / не знал, не слушал, не читал... / Свои придумывал законы — / звонкоголосые глаголы / с разгону, с ходу рифмовал»? Пусть так, но в его лирике ощутимо точное понимание законов фрагмента, штриха, паузы, детали (вроде того бутылочного осколка, о котором говорят в чеховской «Чайке»), какое можно получить только из классического фонда (не прошли мимо этого поэта балладная таинственность и жесткая натурность зрелого Лермонтова).

Чрезвычайно знаменательна нелюбовь наших поэтов к стихам о стихах, к вздохам и восторгам над белым листом бу-

маги, отказ от громогласной приверженности к своему цеховому знамени. Напротив, заметно утопическое желание отнять у искусства элемент искусственности, дав ему раствориться в той жизни, откуда оно вышло: «Слепила синева. / Я слышал дятла стук. / Но я забыл слова: / береза... Дятел... Жук... / И я без слов писал... / Но дятел лист прорвал! / Жук проточил его! / Огонь его сожрал» (И. Шкляревский).

Так или иначе — налицо приметы духовной и психологической новизны сравнительно с красками недавней поэтической панорамы. На ум приходят строки Шкляревского: «Есть какая-то сладкая грусть в промежутках и паузах жизни». Впрочем, «промежуток» как бы отсылает нас к известному обзору Ю. Тынянова. А мне вовсе не хотелось по аналогии с ним утверждать, что сейчас в поэзии происходит радикальная мутация, смена ориентиров при непременном оттапливании от вчерашнего дня и ходах конем куда-то вбок. Под «паузой» же тут можно разуместь время неявного действия подспудных сил, время накопления, вызревания. Как ни странно, именно в это на поверхности ровное время поэзия подставляет себя большим давлению. Кругом «тишь да гладь», а поэту не до того, чтобы стихом прочерчивать линию своей судьбы, не до сентенций и афоризмов («новая» наша поэзия на редкость несентенциозна), не до философской созерцательности. Он весь превратился в чувствилище, в орган уловления неясных вестей и голосов, доносящихся сразу из прошлого и из будущего, скопившихся над что-то вынашивающей в себе землей. Ему не отвлечься от той чуткой службы, которую еще Блок называл сейсмографической. Он, такой поэт, захватывает большие срезы невидимой жизни, уже воплощенной и еще не воплотившейся, не находя им объяснения. Жажда абсолютных мерок, стремление ввысь преобладают над чувством пути. В этой позиции есть что-то от загадывания, гаданья, угадывания. Даже в отрывках, цитированных совсем с иными целями, не могло не броситься в глаза обилие вопросительных знаков. О чем молчу?.. Отчего душе моей сродни пасмурные дни?.. Отчего ж не рада моя душа?.. Не я, не я, но кто другой?.. Что ворожит над головой неугомонный галдеж? Наши герои словно ждут некоего откровения, которое одарило бы их решающей ясностью. А тем временем космическое, природное, историческое образует в их душе не

лад, а тревожный сгусток ассоциаций, плотно спрессованный и прошитый острыми нервными токами.

Не знаю, что скажет об этой талантливой лирике завтрашний день, но, чтобы вполне оценить и полюбить ее сегодня, надо и самому с такой же недоуменной тревогой и напряженной надеждой всматриваться в даль, твердя вслед за поэтом:

Но что-то зреет в нас, что выше нас самих.

Оглядывая же в более общей перспективе наметившийся тип лирического сознания, хочется пожелать нашим лирикам некое движение «от Блока к Пушкину», от вселенской отзывчивости и вибрации к мудрой избирательности, к волевой ориентировке в исторических и космических стихиях.

Сколь многое зависит в зреющем завтра от непреклонного слова художника, от решимости сказать простое «да» верховным опорам жизни!

## Назад — к Орфею!

Неужели на этот же берег  
когда-то ступил Орфей...

*Николай Кононов*

### 1

В литературе, как и в жизни, есть области болезненные, воспаленные, вторжение в них мучительно и для пишущего и для тех, кто становится предметом описания. На мой взгляд, такую именно зону — чуть ли не самую обширную — представляет поэзия дебютантов восьмидесятых. Это огромная пересеченная местность, это сумма нескольких поколений сразу, начиная с тех, кому было сильно за тридцать, и кончая теми, кому едва исполнилось двадцать, — так что между людьми единой литературной отливки возможны, кажется, возрастные отношения родителей и детей. Это, наконец, литераторы различного статуса, среди них — и прочно вошедшие, и входящие, и протискивающиеся, и стучащиеся в закрытую дверь, читающие свои стихи где и когда придется. Но это именно одна поэтическая генерация, с общностью социальной судьбы и духовного строения.

Итак, поэты-«восьмидесятники». Люди сейсмографической (ведь поэты же!) чувствительности, сформированные пересечением двух кризисных исторических линий: «застоем», приходящимся на годы их юности (когда-то было в ходу слово «безвременье»), и надломом художественного сознания, начавшимся вместе с двадцатым веком и отнюдь не залеченным к его концу. Первый процесс разлучил их с самими собой; ведь главная печать безвременья на человеческой душе — утрата чувства самостояния, внутренней власти над обстоятельствами, даже если не оказываешься в положении их жертвы. А второй процесс часто разлучает их с читателями, то усыпляемыми подделкой под прошлое, то оскорбляемыми скандальностью вывертов, то недоумевающими ввиду замысловатости,

которой облечено даже искреннее слово. Не знаю, вполне ли понимают сами наши «восьмидесятники», на каком историческом перекрестке распяты их дарования; они иногда думают, что все зло — в издательских планах, тиражах, в бюрократических препонах на пути ожидаемой профессионализации, в равнодушии старших поколений, ответственных за организацию литературной жизни, в беззвучии, которое окружает их по вине общества. Вина, конечно, есть. Но характерно: даже когда тем или иным из новой волны удастся с помощью критических звукоусилителей сильно нашуметь, ощущение беззвучия, заговора молчания все равно их не покидает. Звук гасится изнутри, а не снаружи.

Кстати, о звукоусилителях. Критика идет впереди новейшей поэзии с плещущими стягами, медноголосыми трубами, устрашающим громом трещоток. Между критическими группами «авангардистов» и «традиционалистов», возглавляющих соответственные поэтические отряды, завязываются схватки, способные развлечь любителей происшествий куда больше, чем чтение стихов. Имена, репутации передвигаются и сталкиваются наподобие оловянных солдатиков: Карпец против Коркия, Поздняков против Поздняева, Лапшин против Жданова, Н. Дмитриев против Еременко, Ханадеева против Кудиновой (или наоборот, если, к примеру, глядеть не со стороны журнала «Москва», а со стороны журнала «Октябрь»). Когда новое лицо не встраивается в чей-то боевой порядок, оно попадает в разряд неупоминаемых, рискуя сгинуть в нетях. Нас приучают реагировать на козыри имен, на препарированные ключья цитат, а не на поэтическую речь.

Можно бы вступить в эту войну поименных списков с собственной грамоткой в руках — ну хотя бы вписав в нее тех, кто печатался в это же время на страницах «Нового мира», а в «чужие» обоймы, кажется, не попадал: имена Ольги Постниковой, Марии Аввакумовой, Сергея Надеева, Валерия Трофимова, Алексея Машевского, Юрия Кашука. Но меня нимало не прельщает роль третьей силы в литературно-критической геополитике. Скорее укрепляется желание взглянуть на ситуацию со стороны. И вот что тогда замечаешь. Если в приснопамятные времена громкие репутации, зарождавшиеся, скажем, под сводами Политехнического, создавались при прямом противодействии критики (что, конечно, тоже не сахар), то сегодняшние имена-фавориты прямо-таки спущены критиками

враждующих направлений на читательские головы. Сколько ни проводи аналогий между «эстрадной» славой «шестидесятников» и предполагаемой известностью сегодняшних «ироников» или «метаметафористов», в последней, если она действительно имеет место, доля стихийности минимальна, доля рекламы и антрепризы весьма высока. То же — на другом краю литературной диспозиции: слава Николая Рубцова слагалась как читательская, ненаправляемая (хотя критика много и достойно потрудились над истолкованием и посмертным собиранием его стихов); известность же Виктора Лапшина, от которого, как уверяют нас, веет духом «древних славянских пророков», — насквозь организованная, внедряемая в читателей извне.

Что дебютантами манипулируют, лишая их художественной сосредоточенности, затрудняя им уразумение собственного пути, — это еще полбеды. Беда в том, что подобные военные действия в своей совокупности создают иллюзию богатой и бурной литературно-поэтической жизни на новом ее витке. Дескать, крылатый конь поэзии резв и бодр, вопрос лишь, в чью сторону направляет он полет. Одна из противных сторон всегда в распадае, зато другая — в седле, а вместе с нею и новейшая поэзия в целом. Здесь разница позиций только подчеркивает их симметрию.

Скажем, «тоталитарии» поэтической критики вроде Барановой-Гонченко норовят всюду расставить запретительные знаки и даже появление в стихотворной строке «стирального порошка» обличают как недозволенный эксперимент не только в эстетике, но и в морали. Напомню, однако, «Стирку белья» Заболоцкого с нестесненными упоминаниями о «мыльной воде» и «потном теле» и с ее знаменитым финалом: «Благо тем, кто смятенную душу здесь омоет до самого дна, чтобы вновь из корыта на сушу Афродитию вышла она!» Ну, а если теперь в том же корыте вместо мыла «стиральный порошок», что экологически, конечно, хуже, но житейски уже привычнее? Стоит ли объяснять, что поэзия повернута к жизни людей, в том числе к непрезентабельной «второй природе» вплоть до помянутого порошка, и вся суть в том, удался ли ей в каждом данном случае акт творческого преображения?

Положим, с другой стороны, один из «плюралистов» и «демократов» в лоне той же критики, С. Чупринин (я имею в виду его статью «Настоящее настоящее» в № 42 «Огонька»

за 1987 год), сводя идейную полемику к разнице во вкусах и даже, по аналогии, к различию в «фасоне брюк или причесок», ратует за равное представительство в парнасском парламенте «линейной логики» и алогизма, «золотой середины», соответствующей, по его словам, нормам «национальной классики», и «эпатирующей» экстравагантности поэтов-нонконформистов. (Зачем, кстати, делать вид, что у «брюк или причесок» нет своей идейной, знаковой наполненности? А фурнитура и шевелюра панков?) Но часто, стоит поскоблить «плюралиста» — и обнаружишь «тоталитария», поэтому неудивительно, что за спиной у терпимого Чупринина поэт его подзащитной группы торопливо накладывает «вето на соловьев» — так называется статья Юрия Беликова в «Юности» (1987, № 8). По мне, это куда хуже, чем вето, наложенное на «стиральный порошок»: ежели первый запрет нелеп, то второй убийствен. Повторяю, обе стороны равно отличаются наступательностью интонаций и бодрыми обещаниями.

Однако, если после шума, произведенного критиками-антрепренерами, вслушаться в новые стихи, до ушей донесутся совсем иные звуки. С тревогой, не лишенной оттенка торжественности (как это бывает, когда присутствуешь при переломном моменте), мы ощутим, что неприметно смещаются самые основания поэтического творчества, может измениться взгляд на назначение поэзии.

## 2

В связи с частыми нынче сопоставлениями эпохи после 1956 года и сегодняшних дней предамся недолгим воспоминаниям и я. В то давнее время я вместе с однокашницей сочиняла статью на тему примерно ту же, что и теперь. Из нее, в ту пору не напечатанной, я приведу идущий к делу эпизод. В тогдашнем молодежном поэтическом море мы быстро обнаружили многоводные течения, рожденные элементарным социальным заказом «на романтику», — эта поэзия сплошь «звала в путь» и «боролась с мещанством». Сами собой у нас слепились из разных поэтов два «лоскутных» среднестатистических стихотворения (не стану перечислять авторов-«участников», надеясь вдобавок на чувство юмора у тех из них, кто за это время закрепился в литературе и даже стал мэтром).

Итак, «Дорожное»: *«Отодвинул ветер занавеску, глянул в дом и в липах поднял шум. Это за спокойствие в отместку мне весе-*

лость не идет на ум. — Весна, что ни день, нам приносит подарки: то трели ручьев, то грачей в колеях. А я загрустил, как верблюд в зоопарке, о жарких степях и далеких путях. — Туда хотелось мне бы, где не такие люди, где не такое небо, где все иначе будет. — Когда засидишься так долго, тогда забирай, тогда в попутчики синие елки и струнные провода. Свое замени оконце на неба голубизну. Билет покупай до солнца, до солнца — во всю длину. — В двадцать пять лет домоседами делаться рано. Что ж ты, товарищ, боишься ступить за порог? Что же в графах твоего пятилетнего плана мало намечено дальних и трудных дорог? — Ты скажешь — легко рассуждать о Памире на мягком диване в московской квартире со всеми удобствами: ванной, балконом, железным диктатором — телефоном. — Нет, я не останусь! Пусть душно и пыльно в вагоне, — нет, я не устану за ветром бросаться в погоню! Пусть жребий мне выпал без сна обходиться помногу, но если есть выбор, то я выбираю — дорогу! — Вот так, товарищи, я живу, ветра о дорогах поют... Мне бы еще непоседу жену — вот это был бы уют! — Сидишь, босые ноги кусают муравьи... А впереди дороги, и все они — твои».

И следом — «Антимещанское»: «Вот он, дом с огороджей, где за мною следит благодущная рожка — я узнал тебя, быт! Ты не скуп на усилья, и у стольких орлят смял широкие крылья твой ползучий уклад. — Там юность умерла и не воскресла. Там все мои движенья стеснены. Там уникамы — вешалки и кресла. Там стулья — памятники старины. — ... Спрашивает мама об одном и том же. Говорит, что прямо я ответить должен, требует ответа, радость излучая: — Правда, что поэты много получают? — Ну, скажи мне по чести: в институте твоём принесешь ли невесте обстановочку в дом? — И явился другой, автор модного вальса, макинтош, на руке, а в общем солидный оклад. Золотую улыбкой он тебе улыбался. Не вздыхал о планетах — покупал шоколад. — Мальчишки, выросшие карьеристами, я их встречаю с болью в душе! Они еще дач себе не выстроили, они мечтают о них уже! — Жить не хочу, о покое мечтаю, жить, накапливая добро, жить, пределом счастья считая столовое серебро...»

Зачем я это вспомнила? Ну, во-первых, захотелось дать тридцатилетним «восьмидесятникам», что называется, фору. Воображаю, с каким законным высокомерием пробегут они эти обструганные строки, как укрепятся в сознании своей поэтической подлинности и расsvобожденности. При этом жаль, если забудут, что и допустимость «экспериментов», и право на

независимый от плоской злободневности «традиционализм», и беспрепятственное погружение в «жизнь как она есть», и, главное, возможность приникать к глубинным, духовно-личным источникам поэтического — все это не их приобретения, а стартовая черта, на которую их поставила поэзия предшествующего пятнадцатилетия, как «тихая», так и «громкая». Впрочем, и старшим не следует забывать, что у «поколения дворников и сторожей» тоже есть свой, биографический вклад в эту трудно полученную независимость.

Во-вторых, по контрасту легче поймем, на какой стержень все нанизывается теперь, когда над поэтическими головами уже не тяготеет дежурный «заказ времени».

Да, нынче таких лоскутно-коллективных сочинений с прежней легкостью уже, видно, не сошьешь. Это не значит, что у поэтов последней генерации нет сквозных, повторяющихся, даже типовых тем. Такие темы есть, но по большей части их наперед не угадаешь, заранее не считаешь с газетного листа. Полагаю, что эта косвенность и окольность, даже прихотливость связей с общезначимой тематикой ценна: свернув с освещенных магистралей, лирическая поэзия возвращается к себе самой.

Но что же это за темы, пересекающие границы стилистических направлений и даже идейных размежеваний? В основном они элегические. Все исходные темы традиционной элегии вернулись в это десятилетие, притом с такой настойчивостью и остротой, что независимо от большей или меньшей близости к литературным образцам они вместе воспринимаются как самоновейший признак жизненного состояния.

*Время* — утекающее, ускользающее, уносящее дни, годы, молодость, дробимое и рассекаемое стрелками на циферблате в ночные часы «бессонницы» (мне попало не одно и не два стихотворения с таким названием); сам таинственный часовой механизм, его коварное нутро, словно бы ответственное за «мерную убыль» (И. Жданов).

Новый сумрак — мощный, многоликий —  
В октябре глядит из-под руки.  
Дни ночам почти равновелики,  
В равновесье дремлют рычаги.

Но сейчас, сейчас оно сместится,  
 Развернется, вспухнет и пойдет  
 Разливаться тьмою и слиться.  
 Кто нас крепко за руку берет?

.....

Темнотою исцеленный тяжкой,  
 Вижу, как механика трудна:  
 Шестеренки, молоточки, пружки...  
 Или жизнь дается без натяжки,  
 Или выпил всю ее до дна.

(Николай Кононов)

«Мне не понять войны меж вечностью и годом, / меня копили те, кто канули на ней, / и вот уже ведут по темным коридорам, / здесь жизнь моя течет — и старший крикнул: “Пей!” / Столетие мое, я жизни не покину, / пусть факельщики тьмы и выстроят конвой. / Два миллиона лет я пробивал плотину / небытия. И что? Уже пришли за мной...» (Виталий Кальпиди).

Жесть, латунь да стекло о семи драгоценных камнях.  
 Что внутри у него? Я, с недетским уже любопытством,  
 Наблюдаю, как время течет и толчется. Впотьмах  
 Так, должно быть, летейские воды дробятся о пристань.  
 Шестеренка цветет в глубине механизма часов.  
 От ружейного масла лоснится лоскутная чашка,  
 От ствола молоточка на тонкий стальной волосок  
 Слюдяная минута сползает — слепая букашка.

(Андрей Баутин)

«Вот четверть заходит за риск / девятого часа, и вдох, / казалось бы, можно без риска / держать до без четверти трех, — / но нет милосердия в Кроне: / он через какой-нибудь миг / ребром ударяет ладони / туда, где наладился стык» (Из стихотворения Ильи Кутика «Сердце-часы»).

И, наконец, поэма Алексея Парщикова «Новогодние строчки» — ее начало, где выпущенные из часов потроха знаменуют космический перелом времени, впрочем, ничего, по сути, не сулящий:



что за совпадения! «Нелепо мочить купальник в такую темную ночь», — сообщает Алексей Пурин:

Часы отстегнув и плавки  
сняв, в лунную ночь нырнуть и плавать.  
Ах, как хорош,  
особенно ночью, мир! Такая лафа — под кровом,  
безличным и черным, звездным, что пробирает дрожь.  
И здорово полотенцем вытереться махровым!

Он же — во второй раз: «Только доски купальни, купальщиц тела и купальщиков... И босые касанья травы о стопу. И мурашки. / Нафталин мошкары и созвездий на бархате черном. / А потом по дороге лесной возвращенье в рубашке, / отсыревшей в росе и пропахшей смолою и дерном. / Еле видно. И грудь распирает желанья огромность: / вот бы в смутном краю, для которого нет и названья, / тоже озеро было бы, лес, ну хотя бы способность / вспомнить юность, и жизнь, и друзей, и ночное купанье». Открываю книжку Геннадия Калашникова «Ладонь» — и у него «Купание в озере»: «Вода причудлива и каждый миг иная... секундою и вечностью живет». Есть «Ночные купания» у Ирины Васильковой (с захваченностью «космическим» чувством), есть они и у Михаила Попова, тонкого, но несколько расплывчатого лирика, выпустившего книжку «Знак»: «Как будто из мира иного / внезапно являешься ты, / весь ужас купанья ночного / и запах озерной воды / на миг водворяются в доме, / твою покрывают кровать, / и к этой бесследной истоме / напрасней всего ревновать».

Я поняла, так сказать, психологию темы, прочитав другое стихотворение того же автора, где купаются уже не ночью, а днем:

Мы с тобою не одиноки,  
мы лежим и не видим дна,  
обволакивает наши ноги  
наползающая волна.  
.....  
Время больше уже не кара,  
не сжимает своих клешней,  
в тонкой раковине загара  
твое тело еще нежней.

«Время больше уже не кара». Вот в чем дело. (А не в том лишь, что отпускные радости, став доступнее, чаще теперь попадают на перо.) Жизненное время карает — тем, что иссякает («Уже пришли за мной...»); выпадение из времени, даруемое простейшей и невиннейшей физической услугой, чем-то схоже с предполагаемым на авось загробным блаженством «в смутном краю, для которого нет и названья». Обделенность историческим временем рождает желание скинуть ношу времени личного, возрастного, «забыться и заснуть» — «но не тем холодным сном могилы».

Впрочем, старость и смерть все равно входят в эти стихи — чужая старость и смерть от старости. В потерю деда, бабки, в старческое одиночество и угасание соседа, земляка, встречного всматриваются не только с естественным сочувствием и родственным состраданием, но и с выслеживающей пристальностью, словно примериваются к собственному концу. Тревога по поводу неблагоприятного итога жизни, его мизерности, бесследности — вот что движет нашими авторами и усугубляет для них «метафизическую» загадку смерти. Иногда они показывают «правильное» расставание с жизнью (подразумевается: «как нам с вами уже не дано»). У Михаила Попова это выглядит так: «В масленке пожелтело масло, / сирень глядит из-за угла, / услышав, что свеча погасла, / в доме старуха умерла... В саду с кустов сорвалась стая / пернатых воробьиных брызг, / там ангел, душу поджидая, / присев, тайком крыжовник грыз». Этот слегка бестактный эффект с ангелом заостряется Николаем Александровым почти до пародии, невольной, конечно: «Помирала бабушка Фоминишна... / Перемыла избу и мостки, / проворчав коту: “У этих нынешних / все не тем путем, не по-людски”». / Повязав лицо платочком клетчатым, / ковыляя на сухих ногах, / прополола грядку с луком репчатым / и лукошки прибрала в сених». После других предсмертных забот бабушки — о семье, о живности — «и взирал на бабушку с почтением / хмурый Спас из темного угла. / Бабушка вздохнула с облегчением — / и спокойно к ночи отошла...» Опять-таки у Виктора Лапшина «благополучная» смерть ранним весенним днем написана серьезней, умней, но с тем же заключительным нажимом — себе и «этим нынешним» в поучение: «Ласковой розовой ранью, / ради здорового духа, / тяжкую пыльную раму / выставила старуха... / Глаза-то... поголубели! / Радешенька бабка солнцу. / Внушонка — из колыбе-

ли — / и поднесла к оконцу... / Занавесь лихо вздулась, / стро-  
нулась дверь глухо. / Ахнула, пошатнулась... / И померла ста-  
руха.

Крепче прижала внука  
И донесла до кроватки;  
Без стука  
Рухнула на лопатки».

Михаил Шелехов дает «старушечью», старческую тему об-  
щим и беглым планом, не смущаясь умильностью тона: «Я  
люблю вас, старушки-болтушки! / Добродушная стража подъ-  
езда... — восклицает он. — Безнадзорная память народа, / ми-  
лый эпос, досужие слухи. / В Красной книге любви и приро-  
ды / я нашел бы вам место, старухи!»

А вот план крупный, ближний — ближе не бывает:

Спрятана кровать, на которой дед умирал, только на этом месте  
До сих пор чуточку холоднее и поэтому слегка тревожно:  
Бесконечные лекарства, ночные вызовы «скорой»,

неосознанные жесты

Сухих рук, перебирающих простыню, как клавиши, осторожно.

Или перед тем, как умереть, надо терпеливо разучивать гаммы,  
Агонизировать часами под наблюдением участкового терапевта,  
Усталого, безучастного? А потом я открою двойные рамы,  
Опрокинув кастрюльку. Что-то внутри сорвалось, или просто  
допето.

Иногда наткнусь случайно на пожелтевший листок рецепта  
На ломкой хлипкой бумаге самого последнего сорта.  
Ни слова не разобрать. Буквы латинские стянуты цепко.  
Или дед нам письма оттуда пишет рукою своей нетвердой?

(Николай Кононов)

Так и у Сергея Надеева — портрет пустеющей памяти,  
жизни, сходящей на нет, старости, оставляющей после себя  
пачку ненужных бумажек:

Прислушайся: иглою патефона  
свистит октябрь по склону небосклона:

пружина, диск, короткие щелчки...  
 Безлюден двор. Лишь на сырой скамейке  
 сидит старик в собачьей душегрейке  
 и тербит железные очки.

.....  
 Он пережил ответы и вопросы —  
 пять-шесть имен осталось, папиросы  
 да невпопад досадные звонки,  
 квитанции на стершейся булавке,  
 размытый контур полусгнившей лавки,  
 воспоминаний щучья позвонки

«И мы будем такими», — с грустью читается здесь между строк, и уже не между, а напрямую звучит этот вздох опять-таки в стихотворении Кононова — «Продают единые карточки»: «Видно, и я стану когда-нибудь тихим распространителем / карточек, абонементов, слов, словечек, стригалем зимних газонов, / стоять себе переминаясь в пальто невразумительном... Или еще лучше — зазывать приезжих на экскурсии, / маленький-маленький микрофон обнимать губами, / посторонним голосом говорить всякие безобидные глупости. / О, как жить мало осталось, — вдруг понимаю ночами...»

Можно затеять спор, чьи старики и старухи лучше: те, образцовые, что в виде укора нам останутся «в Красной книге любви и природы», или те никчемные, жалкие, на кого мы со временем, должно быть, станем похожи сами. Мне, признаюсь, симпатичнее приведенные стихи Кононова и Надеева. Хотя бы потому, что в них переживается реальная *беззащитность* старости и наряду со страхом перед маячащей печальной перспективой присутствуют нежность, забота, гуманный долг опеки.

Но, как говорилось с самого начала, общий знаменатель волнует меня больше очевидных размежеваний. Обилие стариков и старух — заметная черта всей нашей литературы последнего двадцатилетия. Помимо идейных мотивов — возвращения к истокам, к памяти, тревоги по поводу разъединенности поколений и ожесточения нравов — здесь играют роль и более простые обстоятельства: люди собираются жить долго и проявляют к долгожительству понятный интерес. Поэты, будучи людьми, тоже рассчитывают не на метеорную судьбу Эвфориона, а на обычный ход лет и дней. Между тем в поэ-

зии с этим связан не просто перевес одних сюжетов над другими, но трезвая антиромантическая линия, впервые, кажется, за весь двадцатый век набравшая такую силу. Романтические поэты подчеркивали свою принципиальную, так сказать, молодость, свою неразменную жизненную силу: «У меня в душе ни одного седого волоса, и старческой нежности нет в ней!»; «Не возьмешь моего румянца — сильного — как разливы рек! Ты охотник, но я не дамся...» Они за эту вечно-мгновенную молодость и платили — известно как. Многие из нынешней поэтической генерации воспринимают жизнь как заранее исчисленный маршрут к старости, они ощущают первые кристаллики старения в костях, в крови. Упрекать их за это не приходится, тем более что прежний культ молодости, лишившись к настоящему времени творчески дееспособных фигур и влившись в массовую «молодежную» культуру, стал смотреться если не безобразно, то жалко. И все же: преданность своему назначению и его непредвиденным требованиям, верность Музе, которая, в сущности, одна определяет человеческую судьбу поэта, не позволяя рассчитать ее наперед ни в бурном, ни в размеренном варианте, — куда делось это чувство, это обстоятельство?

Вместе с разрывом этих уз, с утратой опыта призванности и неместимости творческих состояний в любую житейскую схему, короче, вместе с утерей представления о *служении поэта* затерялась и дорога к подлинной новизне.

### 3

Тут, думается, мы попадаем в ахиллесову пяту новопршедших поэтов. Нет сейчас упрека, который встречался бы таким яростным затыканием ушей и топаньем ног, как упрек в несамостоятельности и подражательности. «Авангардисты» как к боевым наградам относятся к тумакам и заушениям, получаемым в ответ на очередные «пощечины общественному вкусу», но не дай бог сказать, что все это «уже было». На страницах «Юности» Виктор Коркия, один из лидеров группы, иронически выписывая в столбик предъявлявшиеся ей в печати укоризны, располагает в знаменательной близости пункты «отсутствие новизны» и «нетерпимость к предшественникам»: дескать, до чего абсурдные претензии — сами видите, одна перечеркивает другую... Ну, а «традиционалисты» — те квалифицируют подобные упреки как подрыв классического

искусства, к которому они себя приписали; коли для кого-то они не новы и не свежи, значит, отработавшей свое признается в их лице сама классика!

Между тем Большая Традиция — это русло потока, а не стоячий водоем, в воды ее, как и в воды жизни, нельзя одинаковым образом ступить дважды, хотя неразмытые берега обеспечивают ее определенность и ограждают ее чистоту. Не каждому таланту дано сказать «новое слово» в том эпохальном смысле, какой придавал этому выражению Достоевский, однако новизна — не черта «передовых» или «экспериментальных» направлений искусства в их отличии от всех остальных, а неотъемлемый признак любой состоявшейся творческой судьбы и даже любого состоятельного поэтического высказывания. Новизна в поэзии — это жизненное, душевное *событие*, встретившееся с вдохновением. Подлинно значительное внутреннее событие всегда дает о себе знать, включая и те случаи, когда ищет традиционные, более того — канонические способы выражения.

Не так давно поэт-«семидесятник» Юрий Ряшенцев упрекал на страницах «Литературной газеты» младших собратьев за то, что у них в плоть стиха никак не включены их индивидуальные «телесные» меты — походка, рост, жестикация, например. В этом замечании — часть правды, вернее, правда, криво, на мой взгляд, выраженная. Даже для того чтобы наложить на стих печать своей физической индивидуальности — этой наипростейшей новизны, — поэту нужно выбрать и построить себя духовно, как личность. Бас и шаг Маяковского («Мир огрóbмив мощью голоса, иду...») — не только природные краски, но и духовные тона. «Трагический тенор эпохи» — сказано о Блоке жестко, быть может, узко, но опять-таки сказано это о духовном тембре его природного голоса, о совокупности внутренних событий.

Обновление искусства никогда не происходило и не происходит из ресурсов самого искусства, из стирания и смены приемов, как в свое время утверждали теоретики ОПОЯЗа. Здесь источником даже малого сдвига всегда является некое духовное сотрясение. Именно поэтому художественная культура бывает полна предчувствий, предвестий, невидимых событий, которые лишь погода обретают осязаемые социальные формы.

Подражательность свидетельствует о бессобытийности, сколько ни напрягай при этом «задействованные» лирические сюжеты. Впрочем, у искусства есть и свои правила, они не позволяют открытого и наивного повторения пройденного, даже если источники вдохновенной новизны перекрыты. Тут уж в ход идут средства, помогающие выдать повтор за новинку. Пожалуй, главное из них — *коллаж*, такое объединение обрывков старого, чтобы композиция из вторсырья своими резкими диссонирующими эффектами внушала впечатление фантастичности и небывалости. Чаще коллаж ироничен, но сейчас я хочу привести примеры коллажа не совсем сознательного, претендующего не только и не столько на иронию, сколько на патетику, грандиозность.

Вот «спорный» поэт — Алексей Парщиков. Противники обвиняют его в безнравственном разложении и попрании тайны живого. Апологеты находят у него новый мифологический образ вселенной, где первобытная вера в безграничные метаморфозы вещей («все во всем») поднята на современную ступень научно-«всеземного» сознания. Лукавый интеллект способен вычитать из стихов, тем более неразборчивых, — разное. Поэтому доверюсь сначала слуху. На слух же первым делом обнаруживается великое множество заимствований, иногда интонационных, нередко — почти буквальных. Листая страницы публикаций Парщикова в коллективных сборниках, в «Юности», привожу попадающиеся примеры без нарочитого порядка:

Я обольщен жарой, Север спокоен, как на ботинке узел, —

это — узнаете? — реплика из Маяковского, их найдется много.

Как впечатленный светом хлорофилл,  
от солнца образуется искусство,  
произрастая письменно и устно,  
и в женщине и в крике между крыл, —

это, рядышком, произвольно спародированная Ахмадулина, и как она сюда залетела?

А через воздух бесконечный  
был виден сломанный лесок,

как мир наскальных человечков,  
как хромосомы в микроскоп, —

это, конечно, наиболее повлиявший Вознесенский, это его «фактурные» уподобления, его красные словечки сравнений, не щадящие ни живого, ни мертвого.

В этой дохлой воде, что колышется, словно носилки,  
не найти ни моста, ни горы, ни звезды, ни развилки.  
Только камень, похожий на тучку, и оба похожи  
на любую из точек Вселенной, известной до дрожи, —

здесь отпечатался Иосиф Бродский, его романтический скепсис, его жесткая интонация.

Описание хоккея: «А там — в альбомном повороте, — / как зебры юные, — на льду / арбитры шайбу на излете / зачерпывают на ходу. / Стоит дремучая игра. / Членистоногие ребята / снуют и злятся...» — это калька «Футбола» из «Столбцов» Заболоцкого. Что источник другой образной цитаты: «Бегун размножит веером легко от бедер дополнительные ноги», — нужно искать опять-таки в «Столбцах», было уже замечено до меня. На той же, однако, странице мелькает антипод раннего Заболоцкого — ранний Пастернак:

Гонит в глазницы стеклам —  
разбиться наверняка —  
встревоженная и мокрая  
зебра березняка.

(Напомню: «Ты в ветре, веткой пробуящем, / не время ль птицам петь, / намокшая воробышком / сиреневая ветвь» — как стихиен, подвижен оригинал, как грузна, косноязычна копия!)

«Корова, сойдя с околоземной орбиты, а мыслями — там еще; осел — впереди голова, а дальше — спина на ножках... коза — золотые зрачки, а сама неприглядна...» — тут Хлебников, его «детское» и «дикарское» мышление, разумеется, тоже — в зеркале поверхностной имитации.

Сквозит и Мандельштам:

Пока базары в ягодной ветрянке,  
где можно прыгать сквозь кружочки цен,

где у прилавков в пышной перебранке  
ты — как на сцене, среди сцен! —

особенно мандельштамовские — эти как бы непредсказуемые (и тем не менее скопированные Парщиком как прием) мостки ассоциаций: «ягодная ветрянка», «пышная перебранка».

Напоследок приведу из Парщикова еще кое-что, прихваченное у юноши Маяковского: «Звенят погремушки рябин после встряски, / и кляксы каштанов разломаются звонко — / из равных скорлупок, из круглых колясок / вдруг выпрыгнут два загорелых ребенка... Пробьют концентрический город, как в тире, / багровый и желтый в надежде — на синий» («Осень в Киеве»). Конечно, на ум приходит: «Багровый и белый отброшен и скомкан, / в зеленый бросали горстями дукаты, / а черным ладоням сбежавшихся окон / раздали горящие желтые карты». Почему исходный образец — всего лишь проба пера тогдашнего дебютанта! — так яркое, интересное, а подражание — так утомительно, хотя в нем есть свои находки, высмотренные с неоспоримой точностью (узнаваемы и подсохшие рябиновые грозди, и почерневшие колючки на плодах каштана)? Неужели все дело в том, что одно сказано в первый раз, а другое — отнюдь не в первый? Нет, не только в том. Маяковский в своем раннем опыте (если угодно, эксперименте) хотел сбросить груз тех идейно-философских отвлеченностей, которые ему как интеллигенту оставило в наследство начало века (прежде всего символизм), и взглянуть на конкретность мира свободным оком практика-живописца. Этот поворот, как бы к нему ни относиться, был духовной акцией, внутренним событием, отсюда темпераментность и свежесть порожденной им новой поэтики, новой изобразительности. Или еще более известное: «Я сразу смазал карту будня, / плеснувши краску из стакана; / я показал на блюде студня / косые скулы океана. / На чешуе жестяной рыбы / прочел я зоны новых губ. / А вы ноктюрн сыграть могли бы / на флейте водосточных труб?» Здесь опять-таки виден духовно значимый порыв, задор: в плоском увидеть глубину, в ограниченном — безмерное, в заведомо грубом — высшую нежность. Стихи, построенные на чувственных, фактурных сближениях, живут и волнуются своим надчувственным заданием. А когда Парщикова пишет: «Чтоб доказать речную синь, / как апельсиновая корка / плывет оранжевый буксир, / для глаз отчаян-

ный и колкий», — он ничего не «доказывает», кроме того, что ему доступна нехитрая техническая задача — передать словом цветовой контраст.

Кто бывал на новейших молодежных художественных выставках, тот с грустью отмечал, как густо мельтешат перед глазами десятилетия — двадцатые годы, но в бледных, анемичных отражениях. Неужто и поэзия конца века будет с таким же усердием воспроизводить первую его четверть, представленную «левыми» направлениями?

Необычность подражательного Парщикова имеет два слагаемых. Первое — это всезнайство современного потребителя «научной смеси», энергично пущенной в стихотворческий оборот. Он сам же уверяет: «... мы должны уметь вообразить пространство... внутри бактерии! У нас: метagalактики, современная политика, формализация информации...» Действительно, мы найдем у него вдоволь и кибернетики, и генетики, и агробиологии, и археологии, ведь о чем только не пишут нынче газеты и журналы. Особенно везет в поэзии такого толка хлорофиллу, дрозофилам и хромосомам. Не жалею места, я могла бы развернуть «хлорофилловый» цитатник из разных авторов, за комическое впечатление от которого ручаюсь. Или что может быть современнее, чем представить себя не каким-то там фигуральным «заводом, вырабатывающим счастье», а самым настоящим компьютером с воспринимающим устройством на входе и печатающим на выходе: «Все, что я вижу, вилку дает от хрусталика — в сердце и мозг и, скрестившись на кончиках пальцев, сыпается в ляг — машинописи». (Продолжатель Марк Шатуновский переносит образ ЭВМ уже на все мироздание и пишет «ночной пейзаж»: «Потрескивало небо, как экран дисплея, помехи рвали звезды с телестрок...») Кто-то непременно примет (или выдаст) эту накипь сведений за небывалое, всесвязующее техно-антропокосмическое (уф!) чувство жизни. Вольному воля. Хочу только предупредить, что иной раз знания, полученные из седьмых рук, подводят, и тогда, например, в фантазии об «Иване Мазепе и Марфе Кочубей» (я-то думала, веря пушкинским автопримечаниям к «Полтаве», что звали ее Матреной) читаем: «Марфа, виновница, имя, в которое вставлена Ф — буква-мужчина...» Между тем имя это писалось не через «ферта», а через «фиту» (букву-женщину?). Впрочем, такая обмолвка скорее должна заинтересовать психоаналитика.

Не забудем и про второе слагаемое — повышенную в сравнении с копируемыми образцами громкость: как «тяжелый металл» в дискотеке, поэт берет свое децибелами. Фамильярное он усиливает до брутального, брутальное до отталкивающего. Вот пример. У Вознесенского была когда-то жанровая сценка осенней изобильной торговли арбузами, исполненная той «цветастой грубости», к которой он призывал в 60-е годы («Долой Рафаэля, да здравствует Рубенс!»). В ее финале с веселой, размашистой фамильярностью спелому арбузу уподоблялся земной шар: «Земля мотается в авоське меридианов и широт!» Переписав тот же сюжет («Базар. Азы торговли. Бессарабка...»), Парщиков включает свои усилители: «Здесь кошки притворяются арбузами, / скатавшись в полосатые клубки; / лишив сердец, их сортируют с кузова — / котят и взрослых — в сетки и мешки». Обратить зрелище изобилия в картину живодерни — вот это ход! Дальше не легче: «Там белый кафель масла на лотках, из пенопласта — творог, сыр и брынза...»

Думаю, не стоит подозревать Парщикова в идеологической ненависти ко всему натуральному, доброплодному. Это просто способ бить по чувствам, как раньше никто не рвался, хоть здесь оказаться первым. Наряду с искромсанными «кошками» мы найдем в его метафорическом и неметафорическом арсенале искалеченных насекомых («степь ворочалась, как пчела без крыльев»), трепыхающегося сома, хитро уподобленного железке («Царь-рыба на песке барахтается гулко и стынет, словно ключ в густеющем замке»); тела и тулова, всячески сочетаемые и рассекаемые (немолодая любовная пара на пляже — «то ли боги неканонические, то ли таблицы анатомические», тень от деревьев «выуживает части тела», а сам пляж — «мясная лавка, где нас вода ошиплет и разрежет, чтоб разграничить голову и плавки», особенно же смачная картинка — «Марфа Кочубей», подцепленная в тайных покоях гетмана на какие-то крючья); наконец, найдем травимую медным купоросом, пусть и зловредную издыхающую живность («первыми выключаются мухи... через час валится разом весь колорадский жук вверх каблуками... следом — личинки коралловые» и т. д. — и это в любовном стихотворении!). «Глупая лоза» (?) и «куклы сов», пришиленные взглядом автора, довершают эту панораму механического садизма, развернутую,

как мне представляется, в силу духовной неоригинальности и желания *показать себя*.

Однако несправедливо было бы отводить глаза от коллажа, организованного на совсем другом, чем у Парщикова, материале. Речь пойдет о Викторе Лапшине, который, казалось, мог бы петь и собственным голосом, довольствоваться собственным достатком. В его сборниках «Поздняя весна» и «Воля» найдутся, конечно, стихи, где он так и поступает. Там есть и подвижность настроений («Утро ветренное, черное, / дождевой струи длинней, / верченное и крученное, / вечера не мудреней»), и реалистическое умение заглянуть в человеческое лицо, схватить его суть (стихотворение «Красава»), дать сценку с живыми, близкими душе рассказчика участниками («Прощание», «Озорник», «Бабушка»), и «космическое», «шестое» чувство жизненной тайны («Ах, как солнце палит — головы не поднять! / Это я — и не я, и везде — и нигде, / и догадка томит — и не хочется знать: / отраженье мое — или кто-то в воде...»). То вспомнит он, даже сердце зайдется, детскую драму — как спустили из кадучки для осенних солений воду с целым мирком лелеемых ребенком головастика («Кадь»: сюжетный повод скромный, а стихотворение крупное, гулкое), то драму юношескую — разлуку: «Где дивились мы великолепью / славы звездной — в сумятице трав, / нашей старой колодезной цепью / дребезжит пожилой волкодав». Тут тоже — «все было», всякому придут на ум и Иван Никитин и Сергей Есенин. Однако за каждым приступом к теме стоит живое внутреннее побуждение, и, скажем, строчку «дребезжит пожилой волкодав» с ее звуковой и словесной слитностью нельзя «выудить» из чужой стиховой музыки, ее можно только слышать в себе.

Но вокруг чего собрать эти и подобные блестящие лирического чувства, где поэту взять единство духовного задания, «общую идею», которая, как мы убедились на других примерах, дефицитна? Для Лапшина нашелся выход, в принятии на себя некой роли из заготовленного сценария: он стал ведущим поэтом «поздней тютчевской плеяды» (если позволительно перефразировать тут Давида Самойлова, причислившего себя к «поздней пушкинской плеяде»).

В самом деле:

Звук бестелесный, луч незримый  
мне внятны в чаще нелюдимой;

и в сумраке безмолвном есть  
благословение и весть.

Но дуною неизреченной  
их лад, как дымкою, повит...  
Все тайны — в нас, а мир нетленный  
загадкою не дорожит.

«Прямо-таки Тютчев!» — готовы воскликнуть вы; но погодите, одумайтесь. Здесь нет тютчевской мысли, в этом клубке невразумительностей нет мысли вообще. Где находится «мир нетленный» — в «чаще нелюдимои» или где-то над ней? А ежели в «чаще», то почему он «нетленный»? А если он полон «дуною неизреченной», то отчего же «не дорожит» загадкой — разве неизреченность не загадочна? И так далее. Ясно, что имитируется внешняя оболочка мысли — с помощью почтенных звучаний, к которым заведомо чувствительны уши ценителей русского лирического любомудрия.

Истины ради приведу образец более высокого порядка, на сей раз не совсем в «тютчевском», а скорей в «антологическом» духе Ап. Майкова или Щербины:

Когда на западе затмилась жизнь моя,  
Искал Звезду любви в пустынном небе я  
С усталой верою, в надежде боязливой, —  
Зеркальным пламенем и вязью прихотливой  
Играло озеро; и молнией-струей  
По-над мерцающей прозрачной чешуей,  
Волной ленивою иль гладью безучастной  
Незримый свет любви и лик Звезды прекрасной,  
Глазам не явленной, — воспринят был давно:  
Сияло озеро, и вечный свет оно  
Носило бережно, и близило, и длило,  
И безглагольностью, как небеса, томило.  
(«Белая ночь»)

А теперь, возвратившись в круг философствующих романтиков, послушайте, каков у Лапшина Бенедиктов! Лучше подлинного, которому, может, так и не написать: «Что не жаждет воплотиться: / глазу радостно явиться, / звуком ухо облакать, / ноздри запахом забавить, / кожу нежиться заставить, /

мысль — в чудесное вникать! // Выдает себя иное / величавой тишиною, / искупительной тьмой / и отсутствием лукавым. / На вниманье смутным правом, / зыбкой властью надо мной! // Звук немой, глухое имя! / Им навеки быть моими / знаками торжеств моих... / благо чувствую за ними / их носителей живых!» Разве не бенедиктовская здесь дразнящая безвкусица — соседство «кожи» и «мысли»?

Да простят мне резкость, но есть что-то беззастенчивое в эксплуатации старых гармоний — все равно как в наводнении художественного рынка поддельными Рембрандтами и Ван Дейками. Сомнительность задачи несколько извиняется пробелами в литературной культуре, искренним непониманием того, что вращивать в свой стих чужое, прежнее можно только под определенным углом преломления, сигнализируя о моменте стилизации, порой иронической (так поступал поздний Заболоцкий). К тому же когда воспроизводится чуждый философский язык, оторванный от тех вопрошаний, которым он когда-то служил, то недалеко и до конфуза: «Зрим сквозь зыбкое лоно земное преисподней предвечный огонь». В старину сочли бы каким-нибудь богумильством или манихейством именовать «огонь преисподней» даже не вечным, а *предвечным* наряду с божественным светом. Но Лапшину сегодня грозит скорей укор в неосведомленности, чем в ереси.

Стоит всмотреться в суммарный, так сказать, образ этого имитационного искусства, где заимствования неопределены: «Вот стезею неисповедимую / в славе торжествующей своей / снова на березу на родимую / прилетел из рая соловей. / За сараем с древнею скворешнею, / дремлющими листьями укрыт, / несказанной песнею нездешнею / он глубоко память берedit. / Встрепенется вещее, далекое, / но понятной мукою не вдруг / отзовется сердце одинокое / на таинственно знакомый звук...» Конечно, и тут различимы отдельные «доноры»: Тютчев («в славе торжествующей...»), Некрасов («на березу на родимую...»), Заболоцкий («за сараем с древнею скворешнею...»), Блок («несказанной песнею», «встрепенется вещее, далекое...»). Но не в том суть. Здесь и в целом — жизнь взаимны, на обеспечении поэтически престижных слов, чей авторитет не только не завоеван, но даже не подкреплён собственным творческим усилием. Только не рвитесь накладывать «вето на соловьев», в любви к ним поэтов нет и не будет ничего банального. Виноват метод коллажа. И если у Парщикова

средством объединить лоскутки чужого под собственным, новым и заметным, именем служит преувеличенная грубость, то у Лапшина та же цель достигается при помощи предельной зализанности, глянцеvitости, что очевидно в таких вещах, как «Соловей», или «Белая ночь».

Неловко и грустно наблюдать, как по мере вживания в свою «классическую» роль он все явственней переходит от интонаций задумчивого созерцателя к тону уверенного ментора, изрекателя апофега и максим: «Желанье бездну не томит, и просветлеть она не может», «Дано друг в друга воплотиться, — а большего нам не дано». «Пушай не станет слово чудом, но будет эхом бытия», «Когда б страданье обожгло его целительной отравой — не искушало б нас число гармонией своей лукавой...» Тут недалеко еще до одного «поэта тютчевской плеяды» — Козьмы Пруткова, пародийно отразившего совокупные особенности (и слабости) этого примерно поэтического круга.

Добавлю, что у Лапшина можно встретить перепевы и посланий Языкова («Тебе я старым добрым слогом хочу сказать еще о многом, как повелось на Руси...»), и лермонтовской мелодии («На гордое слово, на взгляд отчужденно-надменный ответить бы снова улыбкой любви откровенной...»), и гумилевской ритмики («Встревожу безликий камень, глухое огня жильё, — и вздрогнет он под руками, и явит лицо свое»). Не говорю уж о подавляющем воздействии Юрия Кузнецова на длинные лапшинские повествования в стихах. Вопрос об отсутствии воли к самостоятельности встает во весь рост.

Но если б это была проблема одного Лапшина (или Парщикова), а не талантливых «восьмидесятников» вообще! Особенно беспокоит, что вопреки привычным закономерностям внутрилитературной динамики это поэтическое поколение никак не может оторваться от предыдущего. Принято со времен исследований Тынянова считать, что в искусстве последняя генерация обыкновенно отталкивается от предпоследней, ища опоры у «дедушек» — родных или, чаще, двоюродных. Между тем в сегодняшнем случае влияние Александра Кушнера на одних, Юрия Кузнецова — на других по интенсивности может поспорить с заимствованиями из высокой классики или раннего авангарда. Не просится ли под эти вот стихи Алексея Пурина:

Таинственная жизнь, туманный сад в Форосе,  
 безлюдный и глухой, в один их влажных дней...  
 Мне кажется, но здесь сквозит незнание, в прозе  
 я справиться бы мог увереннее с ней.

Пленительный ее, какой-то женский, сложно  
 организованный и неподдельный вид  
 рифмованной скрепить застежкой невозможно,  
 в ней строчку вычленишь... —

подпись его ленинградского мэтра?

А в «Солдатском жите» пером Михаила Шелехова:

... Но однажды труба запоет под землей!  
 И очнутся в могилах полки.  
 И потянутся руки за отчей сохой —  
 Да истлели в земле сошники.  
 .....  
 И распашут они, чтоб дышалось корням,  
 И железное жито взойдет.  
 И споет оно славу крестьянским полкам  
 Через все небеса напролет —

не водила ли рука, написавшая «Отца космонавта» и поэму  
 «Четыреста»? И та же рука вывела многие-многие строки Ми-  
 хаила Попова, Юрия Кабанкова...

Никогда прежде, кажется, не могло сопутствовать свеже-  
 му молодому голосу столько подголосков из ближнего, стар-  
 шего окружения. Открываю одну из наиболее оригинальных  
 новинок описываемого времени — книжку Олеси Николаевой  
 «На корабле зимы». И натываюсь сходу на Слуцкого: «Тетя  
 Алла была из деревни родом. / Дядя Саша работал в радио-  
 комитете. / Он водил знакомство с популярными артистами и  
 певцами. / У тети Аллы и дяди Саши были взрослые дети. /  
 Дядя Саша их звал орлами, тетя Алла называла птенцами»; на  
 Чухонцева: «Вот так и мы, твержу я, так и мы: / греха не зна-  
 ем, не боимся тьмы, / но, высмотрев высокие холмы, / их за-  
 нимаем для победной ловли. / Не любим слушать, не отводим  
 глаз, / твердим набор одних и тех же фраз, / и оттого так дол-  
 го после нас / мнутся тени, вздрагивают кровли»; опять же и  
 Кушнер слегка сквозит: «Стоя пред вечностью с длинной све-

чей золотой, / пахнущей воском и медом и летом измятым, / всю ее вспомнишь — со всею ее красотой — / дурочку-жизнь перед зеркальцем подслеповатым!»

В чем дело? Впечатление такое, будто в лице очередного поколения сама поэзия подошла к какому-то неуступчивому рубежу, когда все уже перепробовано, когда целая формация поэтов стала, можно сказать, жертвой трагичнейшей заминки на путях поэтического искусства как такового. Чтобы выжить, поэзия бежит от себя в прозу, где она (как сказал Пурин за очень многих) «справиться могла бы увереннее» — с жизнью. Пока это самое честное.

#### 4

Я уже говорила, что романтизм в поэзии сникает. Вижу, как трудно приходится Михаилу Шелехову, рожденному поэтом романтическим, как не находит он в существующей художественной ситуации точки опоры для своих природных данных. Он пытался было примерить к себе угрюмый титанизм Ю. Кузнецова, размахивал его скоропалительными иносказаниями, прилаживался к стилизациям другого запоздалого романтика, когда-то тоже застигнутого неромантическим временем, — Алексея Толстого. («И людей посмотрел, и себя показал! / Весел пир, и дружина — что надо. / И по кругу я пил, и с ножа я едал, / и певал соловьем среди сада», — сочиняет вслед ему Шелехов), к есенинскому стихийному изяществу («Приходи на синюю заставу / в молодые гордые поля, / где в потемках, сторожа державу, / голубые дремлют тополя... Жизнь проста, когда ее не гонишь, / а идешь, идешь себе, как дождь...»), — воображал себя посланцем древесно-травяной глуши, задыхающимся в городе: потом (а может, одновременно) перешел к гротескному социальному обличительству с сильной примесью Владимира Высоцкого. При всей амплитуде метаний, они не случайны. Шелехов упорно сопротивляется «прозе жизни» и, стремясь остаться верным себе, ищет у разнокалиберных романтиков-предшественников руку помощи.

Еще труднее, насколько мне видно, складывается судьба даровитого ростовчанина Геннадия Жукова. Старые, вечные романтические темы, к которым он причастен всем своим душевным естеством: поэт и женщина, спасаемая и губимая; поэт и космос; поэт и утилитарное царство вещей-товаров —

никак не обретут под его пером действенных стиля и формы, несмотря на множество ярких проб...

У молодого романтического поэта оказываются порой как бы два лица трудно совместимые в одном «словесном портрете»: мечтательное и язвительное. «Когда бы не юность — мы жили бы вечно. / Смертельную дозу любви и печали / мы жадно, с восторгом глотаем вначале», — восклицает нижегородка Марина Кулакова в своей первой тоненькой книжке, а в рукописном сборнике, мало похожем на печатный, с сатирическим замахом воспроизводит невзгоды «воробьиного сычика», посаженного в экспериментальную вольеру. В сущности, это две стороны одного настроения, но уравновесить их в границах единого личного стиля пока не удается.

Соответственно, островом «черной романтики» в прозаическом море трезвости мне видится наша «ироническая поэзия». Здесь скопилось много самого дешевого нигилизма (типичная оборотная сторона романтической экстремы), всякого разрушительства слога и смысла, всевозможных «простых мычаний», претендующих на ученое звание «неопрIMITива», и прочих антикультурных форм несогласия, более или менее известных по западному опыту (хотя я, конечно, не считаю, что все подобное механически занесено к нам с Запада). Мое литературное поколение получило еще в конце 50-х — начале 60-х годов сходные впечатления, знакомясь по случаю с не имевшей печатных выходов «антипоэзией» Г. Сапгира, И. Холина, В. Уфлянда, в своем роде куда более значительной, чем большинство нынешних изобретений.

Но даже отвлекаясь от наиболее крайних проявлений недовольства житейским укладом и «академической» культурой, нельзя не заметить, как популярна сегодня линия, продолжающая предреволюционных поэтов «Нового Сатирикона» (П. Потемкин, Саша Черный) или горькое и по-своему утонченное пересмешничество обэриута Д. Хармса и в особенности Н. Олейникова. У продолжателей — Игоря Иртеньева, Александра Еременко, Вадима Степанцова, Юрия Арабова — это, боюсь, слишком легкий способ быть не похожим на «мещанина» («бухгалтера Иванова» или «металлистку»), не предлагая ничего взамен; заодно и в стихе быть свежим и неординарным в силу одних лишь насмешек над залежалыми шаблонами. Опять коллаж! — правда, используемый по назначению. И хотя как своеобразный «детектор лжи» стихи ро-

мантических ироников освежительны, их непропорциональное изобилие возвращает к мысли о том, что поэзия начинает кусать себя за хвост.

Итак, путь лежит к прозе.

Речь, конечно, пойдет не о прозе, а о «стихопрозе»; этому полусерьезному слову-кентавру, уже получившему хождение, я готова придать значение расширительное, — такой большой круг новых явлений требует себе соответствующего имени.

Каково самосознание создателей прозаизированной лирики? О нем можно судить по извлечениям из письма ленинградского дебютанта Алексея Машевского (сделанным с разрешения автора): «... Поэзия обретает новые возможности, овладевает открытиями великой прозы XIX—XX веков... Происходит расширение поля нашего зрения, нашего пристального внимания и восхищения (пусть перемежаемого иногда недоумением и горечью) к человеку, к его миру во всех бытовых и вещных его обусловленностях...» «Экзистенциальные ценности бытия, — продолжает мой корреспондент, — скрываются во всем, даже в мытье посуды, даже в сидении в парикмахерской. Это ли не задача поэзии — освоить, одушевить, наполнить содержанием гигантский и все разрастающийся пласт нашей жизни?! Вот и демократизм, вот и обращение к самому обычному, отнюдь не героическому человеку, придавленному монотонной работой, убийственным общественным транспортом, бытовой рутинной, пошлой массовой культурой. Вот духовность! От теперешних условий бытия не уйти, никуда не деться... это следует из самой нашей численности — четырехмиллиардного человеческого общежития. Остается быть людьми несмотря на все это, то есть освоить, объять, найти содержание в самом элементарном бытовом акте... Сообразно стилю жизни перестраиваются и стихи, утрачивая самостоятельное значение и вливаясь в единый нерасчлененный контекст... Сейчас время устроено так. Нет ни избранности, ни демонизма, ни героической миссии, ни нового подключения к теме “поэт — пророк”... Нет ничего проще ругать, жаловаться, поучать, и ничего сложнее — попытаться отыскать содержание, научиться быть счастливым... при тех обстоятельствах, которые невозможно переменить и которые установились надолго».

Несмотря на ровный, психологически благополучный тон, чувствуется, что автор этих строк все-таки усиленно обо-

роняется. Оборона возводится не просто против узких рутинеров, которых раздражает всякое расширение поэтического словаря, всякое упоминание в стихе о делах житейских, — а против тех, кто ждет и не получает от нынешней поэзии того, что поэзия давала веками. Оборона плотная, ибо рассчитана не только на наглядную доказательность, но и на человеческое сочувствие. И все же есть в стене две щелки, две проговорки, достойные выделения жирным шрифтом: «перестраиваются и стихи, утрачивая самостоятельное значение» — «при тех обстоятельствах, которые невозможно переменить». Истинная правда! Поэзия, исходящая «из обстоятельств», утрачивает «самостоятельное значение». Ибо поэт — дитя свободы и входит в контакт с обстоятельствами как преображающая их (пусть неосязаемым, «знаковым» образом) сила, а не как их подданный. Растворяя себя в потоке обстоятельств, поэзия не вливается в «контекст» какого-то более широкого и всеохватного искусства, а попросту размагничивается: видит-то она больше прежнего, но что об этом сказать — не знает.

Впрочем, как уже было замечено, наша «стихопроза» честна. В ней нет той бестревожной закругленности, которая заметна в подводимой под нее теории. Прежде всего именно она отразила новое жизненное положение поэта в людской массе. Перед нами городская лирика, но не та, что когда-то начинал Брюсов. Урбанизму в поэзии немало десятилетий, но прежде поэт в городе был немного фланером, это старое свойство еще сохранилось у Кушнера: «Пойдем же вдоль Мойки, вдоль Мойки». Теперь, разделив общую судьбу, наш поэт — узник многосложного городского транспортера, он не прогуливается, а движется по неуклонному суточному маршруту — икринка в потоке. Всего менее волен он в своих впечатлениях. «Схожу на переполненный перрон безропотно, / с трудом, не понимая...» — не он любопытствует, а его обступают. Человеческие лица он запечатлевает в самой неудобной позе, повиснув на поручнях, следя из вагонного или автобусного окошка за фигурками, быстро удаляющимися вместе с бегом насыпи, парапета. Эти лица незнакомцев, которых больше уже не встретишь, оставаясь навсегда тайной, дают летучую пищу воображению — штрих, догадка, ассоциация. Можно назвать немало стихотворений, чей сюжет определен такой *гуманностью беглого взгляда*: вот «курсантик обнимается с кралей у Тучкова моста», и от мелькнувшей парочки тянется нитка к

собственной памяти (Кононов); вот попал на миг в поле зрения упорный рыболов-отставник, и мысленный взор успевает пробежать, как целлулоидную ленточку кадров, всю судьбу этого незнакомца (Надеев). Но ведь тайна другого «я» не пережита же, лишь извне обведена контуром.

Нынешний урбанизм загипнотизирован еще одной чертой современной городской жизни: это загадочные массивы новых застроек, это быт на вечной стройплощадке. В теории как раз эту среду обитания предстоит поэтически утеплить, обжить, очеловечить и «объять», ведь она-то наверняка относится к тем обстоятельствам, которые «изменить невозможно». Действительно, немало бодрых строк прочитаем мы у Алексея Пурина об этом «неприбранном мире» с «заплатами на асфальте»:

На желтоватый гравий солдаты кладут гудрон,  
их азиатские торсы блестят от пота и пара.

.....

Я чернорабочий город, его перманентный ремонт  
люблю!

Правда, любит он скорее свою молодость и свою подругу, с кем ему хорошо в каком угодно месте: «Как будто идем по цеху! Дощатый свежий настил / укладывают на мосту. И наши с тобой объятья / и поцелуи в саду смущает треск бензопил. / Вернувшись домой, удивимся: откуда мазут на платье?» Схожую попытку написать любовь среди «тележного грохота новостройки» предпринимает Надеев и извлекает отсюда эффект более тонкий и отвечающий простому человеческому чутью, а потому и более обеспеченный поэзией — впечатление временности, бездомности, хрупкости отношений: «Не нас ли видели с тобой / у позаброшенных барачков, / перед остывшей трубой / у опустевших нефтебаков? / Не мы ли — возле пустыря — за жизнью собственной гонялись / и, сквозь пары нашатыря, / неизъяснимо изменялись?»

Как она навязчива, настойчива, эта тема вечно недовершенного индустриального ландшафта! Не только агрессивна (попробуй отвернись от того, что само лезет в глаза, уши, ноздри), но и загадочна, непостижима. Кононов остроумно и изобретательно описывает, как строится дорога над Волгой: тяжелолобые катки, жирный асфальт, «надтреснутый алыт»



идеей города и, значит, своей непонятностью. Но дело еще и в другом. У наших урбанистов нет в распоряжении абсолютной внутренней меры, соотносясь с которой таинственную повседневность можно было бы объяснить и оценить. Их зрение, все их пять чувств крайне обострены и крайне правдивы, но у этой правдивости есть свой предел. Органы ощущений, даже изошрившись, не заменят восприимчивости к идеальному плану бытия. Поэты словно бы пишут отчеты о командировках, в которые отправила их жизнь: у Машевского циклы стихов о хождении на работу, о свадебном путешествии, летнем отпуске, рождении ребенка; у Кононова — «В тесном кабинете стоматолога...», «Сдаю книги», «Открываю дверь». Чутко, тонко, с марсель-прустовским расщеплением и уловением мигнов описывается, как рассказчика стригут в парикмахерской и он, спеленатый в этом кресле, чувствует себя пленником, разлученным с собой; или как он открывает собственным ключом дверь в то жилье, где раньше бывал гостем у милой, а теперь вот стал хозяином, и дивится, вспоминая начало любви, быстро нажитым уютным привычкам. Но даже та жизнь, которая, как своя рубашка, ближе всего к телу, отзывается в этих стихах какой-то экскурсионной чуждостью, словно сознание пишущих останавливается в столбняке перед непроницаемой завесой. «... Нет сущности, кругом один дизайн», — как сказал по другому поводу другой питерский дебютант Владимир Шалыт. Когда Блок в своей городской лирике писал о «пошлости таинственной», он соотносил *два мира* — мир пошлости и мир тайны, — ища между ними соответствий. Он мог оценить пошлость как пошлость и тут же опоэтизировать ее как нечто причастное к тайне красоты и безобразия. Ныне из стихов неизвестно, с чем имеешь дело, с пошлостью или с красотой.

И пусть в теории эти поэты думают, что в таком отказе от старых оценочных координат, от сопоставления реального с идеальным и состоит новизна, свежесть их ощущения жизни. На практике они предпринимаят массу усилий, чтобы приподнять, верней, укрупнить окружающий их непостижимый быт, повысить 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. Цеховая высоколобость, беспочвенное высокомерие книжников-эрудитов — эти сердитые

укоры к делу не идут. Причина глубже и похожа скорей на беду, чем на вину. Культурные сокровища теперь стали заместителями ценностей абсолютных; 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. Сравнив современное здание с вавилонским зиккуратом, мы лишь мнимо повысим его поэтический статус, ибо еще неизвестно, как отнестись к самому зиккурату, чем, помимо древности своей, он хорош или плох.

Подыскивание «культурных двойников», ничего, по существу, не говорящих ни о предмете стихов, ни о себе самих, превращается последнее время в эпидемию, в шаблон. Достаточно перелистать книжку одного только Алексея Пурина (вложенную в сборник «Дебют», где участником выступает и Николай Кононов), 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, «смерть Пети Ростова», прозрачную, как проведенный поэтом вечер, Спарту — в соседстве со спортгородком, Пергамский алтарь — в бане, где сгрудившиеся тела образуют подобие фриза. Потребность в сублимации, в «возгонке» впечатлений удовлетворяется из случайного запасника... У Кононова то же самое выглядит остроумней и содержательней: лежанье скрючившись в малогабаритной ванне приводит на память известную картину Давида, живописующую убийство Марата, и побуждает к мысленному сочинению «маратовских» инвектив, адресуемых нашему серийно-панельному «строительному конструктивизму». Но и это немногим больше, чем шутка, вне условий которой неудобная ванна остается ванной, а убитый Марат — Маратом. Культура — как багаж, склад ценных вещей, а не историческая колея, ведущая к сегодняшнему дню и проникнутая смыслом. Недаром в стихотворении Пурина «Зеркало» просто-напросто перечисляется, что из минувшего успела отразить эта «чистая гладь»: «трехсотлетие царской династии», «перелет Блерио над Ла-Маншем», «в шелестящих газетах — Стаханов, станки и Утесов с Любовью Орловой», «ночные звонки» арестов, «лютый холод» бло-

кады, «сиянье победных медалей». Но ведь отражение-то бессознательное, механическая цепочка событий!

Примеры гораздо более резкой и никак уж не сублимированной «стихопрозы» дали сегодня женские перья. Фонарь реалистического повествования имеет свойство освещать все закоулки социального быта, ни один запрет здесь не вечен, и то же можно сказать о зарисовках и заметках, на которые отважились молодые поэтессы. Это «женские стихи», но не в том одиозно-уничижительном смысле, на каком настаивал в ряде своих отзывов Юрий Кузнецов. В силу самой темы стихи эти могли быть написаны только женщинами, но в них дается столь обнаженная картина нравов, что сам собой отпадает вопрос о традиционной разнице между мужской и женской писательской рукой. Следуя за Татьяной Поляченко (поэма «Бабы слезки», напечатанная в 1987 году в литинститутском сборнике «Тверской бульвар, 25») и Инной Кабыш (автором цикла «Постельный режим»), попадаешь в мир женской клиники, мир нерожденных детей, искалеченных судеб, запекшихся сердец, цинической трезвости и отчаянной лихости. (Конечно, тут дана в специфическом развороте социальная модель более общего содержания.) Все-таки, подумав, скажу, что стихи эти женские в силу не одной лишь, женщинам доподлинно ведомой, темы, но и по внутренней сути. В них против «обстоятельств» протестует сама природа, само естество, отличающее без философских подпорок добро от зла. Тут, в кругу этих сюжетов, стихотворная речь отказывается от иносказаний как неуместных приправ, и когда еще одна дебютантка, Наталья Лясковская, пишет, прикрываясь метафорой и все равно впадая в натурализм: «Ты проплываешь, как бумажный змей... / Во мне пятнадцать маленьких детей, / лучистые, как маленькие солнца, / глядят в мои глаза, как в два оконца, / на небо, где плывет бумажный змей... и, кроме этого, им ничего не надо, / поскольку я их не рожу живьем...» — она сильно проигрывает в сравнении с жесткими вещами своих «соперниц» Поляченко и Кабыш.

Новизна у них достигнута средствами, присущими прозе, даже беллетристике. Так стихи ли это? — спросят меня. Да, ответу, и *стихи* тоже. Стремительность рассказа, песенность монологов, условность, вносимая самим размером и неизбежно смягчающая натуралистическое начало, — все это от стихотворной речи, использованной по назначению. Но *поэзия*

ли все-таки? Не знаю. Не более и не менее чем переживания в связи с ездой в городском транспорте или прокладкой дороги. Одним словом, все та же «стихопроза», чей радиус обзора больше, чем вертикаль глубины или высоты.

Читать ее в «женском» варианте, быть может, даже интереснее, чем в «мужском»: меньше импрессионизма и утонченности, больше социального и нравоописательного элемента, грубой правды и простых чувств. Заговорили, что правда такая нецеломудренна, бесстыдна, что совлекаются покровы с тайны любви, тайны рождения. Однако многое в современной жизни (включая, коль об этом пошла речь, ту же больницу или роддом) ставит тайну на фабричный конвейер, обнажает и прозаизирует ее; эти сравнительно новые для мира поэзии условия существования бьют в глаза, бьют по чувствам, и немало надо юмора, такта и верности природе, чтобы переварить их литературно, ни словом при этом не солгав. Некоторых читателей или, точнее, критиков шокировал «родильный цикл» в первой книжке Марины Кудимовой «Перечень причин». Но вот, вникая в ее вторую книжку «Чуть что», я снова нахожу самым интересным не ее «пастернакопись», чтобы не повторить: «пастернакипь» («Даже у иволог / некто, порывшись в листве, / все-таки выволок / певчее мненье на свет»), — не набег на историю, не экскурсионные тбилисские пейзажи, а то, что связано с браком и материнством в их нынешнем виде.

Александра, младенец женского полу,  
Насыщалась из материнской груди,  
Опустила она глаза свои долу  
И подумала: — Что там ждет впереди?

Молока у матери было мало:  
Подсосешь чуток — и в кулак свисти,  
Ибо мать ее долго себя ломала,  
Прежде чем Александру произвести.

Но, лицом румянее палисандра,  
Улыбнувшись, вновь за сосок взялась:  
— Буду жить, — подумала Александра,—  
Потому хотя бы, что родилась.

После этого сурового эквивалента традиционной колыбельной, где негладкость материнской и младенческой жизни смягчается только юмором, не без сочувствия читаешь такие вот строки Кудимовой: «... уведомляю, что люблю кино. / Кино, где не беременеют жены / и не прелюбодействуют мужья... Где необременительные дети / обожают детские сады, / оставшись дома, в сутках спят две трети / и не психуют из-за ерунды... Оно совсем без запаха и плоско, / как суповой удобный концентрат».

Объемная и с запахом «прозаическая» поэзия привлекает внимание наиболее демократического читателя, который подчас не воспринимает ее и возмущается ею, ибо глух как раз к артистической стороне «стихопрозы». Небольшой цикл Марии Аввакумовой (к этому времени автора книжек «Северные реки» и «Зимующие птицы») — «Поздняя гостья», опубликованный в «Новом мире» в 1987 году, вызвал обширную почту, по преимуществу женскую. Одна из корреспонденток с пониманием пишет: «... Десятый, а может, пятнадцатый раз перечитываю Марию Аввакумову. Непроизвольно почти все выучила наизусть, хотя поэзией особенно не увлекаюсь... Такой пронзительной боли, такой душевной тонкости и ранимости давно не приходилось видеть и ощущать». Или — из письма другой: «С первой строки перехватывает горло. Почти без дыхания — до конца. И опять сначала... Откуда Вы?!» Но для большей доли откликов характерно другое: «Кто же такая М. Аввакумова? Кто эта — не знаю, что написать? Поэтесса? Ну, конечно же, нет. Ибо это не поэзия. Женщина? Тоже нет, ибо какая женщина напишет о других женщинах столь злобно и пренебрежительно: “Вы, женщины, с мужскими лицами”? Даже “плоские грудешки” не поленилась раглядеть...»

В моих глазах такие отклики указывают — от противоположно — на собственно-поэтическую сторону невеселых зарисовок Аввакумовой и ее негромких причитаний, спорящих с «железными песнями» века. Зарифмованный публицистический текст о тяготах женской доли, вероятно, мало бы кого смутил. Но тут не «публицистика», тут именно поэзия на прозаическом, житейски «неприбранном» материале, когда в самой интонации, в освещении деталей читателю можно и нужно слышать много больше, чем сказано. И личную причастность автора к этому тягловому женскому миру, дающую моральное право изображать его без заискивания и приглаживания. И,

уже извне выраженную, сочувственную оценку родных нравов, надежности и самостоятельности, простодушия и беспечности. И, наконец, точность этическую, когда любовь к обрисованному здесь женскому характеру ни на миг не переходит в снисходительность к неутешительным обстоятельствам, в каких он сложился.

«Вы, женщины с мужскими лицами, / висящие на красных досках / наряженными активистками / с грудешкой плоской, / в кузнечном прядильном и ткацком / с прилежностью, почти батрацкой, / с упрямством ломовых коней / ведете счет ночей и дней. ... А вечером из магазина / придут подружки Нина, Зина... / и ну их, девоньки, мужей! / Пей и закусывай резиной / колбасной, красной веселей. ... Не мы ль с тобой, как черти, рано / встаем, чтоб топать в робе-рвани / и, возвращаясь, падать в мыле?! / Ударницы труда не мы ли!.. / С мужскими лицами бабенки / простые грубые гребенки / поглубже в голову воткнут. /... И песни хмуро-заводные / столетней давности поют».

В этих и других стихах «Поздней гостыи» можно и нужно проследить все тонкие, чисто художественные переходы от компанейского, с юмором *мы* к объективному, со скорбью *они*, и обратно, чтобы понять, что поэт — он и тот, «кто пришел и послушал одинокую душу», и сам — познавшая одиночество душа. В общем, уселись читать стихи, оказалось — проза; нацелились на «прямую» прозу, оказалось — стихи. Вот и не поняли.

Говоря о «стихопрозе» как о центральном потоке новой поэзии, о преобладании объективных портретов, жанровых сцен (если не количественно, то по уровню письма), не забуду указать и на особенно яркую разновидность — нравоучительную, душевоспитательную, принадлежащую изящному и уверенному перу Олеси Николаевой. Если нужен тут женский прообраз лирического «я», то любитель старины мог бы сослаться на традиционную в фольклоре и древней книжности фигуру «мудрой девы».

Стихи Олеси Николаевой, важнейшие в ее книге, учат жить, учат правильной постановке души, ее самопознанию; притом слово «учат» прошу понять буквально, ибо *поучение* есть не только их цель, но и их жанр, давний, как сама словесность, пришедший еще из тех времен, когда в ней собственно-художественное, поэтическое начало сливалось с на-

чалом ораторским, риторическим и было подчинено задачам, стоявшим над искусством. Даже прекрасное стихотворение «Перед зеркалом» представляет собой именно притчу. В ней речь идет о том, что мгновенное дуновение жизни — красота женщины, которая долго наводила марафет и не то что через десять лет, а не далее как завтра утратит эту свою тщательно подготовленную прелесть, — перед лицом вечности не менее драгоценно, но и не более эфемерно, чем создания культуры, запечатленные в прочном материале. Неповторимость и ценность жизненного мига, его прикосновенность к вечному бытию продемонстрированы как бы на предельном, крайнем примере: что может быть суетнее женщины перед зеркалом? Но самый портрет этой «дурочки-жизни» — не что иное, как прекраснейшая аллегория в средневековом вкусе, а все ее перечисленные в стихотворении атрибуты: «щипчики, пилочки, кремы, помады» — играют здесь ту же отвлеченную роль, что весы в руке олицетворений Правосудия или орудия перенесенной казни, придаваемые изображениям мучеников.

В таких вещах Олеси Николаевой, как «Слепой», «Боль», «От себя», «Возлюбленный», «Утро», «Гимн свету», «Похвала Ольге», замечательно воспроизведена и варьирована традиционная духовно-этическая проповедь, а от последних двух можно без натяжек сделать отсылку даже к поэтике Франциска Ассизского или Епифания Премудрого. Советую в особенности прочитать «Похвалу Ольге», где известный эпизод предания (месть княгини Ольги древлянам) используется как отправной момент аллегорической, по-своему величавой картины из жизни «внутреннего человека»: низкие побуждения и страсти, подобно обидчикам-древлянам, сгорают в очистительном огне, зажженном «жертвенными птицами» раскаяния, но прежней цельности и радости уже не вернуть — «будет Ольга до смерти расхлебывать со слезами судьбину вдовью». Здесь с большим тактом стилизованы приемы древнерусского духовного красноречия, в свое время нашего выражение в многочисленных «акафистах» и «канонах» — характерные параллелизмы, отглагольные «предрифмы»: «Ты, горделивое мое око, любящее себя во всех отраженьях, во всех одеяньях; / ты, тщеславное мое дыхание, кричащее о добрых своих помышленьях, благородных деяньях, — / ты, немилосердное мое сердце, не прощающее обиды, не спешащее на подмогу...»

А в чем свежесть таких стихов, что в них от современной души? Прежде всего юмор, обращенный на себя столько же, сколько на других, и парадокс, выбивающий мысль из ряда привычных представлений. В самом деле, до чего смешно и узнаваемо утреннее пробуждение человека, живущего кое-как: «Грешник, вроде меня, / пятернею чешет ключицу, сон дурной вспоминает; тяжело дышит, недобро / воет его существо; скулят, как волчата, ребра... / Ох, какое неспражничное у него настроенье! / Муха прилипла к блюдцу, где оставалось варенье...» И как неожиданно в стихотворении «Слепой» нашими наставниками, поводырями названы не те, кто оказывает помощь (по сюжету — школьники, навещающие больных стариков и старух), а те, кому она оказывается, кто, живя среди нас, самой своей беззащитностью обучает нас добру и состраданию: «И лишь слепой — уже совсем старик — / идет среди людей, как проводник, / и наизусть твердит свою дорогу». Поклонники Честертона, его современной проповеди, защищенной от скептиков латами юмора и парадокса, конечно, найдут переключки между нею и стихами Олеси Николаевой.

Но почему же все-таки и такую тонкую, одушевленную литературную работу я продолжаю называть «стихопрозой», не торопясь произнести слово «поэзия»?

## 5

В европейско-американской поэзии наших дней укрепляет свои позиции и претендует едва ли не на господство верлибр — безрифменный «свободный стих», отличающийся от прозаического высказывания подчеркнутым, независимым от подсказанного формальной логикой членением фразы, особой сгущенностью, фантазийностью, афористичностью мысли и остротой рисунка. Сначала это был как бы мостик между стихами и прозой, он привлекал к себе внимание, как всякая граница, и, казалось, без этого контраста с традиционными формами не мог бы существовать. Как, скажем, потеряли бы свое значение «свободные стихи» Блока, если б не соседство с остальной блоковской лирикой. Но вот мерным и рифмованным стихам этому высочайшему достижению культуры нашего ареала, стало, что называется, не хватать жизненного пространства. Прозаичность жизни, ее техницистская «расколдованность», ее неупорядоченность будто бы потребовали от поэта, чтобы он отложил в сторону свой музыкальный ин-

струмент, лиру, старый символ гармонии, согласия, и заговорил с миром на одышливом языке рассогласованности, аритмии. Некоторые умы рано поняли все миросозерцательное значение такого сдвига, всю несводимость его к поискам непривычных средств поэтической речи — в частности, только что помянутый Честертон еще в начале века писал в защиту «романтики рифмованных стихов». В популярности верлибра отразилась новая роль, новый образ действий поэта: именно то, что он не «пророк», не «заклинатель стихий», не «сын гармонии», а взамен собеседник, даже меньше: разговорщик. Азартный, ироничный, меланхоличный, но во всех случаях не пересоздающий мир, а нечто о нем сообщающий. Утратив «магию», такой собеседник стремится вознаградить слушателей игрой интеллекта, виртуозностью наблюдений. Но от этого он прозаичен вдвойне.

Русская поэзия — настоящая твердыня «прежнего» стиха, а значит, и прежнего образа поэта: согласителя противоречий, укротителя хаоса, Орфея. Верлибр, располагающий сейчас недюжинными дарованиями, все-таки продолжает восприниматься у нас как явление окраинное, дополнительное по отношению к остальному массиву поэзии, как сколок с какого-то иноязычного, возможно, интересного подлинника. Но глубинная тенденция, породившая на Западе эпидемию верлибров, действует, конечно, и у нас. Русская «стихопроза» нашла для себя компромиссный эквивалент верлибру — рифмованную, но ритмически расшатанную длинную строку.

Переход А. Кушнера от короткой строки к длинной (совпавший с его переходом на позицию чуть сентенциозного собеседника) явился как бы сигналом для поэтов следующего поколения. Длинной строке (у Кушнера она еще высокоорганизована, поделена надвое классической цезурой) отдают почти абсолютное предпочтение и Кононов, и Олеся Николаева, и, на свой судорожно-шумливый лад, Парщиков, к ней придвинулись Пурин и Надеев. В этой длинной строке все меньше остается признаков мерности, даже акцентная основа (до Маяковского отчасти уже найденная поэтами-сатириконцами) сохраняется не всегда, и лишь «застежки» рифм свидетельствуют о том, что это речь *складная*. В такой «длинной строке», приближающейся к раешнику, слова живут отдельно, не вступая между собой в особо тесные, надсмысловые, сверхрациональные связи, справедливо считающиеся свойством ис-

ключительно поэтической речи («единство и теснота» «стихового ряда», по сухому, но точному определению Ю. Тынянова).

Поэт до сих пор мыслил словесными целостностями, сращениями. Это касается не только таких великих, поразительных строк, как пушкинское, например: «... и дольней лозы прозябанье», где **л** неотделимо от **з**, **з** от **н**, рвущееся из-под земли **о** расцветает широким **а** — и все вместе не только дает чудесный образ произрастания (тут была бы просто звуковая аналогия, иллюстрация), но, главное, образует одно *сверхслово* с новым неисчерпаемым смыслом. Это верно и по отношению к обычным строкам больших поэтов, подходящих к стихии слова по-старому — «со властью». Один из литературных друзей Ходасевича восхищался ударными **а**, придающими трагедийное дыхание «больному» стиху о самоубийце: «Счастлив, кто падает вниз головой...» Или у Пастернака в стихах о Блоке: «Он не изготовлен руками / И нам не навязан никем» — последняя строка с ее сплошными начальными **н**, словно нерушимая печать. В том-то и дело, что такие строки рождаются целиком и даже как бы всегда существовали в мироздании, в языке, а потом бывают только обнаружены и явлены.

Когда по контрасту обратимся к «растянутым строкам» (он их сам так называет) Кононова:

... сухо поскрипывают шаткие сходни

Над оловянной тяжелой водой, зеленеющей глухо и столь

Непрозрачной и вязкой, что как-то не хочется уезжать сегодня, —

увидим, что он работает со словом как прозаик, как хороший прозаик. Связками эпитетов, непрерывными уточнениями он передает не только внешние обстоятельства, но и настроение: тягостное ожидание «ночного парохода» (так называется эта вещь), когда на душе, бог весть почему, беспокойно, муторно. Здесь налицо достижения психологической прозы, вогнанные в какой ни есть стих. Но поэтического *сверхслова* — нет.

Можно ли на этом фоне прозаической экспансии в поэзию не заслушаться такими (невнятными? — ну и пусть!) стихами?

Я поймал больную птицу,

но боюсь ее лечить.

Что-то к смерти в ней стремится,

что-то рвет живую нить.  
Опускает в сердце крылья,  
между ребер шелестит,  
надрываясь от бессилья,  
под ладонью верещит.

А что дальше? Дальше — еще туманнее: поэт дышит воздухом из клюва этой больной птицы, как видно, свидетельницы страшного события. И вот мерещатся ему, надышавшемуся воздухом смерти, какие-то семеро в степи, шестеро из них пущены враспыл, седьмой неубитым призраком уходит вдаль. Стихотворение называется «Баллада» и взято из маленькой книжечки Ивана Жданова «Портрет».

Раз уж я занималась здесь неоднократно сопоставлениями давней и нынешней поэзии, замечу, что эти и некоторые другие стихи Жданова напоминают «Элегию» поэта-обэриута А. Введенского. Нечего и говорить о прямом влиянии. Просто в современной русской поэзии нет более выразительного примера записи смутных, почти подсознательных образов на всескрепляющей музыкальной основе и в русле единой темы, исходного порыва, завладевшего душой поэта. У Введенского это трагическая тема внутренней, духовной гибели людей его формации, за чем неизбежно должна последовать и гибель физическая. Несмотря на трагизм смысла, а может быть, благодаря ему, череда мысленных картин рождает на прощанье какую-то зачарованную гармонию. Можно назвать это сюрреализмом или автоматическим письмом — как бы при выключенном контроле рассудка. Но как ни назови, самый факт поэтического свершения, достигнутого на столь странных и исключительных путях, остается несомненным.

Иван Жданов позволяет себе писать, отдаваясь тем же бессознательным психическим силам, вглядываясь в такие же неясные и текучие видения. Он тоже поэт глубокой, выпестованной грусти, которая иногда претворяется в поминальную песнь по живому существу (замечательно стихотворение «Прощай», обращенное к ушедшему в небытие, переселившемуся в «небесный табун» спутнику людей — коню), по жертвам целых эпох.

Но беда в том, что такой тип творчества, несомненно, стихийный и «поэтический», таит в себе и величайший соблазн. Поскольку поток этих наитий не выведен в светлое поле со-

знания, читатель лишен твердой возможности отделить подлинное от искусственного, вдохновенное от натужного. Тут — как с абстрактной живописью: наверняка есть и хорошие полотна, и плохие, но разница между ними слишком зыбка, определима лишь через прихотливые ощущения. В книжке Жданова наряду с неподдельными сновидениями имеется множество фокусов и вычур, но по вышеуказанной причине не стану отделять плевелы от добрых злаков: пограничную черту то и дело заволакивает туманом.

Напомню прелестный юмористический рассказ Карела Чапека «Поэт», к которому уже не раз обращались наши критики. Полицейский комиссар, расследуя дорожное происшествие — мчащейся машиной сбита пьяная нищенка — вынужден опираться на свидетельство молодого поэта новейшей школы, запечатленное в его невразумительных стихах: «В дальний Сингапур вы уносились в гоночной машине. Повержен в пыль надломленный тюльпан. Умолкла страсть. Безволие... Забвенье. О шея лебеда! О грудь! О барабан и эти палочки — трагедии знаменье!» «Поэзия — это внутренняя реальность», — поясняет молодой человек, оправдывая свою невнимательность к «внешним фактам, сырой действительности» (в момент инцидента он был под мухой); «... поэзия — это свободные сюрреалистические образы, рожденные в подсознании поэта, понимаете? Это те зрительные и слуховые ассоциации, которыми должен проникнуться читатель. И тогда он поймет». По добродушному убеждению Чапека (и вопреки мнению мудреца Платона, полагавшего, что «много лгут певцы»), поэты всегда правдивы, так что инспектору Мейзлику удалось раскрыть преступление, когда он перевел «внутреннюю реальность» на язык внешний: машина преступников оказалась коричневой (ведь в «дальнем Сингапуре» живут шоколадные малайцы!), а «шея лебеда», «грудь» и «барабан» по сходству начертаний означали номер 235 на скрывшемся авто.

Не только по поводу Жданова, но и по поводу широко-го веера нашей «метаметафорической» лирики часто хочется воскликнуть: «О шея лебеда!» Перед ней мы виноваты, видимо, в том, что отказываемся идти по стопам инспектора Мейзлика и вдаваться в увлекательные расследования. Для такой лениости у нас, читателей, есть, однако, изрядные основа-

ния. Новейшая критика — я имею прежде всего в виду все-ми замеченную статью М. Эпштейна в «Вопросах литературы» о «поколении, нашедшем себя», — так вот, новейшая критика закрепила в головах «метаметафористов» губительный и многократно уже опровергавшийся предрассудок: что поэзия, материя ее — это «образная ткань». Эпштейн с одобрением пишет: «... выработан некий стиль поколения: образная ткань такой плотности, что ее невозможно растворить в эмоциональном порыве, лирическом вздохе, той песенной — романсовой или частушечной интонации, которой держались многие стихи поэтов предыдущего поколения. Здесь приходится распутывать сложнейшую вязь ассоциаций, восходящих к разным пластам культуры... здесь каждый образ имеет не одну, а целый “перечень причин”, за которыми часто не поспевает чувство, жаждущее молниеносной и безошибочной подсказки». «Вязь ассоциаций» — это сказано точно. Не только у пифического Жданова, но и у аналитического Кононова, который хотел бы совместить заземленную иронию Саши Черного с воздушными бросками Мандельштама, жизнь превращается в какой-то нефигуративный узор, в ячеистую ткань гобелена, вплотную поднесенную к глазу. От инфузорий в чашке Петри мы переносимся в новые кварталы с той же, что и в чашке, скученностью, а потом опять — под микроскоп, в «хрящевидную тучную питательную среду», и так взад-вперед, случается по несколько раз. Тут я совершенно запутываюсь. «Распутывать» же — увольте! Пусть кому-то другому «приходится».

Почему не хочу? Потому что раз «не поспевает чувство», значит, перед нами все-таки не-поэзия. Ибо поэзия — то самое «Божье чудо», о котором Пастернак в стихах из «Доктора Живаго» обмолвился, что «оно настигает мгновенно, врасплох». Оно, это чудо, воздействует не «образами» (распутывая которые рискуешь обнаружить за «шеей лебеда» какую-нибудь тривиальность), а той молниеносной слитностью словесного акта, той магией сверхслов, о которой говорилось выше. И адресуется оно не «чувству» (сентиментальность и вздохи здесь ни при чем), а всему человеческому существу, откликающемуся на поэтическую речь не только умом и сердцем, но даже мускулами и мимикой. Древние, создавая миф об Орфее, верили, что поэзия вовлекает в поле своей власти всю поднебесную с ее обитателями, откуда и родилась утопическая, но

захватывающая мечта о «богодейственности» поэта-художника, доступности для него преобразовать и гармонизировать жизнь не только символически, но и физически.

Что такое «плотная образная ткань»? В лучшем случае шаг в направлении особо украшенной прозы, так как «образы» — даже скручиваясь в путаную цепочку взаимопревращений, «метаморфоз» — дробят цельно-рожденный стих на частности, утяжеляют его полет. В худшем случае (по поводу западных элитарных течений в искусстве это уже не раз говорилось, притом и самим Эпштейном) — перед нами рассудочное, как всякий шифр, сырье для критических интерпретаций, пища для высоколобного журнализма. Поэт запутывает, критик распутывает, они плотно стыкуются друг с другом, не оставляя ни малейшего зазора для читателя и его непосредственных впечатлений. Так на глазах у «непоспевающей» публики могут создаваться очень громкие репутации...

Я назвала эти заметки «Назад — к Орфею!». Следовало бы, наверное, сказать: *вперед*. Назначение поэзии не может измениться, ибо ее ничем заменить. «Поэт — величина неизменная», как сказал в переломное время Александр Блок. Поэтическая гармония есть одоление звуком, словом и смыслом заданных жизнью обстоятельств. Поэзии не пристало их игнорировать, высокомерно или трусливо от них отворачиваясь, но не пристало и принимать их как единственную и всевластную данность. И для такого акта одоления поэт черпает силу не в этих житейски обуславливающих его обстоятельствах, а в том, что зовется вдохновением (оставляю слово без объяснений). Сколько бы ни терялся по-человечески поэт в потоках рутинного быта и массовой цивилизации, как бы тягостно ни влияли на него полосы общественного анабиоза, вся эта растерянность, надеюсь, дело временное. В его руках все равно останется лира. Каков будет новый ее лад, предугадать нельзя. Но мы всегда узнаем ее характерные очертания и услышим «натянутые струны между небом и землей». На этом стихе А. К. Толстого можно и закончить.

### В чем победа?

Эту книжку стихов ждали. До «Струны» (1962) Белла Ахмадулина являлась в глазах читателей автором десятка с лишним стихотворений, разбросанных по журнальным страницам. Но имя ее запомнили. И в грустно-изящной «Жалейке», и в лирических стихах, в свое время опубликованных в «Юности» («Жилось мне весело и шибко...», «Я думала, что ты мой враг...»), слышалась та, создаваемая особым даром откровенности, чистота тона, на которую откликаешься немедленно, с благодарным, нерассуждающим доверием...

И вот — сборник восхитительных, пленительных стихов, вызывающих стойкий холодок разочарования и отчуждения. Это не совсем парадокс. Я намеренно воспользовалась атрибутами старинного слога: *восхитительный, пленительный* — слова эти хотя и бывают, как говорит поэтесса, «наших слов и современнее и резче», но на фоне обычной сегодняшней речи они, наряду со своим прямым смыслом, неизбежно несут оттенок той благожелательной иронии, которая призвана передать чувство известной отстраненности от предмета восторгов.

Конечно, разочарование, смешанное с восхищением, — относительное разочарование. В каком же смысле о нем приходится говорить?

Появись такая книжка молодого поэта на несколько лет раньше — восхищение читателей оказалось бы безусловным. Тогда принято было отдавать «неофиту» дань похвал — поощрения ради, просто за признаки таланта, за то, что эти стихотворные попытки выдерживают все же определенный эстетический экзамен и размещаются на территории державы поэтического, а не за ее пределами. Белле Ахмадулиной таких поощрительных напутствий, по-видимому, ожидать не приходится, — и в этом ей на свой лад повезло.

Лет за пять до «Струны» старые поэты по-прежнему писали серьезно, и некоторые из них были накануне новых взлетов или уже пережили их, но это не особенно влияло на критерии оценки «молодых». От последних все еще слишком мало ждали. Давала себя знать инерция послевоенных сороковых и начала пятидесятых годов: в слово «молодой» вкладывалось представление об инфантильности и ученичестве; выползал на свет спор насчет новаторства и формализма, но никто не полагал, что предметом серьезного спора и обсуждения (а не одного лишь менторского осуждения) могут быть поэтические *идеи* «молодой формации». Но «старшее поколение молодых» (В. Соколов, Е. Евтушенко) вкуче с младшим (А. Вознесенский, Ю. Мориц, Б. Ахмадулина, Н. Матвеева) за несколько лет успели, отчасти незаметно для себя самих, укоренить в сознании читателя новые критерии, новые мерки — и тем немало затруднили свою литературную судьбу. Они сходно заявили о себе, что они хоть и «молодые», но поэты, а не школяры, и подкрепили эту заявку если не зрелыми, то во всяком случае взрослыми стихами. Сначала читатели удивились такой неожиданности, и этот момент был временем *недорогой* (сами поэты неповинны в этом привкусе дешевизны — они оказались жертвами ситуации) славы «молодых». Но очень быстро мы — благодаря усилиям самих поэтов — приучились вкладывать в понятие «молодой» законное, естественное содержание. У читателя возродилось нормальное по отношению к «восходящему» поэту желание — желание быть ведóмым, желание по-новому увидеть «связь времен» глазами недавно явившегося в мир художника: «давай нам смелые уроки, а мы послушаем тебя».

Короче, от молодых поэтов в еще большей степени, чем от старших (на то они и молоды!) потребовалось известное «миссионерство». И в этой трудной, поистине ответственной ситуации появляется ахмадулинская «Струна». Общественный экзамен, который предстоял этому сборнику, оказался посерьезней испытаний, выпавших на долю, скажем, «Обещания», несмотря на то, что критика была настроена по отношению к стихам Евтушенко весьма неблагоприятно... Предчувствие этого экзамена, двойственное сознание богатства и недостаточности своих средств, стремление как-то восполнить эту недостаточность наложили печать противоречивости и стесненности на книжку Ахмадулиной.

Выход в свет «Струны» мог бы стать литературным явлением, выдающимся из общего ряда. Давно уже мы не встречались с таким артистичным талантом, с дарованием умным, которое выверено самонаблюдением и способно управлять самими прихотливыми взлетами воображения посредством великолепного такта и чувства меры. В передаче ощущений, впечатлений Ахмадулина поразительно точно; словоупотребление ее даже не назовешь изобретательным, с такой естественностью она приманивает, выхватывает из языковой гущи порою полузабытое, но абсолютно верное в своей неожиданности и смелости слово — немногие в той же степени, что она, имеют право называть язык, на котором пишут, «родимым», она словно обладает способностью мгновенно обозреть его сокровища, чтобы выбрать нужное:

Чистописанья сладостный урок  
не долог. Перевернута страница.  
Бумаге белой нанесен урон.  
Бесчинствует мой почерк и срамится.  
(«Новая тетрадь»)

... Ей полагался бог красивый  
в чертоге, светом залитом,  
щеголеватый, справедливый,  
в старинном платье золотом.  
(«Бог»)

... как падают в заброшенном саду  
сирени неопрятные соцветья.  
(«Август»)

О цыгане-скрипаче:

Он опускался на колени,  
смычком далеким обольщал,  
и тонкое лицо калек  
к высоким звездам обращал.  
(«Старинный портрет»)

В «Автомате с газированной водой» эти достоинства возведены в степень виртуозности:

Воспрянув из серебряных оков,  
 родится омут сладкий и соленый,  
 неведомым дыханьем населенный  
 и свежей толчеею пузырьков.

Все радуги, возникшие из них,  
 пронзают небо в сладости короткой,  
 и вот уже, разнеженный щекоткой,  
 семь вкусов спектра пробует язык.

Интонация Ахмадулиной так определена и выразительна, что стихи ее кажутся импровизированной декламацией, которую следует переносить на бумагу с помощью не одних букв, но и нотных знаков:

Позволь оставить этот труд  
 и бедной славой утешаться.  
 Но — снег из туч! Но — дым из труб!  
 И невозможно удержаться.

(«Зимний день»)

Не хорони меня! Я жив!  
 Я счастлив! Я любим судьбою!  
 Как запах приторен, как лжив  
 всех роз твоих... Но бог с тобою.  
 не ведал я, что говорю...

(«Мери». — Из Г. Табидзе)

Такой артистической культуры, при которой символический конь вдохновения сам просит «веления руки», как раз не хватает большинству одаренных новичков, и гибкость и изящество поэтической речи автора «Струны» многому могут научить остальных. Белла Ахмадулина умеет создать впечатление, что ей присуще, прирождено изъясняться стихами.

Этот природный артистизм, исключаяющий всякую опасность неуклюже-прозаической трактовки жизненного впечатления, эта постоянная погруженность в стихию поэтического, эта чувствительность к прекрасному должны бы свидетельствовать о большой внутренней свободе и подвижности, о той отзывчивости, за которую душу поэта в старину именовали «эоловой арфой» (намек на эту метафору слышится в на-

звании сборника). Но как ни удивительно, именно раскованности, душевной подвижности стало недоставать стихам Ахмадулиной. (Говорю: «стало» — потому что в стихотворениях «Сын», «Жалейка», «Лодка», опубликованных до появления сборника, именно эти качества были главной причиной их привлекательности.)

Как-то на страницах «Известий» возник спор об исполнительских качествах пианиста: должен ли он интерпретировать вещь с помощью «лупы», дробя ее на превосходные частности и воспитывая соответствующие этой манере навыки восприятия у слушателей, или заставляя слушать себя «большими отрывками большого целого». Так вот, если воспринимать стихи Ахмадулиной сквозь «лупу» (а это восприятие несколько рационалистического, даже «академического» свойства), эстетическое чувство воспаляется от их совершенства, но стоит перейти к «большим кускам» — как стихи эти становятся эмоционально неощутимыми; контакт между поэтом и слушателем прерывается.

Что так Снегурочку тянуло  
к тому высокому огню?  
Уж лучше б в речке утонула,  
попала под ноги коню.

Но голубым своим подолом  
вспорхнула — ноженьки видны...

Чудесное начало, оно «выпелось» — какая в нем грустная и женственная лихость... А дальше:

Нас цвет оранжевый так тянет,  
так нам проходу не дает.  
Ему поддавшись, тело тает  
и телом быть перестает.

... Но пуще мы огонь раскурим  
и вовлечем его в игру,  
и снова мы с тобой рискуем  
и доверяемся костру.

Эта красивая риторика обладает своеобразным завораживающим качеством, но достоверная непосредственность, заразившая нас в начале, утеряна — мы слушаем «с холодным вниманием». Поражает контраст между «теплокровностью» отдельных элементов и бестелесностью, призрачностью ускользающего целого. Ахмадулина мечтает «вылепить из лунного свеченья весомый, осязаемый предмет», а сама, напротив, возгоняет, перегоняет частицы живого и осязаемого в несогревающий и зыбкий лунный свет.

О новый месяц, новый государь,  
так ищешь ты к себе расположенья,  
так ты бываешь щедр на одолженья,  
к амнистиям склоняя календарь.

Да, выручишь ты реки из оков,  
приблизитишь ты любое отдаленье,  
безумному даруешь просветленье  
и исцелишь недуги стариков.

(«Апрель»)

Об этих строках можно сказать словами поэтессы: «Так петь между людьми / не принято. Но так поют у рампы». При этом от них становится чуть неловко, словно мы находимся у самой этой рампы, и мимика и жестикация, выглядевшие бы на достаточном расстоянии возвышенно-идеальным воплощением переживаний героя, вблизи смущают своей преувеличенной (хотя искусной — рассудок это фиксирует) театральностью. Или как если бы человек, в чьем самообладании в глубине души не сомневаемся, заговорил внезапно экзотическим тоном пифии.

Ахмадулина все время жаждет транспонировать буднично-реальные предметы и ситуации из тональности житейской в тональность возвышенно-патетическую. Она осуществляет эту операцию с несколько механическим совершенством — набрасывая, не без помощи «старинного слога» — на мелочное, бытовое декоративный покров. Лексическая пышность попросту соседствует с точнейшей наблюдательностью (почти «осязательностью»), прилагается к последней, не сливаясь с нею в единство на основе все оправдывающей и объясняющей мотивировки. Реально-вещественный «слой», увиденный

зорким глазом и выписанный уверенной рукой, — процедура «добывания» газированной воды, патефонная пластинка, шипящая, «как уж, изъятый из камней», белые пики салфеток, «взмывающие» под рукой официантки, — существуют сами по себе, а словесная и интонационная патетика: «Но нет, я этой милости не стою!», «Какая участь нас постигла! Как повезло нам в этот час!», «... вот проходит королева... Как высока ее осанка!» — наличествует тоже сама по себе, как бы безотносительно к существу ситуации. Не достает главного звена — мотивированного переживания, — чтобы трезво-прозаичное и повседневное приобрело поэтическую многозначительность, оправдав тем самым приподнятый тон, каким о нем говорится. Нас заставили припомнить и щекочущий небо сладко-соленый вкус газировки, и тренькающий звук дождя, и привычную пестроту магазинной витрины, и галдеж грачей. Но почему все это приметы некоей идеальной действительности, какая эмоция преобразует их таким образом, в чем состоит их поэтическое инобытие, на соприкосновение с которым намекает поэтесса («И я причастна к тайнам дня, / открыты мне его явления») — нам почувствовать не дали. По *этим* улицам, мимо *этих* окон не верится, что можно проходить, «рассыпая звезды и цветы» — разве только надев на себя маскарадный костюм.

Та же немотивированность чувствуется в передаче душевных движений. Они как будто и тонки, и мечтательно-летучи, и прихотливо изменчивы, но выработанная ахмадулинская интонация, декламаторски-четкая, уверенно-точная (здесь понижение, здесь повышение, здесь смена дыхания) — словно хорошо поставленный голос произносит александрийские стихи французской трагедии, — создает как бы трезвое дневное освещение, в котором все эти «Ах, господи», «О!», «И слава богу», «добрую благодарю судьбу» — кажутся жеманством или бутафорией. В «лунный», бестелесный сон так и не погружаешься, а декорированная явь — не удовлетворяет.

Едва ли не каждый самостоятельный поэт рисует идеализированный образ человека-художника, возвышенный эталон, на который он ориентирует собственное поведение и отношение к своему призванию. Пишет Ахмадулина о себе или о других, — внутренний мир этого воображаемого, сформированного ее устремлениями двойника держится вот на ка-

ких опорах. Во-первых — детская, игровая непосредственность творчества, которая не может быть оценена по достоинству, так как высокое творческое напряжение этого рода со стороны представляется слишком легким, не требующим усилий делом: «С лицом таким же пристальным и детским, / любимый мой, всегда играй в игру. / Поддайся его долгому труду, / о, моего любимого работа, / даруй ему удачливость ребенка, / рисующего домик и трубу»; «... как, молоко лакая, играет с миром зверь или дитя»; «как это делает дитя, / когда из снега бабу лепит, — / творить легко, творить шутя, / впадая в этот детский лепет». Во-вторых — и это второе вытекает из первого, из ощущения неизбежности, неотвязности, увлекательности творческого порыва («невозможно удержаться», ибо «ждет заполнения пустота») — творчество, оно «ликующая кара», ему надо отдаваться бескорыстно и жертвенно, не ропща нести крест призвания:

Мерцая так же холодно и скупю,  
взамен не обещаю ничего,  
влечет меня далекое искусство  
и требует согласия моего.

Этим двум принципам творческого поведения соответствуют и определенные стороны поведения жизненного, определенные черты человеческого облика художника: наслаждение риском, безоглядность, «бесшабашное головокружение у обочины на краю» («играть с огнем — вот наша шалость, вот наша древняя игра»; «я в январе живу, как в сентябре, — настойчиво и оголтело») и стыдливая непричастность к благам мира, своеобразная патетика невезенья.

В этом кредо важно отделить истинное от ложного. Истинно и значительно стихотворение «Зимний день» (хотя оно много теряет в духовном контексте сборника) — то самое, где говорится о пустоте, ждущей заполнения, о «детском лепете» художника, растворяющего себя в непосредственных впечатлениях жизни, и о необходимости для него «встать к нам спиной», чтобы сосредоточенней прислушаться к звукам зреющей в нем песни. Ложно другое.

Пусть и сказано, что вдохновенье «озаряет голову безумца, гуляки праздного» (ведь как будто именно об этом хочет напомнить Ахмадулина своими заповедями «игры» и «бесша-

башности»). Но на житейской практике художника, на самых его «безумствах» не должна лежать печать *программной* исключительности, *заданной* обреченности искусство как риску, чтобы «моцартианство» не обернулось «сальеризмом». А на облик человека-художника, нарисованный Ахмадулиной, падает отсвет какой-то ритуальной вызывающей недоверие фатальности. Там, где от нее ждешь драматизма, она преподносит нечто стилизованно роковое, — как это получилось в превосходном на свой лад «Старинном портрете» и особенно в тех вещах, где декларируется условное неприятие земных благ.

Вот Природа зовет героиню стихотворения напиться из родника, но она стыдится утолить жажду:

— Да, да, — сказала я, — спасибо, —  
какая чистая вода.

Как все живое к ней стремится,  
как сохнет в горле у него.  
А вот она — ко мне струится,  
желанья ищет моего.

Но я не жажду утоленья.  
Я долго на воду смотрю  
и медлю я. И промедленья  
никак в себе не поборю.

В апреле у людей пробуждаются желания, и погоня за радостью объединяет их, но поэтесса несколько брезгливо держится в стороне от весенней суеты; в людских хотеньях ее отталкивает неизбежная примесь своекорыстия. И она обращается к весеннему месяцу.

Лишь мне твоей пощады не дано.  
Нет алчности просить тебя об этом.  
Ты спрашиваешь — медлю я с ответом,  
и свет гашу, и в комнате темно.

Медлительной, рассеянной походкой под удивленными взглядами прохожих идет она по шумным городским улицам, с умудренной и грустно-снисходительной улыбкой напоминая случайным встречным о добродетелях бескорыстия и риска:

Вот звук дождя, как будто звук домбры, —  
 так тренькает, так ударяет в зданья.  
 Прохожему на площади Восстанья  
 я говорю: — О будьте так добры.

Я объясняю мальчику: — Шали. —  
 К его курчавой головенке никну  
 и говорю: — Пусти скорее нитку,  
 освободи зеленые шары.  
 .....

И в магазине, в первом этаже,  
 по бледности я отличаю скрягу.  
 Облюбовав одеколону склянку,  
 томится он под вывеской «Тэже».

Я говорю: — О, отвлекись скорей  
 от жадности своей и от подагры,  
 приобрети богатые подарки  
 и отнеси возлюбленной своей.

Да, что-то не везет мне, не везет...

Это не поза; слово «поза» не подходит к поэту, обладающему такими грацией и тактом выражения; но это — *осанка*, последовательно сохраняемая и усугубляемая в каждом словесном жесте: «Я объясняю мальчику: — Шали»; «И рассказала я водителю, какая сильная луна»; «Как объяснить тебе приметы того, что делалось со мной»; «Как щедро это одаренье меня тобой!»

Ключом к достоинствам и недостаткам поэзии Беллы Ахмадулиной может послужить стихотворение «Автомат с газированной водой». О виртуозности, с какой в нем переданы самые неуловимые и мимолетные восприятия, уже говорилось выше. Но сейчас для нас важнее имеющийся здесь своеобразный перечень обетов Ахмадулиной и ситуация, в которой они осуществляются. «Всех автоматов баловень надменный, таинственный ребенок современный» опускает монету в щелку механизма и ловит стаканом шипучую влагу.

О, мне б его уверенность на миг  
и фамильярность с тайною простотою!  
Но нет, я этой милости не стою:  
пускай прольется мимо рук моих! —

знакомое уже экзальтированное упоение бескорытием (и житейской неприспособленностью).

Робея, я сама вхожу в игру,  
и поддаюсь с блаженным чувством риска  
соблазну металлического диска,  
и замираю, и стакан беру, —

тут и опасности игры, в которую втягиваешься помимо воли, и блаженство риска, возведенное, как мы уже видели, в жизненный принцип, и обязательный, по соображениям этическим, обряд промедленья, предшествующий принятию дара («замираю»), и — в конце концов — утоление из благодатного источника.

Разумеется, это ни в какой степени не обыденный автомат (или мотороллер, или патефонная пластинка), это символические абрисы предметов и ситуаций, позволяющие разыграть условную драму, изобразить переживание. Но сила переживания «непропорциональна» материалу, переживание мелодраматически нагнетается. Игра оказывается несерьезной, риск — неугрожающим, а бескорытие — не более чем правилом все той же игры. На занавесе нарисованы «оранжевые» языки адского пламени и эмблемы ангельской чистоты, но это внешний, искусственный покров — не конфликты и контрасты действительности увидены за мелочами, а мелочи декорированы контрастами и конфликтами.

«Струна» начинается энергичными стихами о движении, а заканчивается апологией мудро-печальной медлительности в обаятельном, но уже каком-то надмирном «Мотороллере». Поэтессе кажется, что это путь от юной легкокрылости к зрелости, сбросившей свои стрекозиные крылышки. Но на самом деле — это процесс обретения «осанки», сковывающей внутреннюю свободу и загораживающей душу от непосредственной отзывчивости, от «реактивности». В «осанке» этой, в демонстративной непричастности к житейскому, в упрямом сознании исключительности художника, его подчиненности осо-

бым, внежитейским законом смертельного риска и сладостной игры есть оттенок книжного, навязанного себе «аристократизма». В глазах поэтессы именно такой «аристократизм», нимб над челом, удостоверяет несомненность ее творческого призвания. Возможно, эта иллюзия закономерна как реакция на моралистическую критику, примитивно толкующую насчет «гражданских обязанностей» художника. Но это же заблуждение уводит поэта за пределы мира, где действуют общие для многих людей неизысканные коллизии и страсти, где дистиллированного бескорыстия не существует, а есть трудное бескорыстие, колеблемое и закаляемое искушениями, где живая плоть, попавшая в огонь, не тает, «чисто смешиваясь с воздухом», а мучительно дымится и чадит, и где люди восклицают «Какая участь нас постигла!» обыкновенно не под звуки шопеновской мазурки.

По слову поэта, любимого Ахмадулиной и — смею сказать — не до конца понятого, вернее, односторонне истолкованного ею, —

Со мною люди без имен,  
Деревья, дети, домоседы,  
Я ими всеми побежден,  
И только в том моя победа!

**P. S.** Эта рецензия, предложенная «Новому миру» в 1962 или (точно уже не помню) в 1963 году, была отвергнута «вторым этажом» (как тогда говорили) журнала несмотря на искреннее желание моего непосредственного редактора Калерии Николаевны Озеровой ее напечатать. Причиной отклонения (истинной причиной, а не предлогом, — о чем свидетельствуют иронические подчеркивания и пометки в оригинале подле каждого позитивного эпитета) было, как мне объяснили, то обстоятельство, что поэзия Беллы Ахмадулиной — слишком незначительное и неперспективное явление, чтобы о ней так пространно рассуждать. (И это притом, что представленную рецензию апологетической никак не назовешь.) Не буду уточнять, кому принадлежал приговор; иных уж нет...

Согласилась ли бы я сейчас с тем, что написала о «Струне» сорок лет назад, — согласилась ли бы, зная дальнейшее творчество Ахмадулиной и приобретя собственный профес-

---

сиональный опыт? Ну, теперь бы я не стала впадать в нраво-учительный тон, нотки которого слышны в финале рецензии, несмотря на старания автора отмежеваться от «моралистической» (читай: идеологической) критики. Нельзя выдавать особенности поэтической личности (они же — ее неизбежная ограниченность) за прямые изъяны. Но все-таки мне кажется, что какие-то черты манеры Ахмадулиной здесь угаданы — и надолго вперед.

## Поэт меж ближайшим и вечным

### 1

#### *Под знаком согласия*

О слава, ты так же прошла за дождями,  
Как западный фильм, не увиденный нами.  
Как в парк повернувший последний трамвай, —  
Уже и не надо. Не стоит. Прощай!

Затяжной дебют Александра Кушнера и впрямь сопровождала тень непризнания и полупризнания. Когда-то поэт отправился в дорогу, доверчиво сообразуя свой шаг лишь с объективной, обобщенной мерой российской стиховой речи и не загадывая, что за ближайшим поворотом.

Я видел подлость и беду.  
Но стих прекрасно так устроен,  
Что вот — я весел и спокоен,  
Как будто я в большом саду,

Тогда в пору было принять беспечную радость путника, все снаряжение которого — образцовая воспитанность глаза и уха да счастливый прирожденный навык сразу усваивать любое впечатление ритмически и рифмически, минуя нестиховое внутреннее слово, — в пору было принять эту радость попадания в такт — за поверхностную невозмутимость. Дескать, все досталось поэту из вторых рук — понаслышке и по чужой прорисовке: и звучный «стопный» стих, ограненный полутравековой работой избранников муз, которые сначала отшлифовали его форму, а потом расковали его звучание и словарь, открыв двери для щебета шипящих и для непредвиденности прозаизмов; и виртуозная скольльзящая подвижность интонации: вверх, вниз, по едва заметным пригоркам перечислений, вправо, влево — вслед за тонко прочерченными изгибами фе-

товской и пастернаковской «строки короткой», без перенапряжения, преткновения, без ритмических словов и задыхающихся переносов; и вся культурная панорама города на Неве с его окрестностями, столько раз воспетая, что как будто одного окликанья по имени достаточно, чтобы пробудить дух поэзии, — гуляй себе по возделанному, безопасному заповеднику красоты, благодушествуй.

Между тем «классическое» равновесие стиля и впечатлений с самого начала было воспринято поэтом как явление сверхличное, внеличное и потому неподражательное, как «склад, что в жизни есть», широкий поток, заимствующий свою красоту от облаков и деревьев. Влиться в неиссякающее течение, продолжить его и продолжиться в нем («К этим сотням и тысячам круглым твоим / приплюсуем десятки», — как скажет позднее поэт) — в этом, собственно, и заключалось первое своеобразие Александра Кушнера.

Впоследствии изменятся топография и разлет жизненного пространства, и очертания стиха, все более уходящего от летучей краткости; чувства осложнятся противочувствиями. Но все это останется внутри «классически»-общезначимого строя, того стиля литературной культуры, в пределах которого любая тема неуклонно мыслится как вечная, любая сиюминутность — как соотношенная с историческими прецедентами, любой привидевшийся сон — как навязчивый миф, что грезится многим человеческим поколениям.

На таком устойчивом фоне у поэта обостряется чувство органических сдвигов, чуткость даже к малым перестановкам, подстроеным течением времени («Повторяется все: устремленья, и сны, / И рычанье чудовищ. / А по-моему, лишь элемент новизны / Интересен и стоящ!»). Но для читателя знаки накопленного традицией постоянства существенней, виднее, чем «элемент новизны». Сам же Кушнер не дает в руки собеседнику и адресату стихов никакой подсказки относительно своей лирической «миссии» или «роли», не отчуждает от себя идеализированного, легендарного, так сказать, «двойника», способного завладеть воображением читателей.

Но здесь, как мне кажется, и разгадка «места» Кушнера, не окончательная («Ты, как марка, еще не погашен, / Не дописано даже письмо»), но ориентирующая. Он воскресил для нашей поэзии «частного человека», столкнув его конечную участь с необозримым культурно-историческим, географиче-

ским и космическим пространством и побудив читателя не к приподнимающему отождествлению с «Поэтом», а к сомышлению и соседству с равным по уделу собеседником, к своего рода «обмену опытом».

*Отсюда*<sup>1</sup> напряжение между «классичностью» общих контуров стиха Кушнера и будничной сниженностью его словесной интонации: она берет в легчайшие кавычки любое высокое литературное слово и не дает заложенным в строе «вечного» стиха ораторской патетике и мелодическому распеву прорваться сквозь сетку житейских «вот», «как будто», «что ли», «если честно разобраться», сквозь обиходные и профессиональные «мелочи», точно указывающие на место, время и даже на «социальное положение» автора. И вообще Кушнер охотно сообщает о своих поэтических занятиях как о частном деле в условиях прозаического быта у лампы за «тесным столом», посреди дальних командировок, сборов на дачу, вперемешку с переводами («... подстрочник выглядит, как ребус... но как нам дух перевести?») — и все это для него всегдашняя правдивая «изнанка» столь же правдивого в своей общезначимости классического культурного «мифа», тем более загадочная, что, как в ленте Мёбиуса, «нет между ними черты» («Пряжка, Карповка, Смоленка, Стикс, Коцит и Ахеронт»).

*Отсюда* же проблематичное противостояние громадных вопросов о жизни, смерти, одиночестве и общении, свободе и любви, движении истории, судьбах отечества — вопросов, для постановки которых созван поистине «великий совет», потревожены тени Пушкина, Достоевского, Тютчева, Боратынского, Толстого, — и сугубо личных, живо-мучительных применительно к себе, к частному своему случаю попыток ответить на эти вопросы без итоговой звонкости и завершающего аккорда. В одном из стихотворений Лев Толстой с его «арзамасским ужасом» посмертного исчезновения оказывается просто «проезжим» (хотя и «покрепче нас») постояльцем провинциальных номеров, которому, как и «нам» (мне, «командировочному» поэту, и тебе, читателю), случалось «очнуться на клейменной простыне гостиничной, со швом посередине». С тем же ограниченным успехом — для разгадки собственной жизненной задачи — можно примериться к приятелям, соседям, к трудностям *их* жизни: «Я к друзьям загляну — и у них, и у них / те

<sup>1</sup> Ссылаюсь на примеры главным образом из книги стихов: Кушнер А. Письмо. Л., 1974.

же трещины, та же борьба. / Хорошо иногда подсмотреть у других / то, что общая дарит судьба».

*Отсюда* наконец двойное пространство стихов Кушнера: большой обзор под легкооблачным или завихренным небом — и малая деталь интерьера, почти насильно приближенная к глазу. Первоначально эти две перспективы не были расщеплены. Пролеты ленинградских улиц, сады и багряный кирпич окраин, переливы Невы на солнце, просторное небо и облако на нем, ажур листвы, тихое падение снега, воздушный очерк ветвей и оград, влажное и вольное дыхание жизни («сырая эта красота»), свет в окне как знак человеческого присутствия и душевности, «скатерть, радость, благодать» — таков был поэтический ландшафт первых книжек поэта.

Затем две точки обзора мучительно и противоречиво наложались друг на друга, обнаружив несовместимость, разрыв: взгляд из купе поезда *за* окно на головокружительный бег туч, далее, станционных огней — и одновременно *на* окно, «с этой стороны / Стекла, где сохлась муха»; безмерность и запертость, неостановимое движение «на мировом ветру» — и прикованность к месту.

В «Письме» двоение жизненных обзоров, их непостижимое перекрещивание, этот везде наступающий стык большого и малого, исторического и личного пространства-времени становится для Кушнера источником драматического ощущения жизни:

Как будто мы в бинокль взглянули  
С увеличением многократным  
И вдруг его перевернули  
С пренебреженьем непонятым.  
Какой роман такое чтение  
Способен выдержать — не знаю, —  
Такой фавор и отдаленье?  
Я как про Миниха читаю.

С этой поры очертания «большого» пространства, его география, его меты и мемориалы смещаются в причудливых маршрутах ночного «заблудившегося трамвая», все чаще размываются снежной пеленой, усугубляющей неизмеримость расстояний, сливаются в «немыслимом круженье по равнине».

А в малом житейском купе, в заслоняющих даль крупных планах, как пожизненный, вплоть до Аида, страж, — «диван, потрепанный на вид», его «расставивший капкан нитяной узор»: «... как боюсь я вот таких диванов, скрытых тех пружин».

Меняется самый способ ориентировки, передвижения и общения: от летней прогулки среди достопримечательностей «большого сада» (книжка «Ночной дозор») к бегу поезда по безответному простору (в «Приметах») и к письму. «Письмо» — символ кратчайшего, сквозь все дали, общения, но вместе с тем — подающей о себе весть затерянности: ведь отправитель и получатель летучей почты не покидает своего очерченного места. Мир его переписки огромен: и с «читателем-другом», и с благородными умами русского XIX столетия, которые в обход законов естества шлют почтовое одобрение из посмертного «ослабленного существованья» («Конверт какой-то странный, странный...»); но все письма разложены и перетасованы на «тесном столе».

Эта затерянность среди равнин отечественной географии и в валах национальной истории получает у Кушнера честное выражение. У поэта перед глазами огромность судеб страны под необозримым куполом космоса:

Мигают звезды на приколе.  
Россия, опытное поле,  
Мерцает в смутном ореоле  
Огней, бегущих в стороне...

И он избегает понятного соблазна вписать в этот общий, с бескомпромиссной широтой захваченный жизненный план условную участь «поэта вообще»: «... прямой поступок — вот реальность». У него трезвый и точный глазомер, острое чувство масштаба, требующее мужества:

Ночь за окном синее смутно.  
Должно быть, время наше трудно.  
Но думать было бы абсурдно,  
Что были легче времена.  
А хоть и были, мы — не дети,  
И мы рассчитаны — на эти,

Не мы, тогда никто на свете  
Их не снесет...

(«Отказ от поэмы»)

Любовная тоска и память о смертном часе, сквозящие во многих строках и еще больше в любой недомолвке «Примет» и «Письма», а вскоре зазвучавшие уже с открытостью «прямой речи»<sup>2</sup>, — это все же не фокус, а фон внимания, проявители и усилители поэтической мысли, поставленной перед лицом крайностей. Внутренняя же мысль, многопредметно-разветвленная, непрестанно возвращается к тревожному вопросу — о чем? «Боюсь сказать: о смысле жизни», о ее путеводных вехах и связях. И утекающий скупой отмеренный век с желанным и нежеланным трудом, «неудавшейся любовью», пересудами друзей, семейными заботами, самолюбивыми обидами, и ответственное участие в общем ходе бытия и культуры, в подъятии большой исторической ноши — эти два жизненных «отсчета» где-то должны совместиться, дав истинное «прибавление к объему». Вот предмет поисков.

Иногда смысловая связь только мелькает и меркнет, как шифр, к которому еще нет ключа, как смутное касание исторического к обыденности личной драмы.

Однако поэту ведомо наперед, что всеобъясняющая «точка истины», точка пересечения «частной» жизни, природно-космического бытия и исторически значимого деяния существует, и он, грустя, что не находит ее, и радуясь, что она достоверно есть, созывает для совместного раздумья синклит своих «корреспондентов» и «адресатов».

Эти вечные счета, расчеты, долги  
И подсчеты, подсчеты.  
Испещренные цифрами черновики,  
Наши гении, мученики, должники.  
Рифмы, рядом — расходы.

То ли в карты играл? То ли в долг занимал?  
Было пасмурно, осень.  
Век железный — зато и презренный металл.

<sup>2</sup> Кушнер А. Прямая речь. Стихотворения. Л., 1975.

Или рошу сажал и считал, и считал,  
Сколько высадил елей и сосен?

Эта жизнь так нелепо и быстро течет!  
Покажи, от чего начинать нам отсчет,  
Чтоб не сделать ошибки?  
Стих от прозы не бегаёт, наоборот!  
Свет осенний и зыбкий.

.....  
Снова дикая кошка бежит по пятам,  
Приближается время платить по счетам,  
Все страшней ее взгляды:  
Забегает вперед, прижимает к кустам, —  
И не будет пощады.

Все равно эта жизнь и в конце хороша,  
И в долгах, и в слезах, потому что свежа!  
И послушная рифма,  
Выбегая на зов, и легка, как душа,  
И точна, точно цифра!

Стихотворение — ключевое. Как и везде, Кушнер адресуется к «нашим гениям» не столько за ответами, сколько за примерами. Он и цитирует всегда с любовно-приближающей иронией, как бы воскрешая, извлекая из-под «культурного слоя» исходную житейскую ситуацию, примеривая к ней свою («Уж не роняет больше, обронил продрогший лес убор свой знаменитый...», «так Баратынский с его пироскафом...» — ну а здесь точно так же процитирован блоковский, в свою очередь от Боратынского идущий, «железный век»). Вопрос, как свести концы с концами, встает и перед «нашими гениями», и перед «нами», и в элементарном (не отмахнуться!), и в духовном значении: хозяйственный, а то и карточный долг — и нравственно-творческая душевная отдача («... то, что мы должны вернуть, умирая, в лучшем виде»). «Время платить по счетам» — двойное, частное и историческое время, омонимически совмещенное. А просьба: «Покажи, от чего начинать нам отсчет», — обращена не только к наследству «наших гениев», но и к тому постоянно присутствующему в стихах Кушнера лицу, к тому обладателю «круглых сотен и тысяч», которого поэт сделал, так сказать, своим космическим двойником

и высшим сотоварищем в радостях, неурядицах и бедах. Этот собеседник страдает («... как вы, как вы, как вы!»), сострадает («... сам в пылу внушенья, как сердобольный врач, нуждаясь в утешенье»), даже винится, но вместо ответа гонит по ветру медные кроны под необъятным небом своего «выстуженного дома»: «... каких нам еще доказательств его роковых замешательств?»

Итак, ответа не слышится, ответ не добыт, но есть манящий, обнадеживающий намек на самую возможность ответа — «послушная рифма», чудо сложения стихов как знак того, что все пласты жизни «в конце», в конечном итоге сопрягутся, срифмуются (с живой «неправильностью» Кушнер, ликующе провозглашая точность рифмы, на самом деле дает ассонанс: «рифма — цифра»). Поэту представляется, что непредвиденный рифменный лад, возникающий из нескладицы текущего дня, — не эстетическая иллюзия, а весть о скрытом единстве и скрытой устроенности жизни, весть, которую он, «уничтожая расстоянье», обязан как бы и не от себя передать другим.

Кушнер, кажется, нашел собственный эквивалент крупной формы — продолжительное раздумье в строгой оправе больших строф, позволяющих передать и объемность мыслей, и их прерывность, не укладывающуюся в линейный сюжет, продвинувшись от впечатления и переживания к осознанной коллизии идей. «Отказ от поэмы», стихотворения «Письмо» и «Пойдем же вдоль Мойки, вдоль Мойки» — этим триединством пространных композиций как бы еще раз представлены все три символа местонахождения «частного человека» в многомерном пространстве жизни: в первом — «поезд», во втором — «письмо», в третьем, как конечный прорыв в движение, — стремительная прогулка. Притом в «Отказе от поэмы» твердое «мы» («мы — не дети»), прямота обращения, ясность посылы с неожиданной требовательностью влекут совместно развернуть «свиток памяти», въяве соединить ночные мысли «о смысле жизни», не пугаться большого времени, накопленного большим пространством: «Вот свобода. Только руку протяни».

Поэтическое «мы» в «Письме» тем и ценно, что сберегает читателю эту свободу, что не избавляет «где-то в отдаленье» живущего собеседника от собственной, личной ноши, а терпеливо нащупывает связь взаимовнимания.

Поэт, стремящийся наделить каждую из своих книжек единством «погоды», единым чувственным, «атмосферическим» тоном, выбрал для «Прямой речи» — в противовес зимней стуже «Письма», «Черному морю во льду» — неслыханно томительную «ашхабадскую» жару в Ленинграде, сухой пух и ржавчину на влажной обычно листве, пыл, переходящий в выжженность: «Подсохла рана. / И слезы высохли, и в мире — та же сушь. / И жизнь мне кажется, когда встаю с дивана, / Улиткой с рожками, и вытекшей к тому ж... О жизнь, наполненная смыслом и любовью, / Хлынь в эту паузу...»

Среди «горячих» и «сухих» стихов, заполняющих «эту паузу, этот перебой», в звездный час творческой удачи написаны «Прощай, любовь!» и «Взметнутся голуби гирляндой черных нот...» — длинные лирические вещи на линии «взамен поэмы». Совершенно новый тон — надрывной сдержанности, лихорадки в тисках у мысли — найден благодаря резкому ритмическому рисунку разностопных ямбов, которые чудом не обращаются в хаос, а сбегаются в строфы, не лишённые странной певучести. В этих вещах при острой их интимности сохранена та анфилада смыслов, та расширяющаяся перспектива значений, когда (прибегну к автокомментариию поэта) «комната, двор, сад, город, пригород, вся страна выстраиваются в сквозной ряд».

Хотя «листва и ветер», шумевшие еще в ранних стихах Кушнера, укрывают старый романтический символ эоловой арфы (в том смысле, в каком сказано: романтизм — это душа), это не мешает поэту оставаться в пределах классически-объективной жизненной и культурной меры, созидающей единство и общение, союз с нужным ему читателем — с тем, у кого «и вздох, и выдох, и боль, и просто жизнь — в цене».

## 2

### *Под знаком расхождения*

Не жизни жаль с томительным дыханьем,  
 Что жизнь и смерть? А жаль того огня.  
 Что просиял над целым мирозданьем,  
 И в ночь идет, и плачет уходя.

А. Фет

Какое русло разговора избрать, откликаясь на стихи поэта, которого числишь среди самых талантливых своих совре-

менников, которого держишь в активе памяти и перечитываешь ради бескорыстного удовольствия или грустного утешения? Боюсь, мне придется, почти минуя самоценную материю стиха, сразу шагнуть в область выводов и результатов, где, быть может, возобладает тон спора — о жизни, о сути вещей.

Кушнера вообще трудно цитировать. Он — чем дальше, тем больше — элегик, один из воссоздателей русской элегии в семидесятых годах двадцатого века. А элегия — это смотр, учиненный собственной жизни перед лицом вечности (или небытия). Непрерывная нить мысли тянется-вьется от настоящего к минувшему и обратно, от печальной осени к бодрой весне, от зимней стужи к летнему расцвету, от друзей к врагам, от кладбища к пиру и обратно, обратно, обратно. Попробуй перережь нить, подмени долгое кружение души мгновенным эпизодом, попутным изречением, и вырванная строка окажется бездыханной. «Пойдем же вдоль Мойки, вдоль Мойки», — зовет поэт; как не пройти вместе с ним и с воображаемой его спутницей всю эту дорогу, дав волю созерцанию и зыбкой влаги («Пойдем по дуге, по изгибу, / Где плоская, в пятнах, волна / То тучу качает, как рыбу, / То с вазами дом Фомина»), и архитектурной стереометрии («Вдоль здания Главного штаба, / Его закулисной стены, / Похожей на желтого краба / С клешней непомерной длины»), погружаясь в историю общих бед («Пойдем, словно кто-то однажды / Уехал иль вывезен был / И умер от горя и жажды / Без этих колонн и перил») и сживаясь со страстными мытарствами самого нашего проводника... Перечитайте все одиннадцать восьмистиший, выбрать из них непросто, да и не нужно.

Внешняя стать героя элегии, как правило, пассивна — при внутренней действенности душевных сил, сопрягающих впечатление с переживанием. Вещественное растворяется в душевном, предметы становятся приметам, по которым душа воскрешает что-то свое, отсчитывает свои вехи.

Я смотр назначаю гостям перелетным,  
Пернатым и перистым, в небе холодном,  
И всем кораблям на Неве.  
Буксир, как Орфей, и блестят на нем блики.

Две баржи за ним, словно две Эвридики.  
Зачем ему две?

Вопрос задан мимо предмета, направлен на его неожиданную внутреннюю проекцию — с той щемящей рассеянностью, за которой напряженный узел чувств: «Какую тоску, шестящую рядом, / Я призрачным этим полночным парадом / Хочу заслонить?»

А вот Медный Всадник в шуме современных улиц, свидетель незадавшегося свидания:

В петропавловском холоде снятся Петру  
Крепостные уступы,  
Ленинградских красавиц на зимнем ветру  
Посиневшие губы.

.....  
И безумный над бездной застыл истукан,  
Связью связанный жуткой  
С серебристой цистерной, везущей метан,  
И искусственной шубкой.

Где существует эта «связь», это сопряжение вещей — в воображении поэта, мысленно возвращающегося к мучительному моменту? Да, конечно — и прежде всего. Но вместе с тем присутствует она и в большом историческом времени, где мы по-прежнему привыкли связывать с именем Петра все новые урбанистические приметы: здесь — искусственный мех, метан, как «городская гарь» при Блоке (помните: «... веселый царь / Взмахнул зловонное кадило»).

Элегическая лирика философична, но это не философская поэзия: она слишком проникнута трепетом конкретного, единственного «я»; ее пароль — не дух и не мир и даже не личность как облик и как линия поведения, но — душа. Сначала

То, что мы зовем душой,  
Что, как облако, воздушно  
И блестит во тьме ночной  
Своенравно, непослушно... —

а потом, через душу, уже все остальное: и дух, и мир, и вечность, и современность. Эта душа, душа поэта, наделена историко-культурным дальновзрением за пределами собственного житейского места и опыта: «Четко вижу двенадцатый век...», «Венеция, когда ты так блестяешь, как будто я тебя и вправду вижу...» Но дальновзрительность ее тоже не эпохальная, не одически провидческая, она исходит от индивидуальной судьбы с ее тревоблениями и заботами.

Общеизвестно: когда Жуковский переложил на свой лад элегию Грея «Сельское кладбище», в России с незнакомым прежде обаянием зазвучала и по сей день не иссякающая «поэзия души».

За два неполных века муза русской элегии привыкла и к насмешливым укорам (пушкинское: «Избавь нас, Боже, от элегических куку»). Но есть в лирике этого рода нечто такое, что помогает поэту ощутить себя вольным и принадлежащим самому себе:

Песчинкой стать — противится душа.  
Ах, листьев ей, и облачка, и влаги.  
С балкона в ночь летящего стрижа!

А он таким нам и нужен — не песчинка, не капля, даже не запевала. В «приватных» его строках мы найдем себя и свою судьбу, быть может, скорее, чем в заранее нацеленных на обобщение.

Да, элегикам всегда доставалось. И Кушнера затейливый и едкий рецензент сделал героем литературного фельетона<sup>3</sup>. Взгляд этого критика характерен: «Писатель обязан акции совершать, поступки», даже «подвиги». «Что делают поэты? Творят, разумеется. Кушнер застенчиво сказал: “Поэты прежде всего... пишут они!”». За что тут же и назван Акакием Акакиевичем текущей литературы. В этих претензиях к поэту, по правде говоря, слышится мне голос Козьмы Пруткова. Поэт, дескать, живет в двух обличьях: тот, «который наг», творит, тот — «на коем фрак» — строчит, один совершает подвиги, другой якшается с журналами, один лепит легенду своей судьбы, другой довольствуется общей со всеми повседневностью. Не стану оспаривать эту установку, грандиозную у вож-

<sup>3</sup> Турбин В. Отражение отражений // Дружба народов. 1976. № 7.

дей романтизма и смешную у их лукаво-наивного истолкователя Козьмы, но она должна быть, по крайней мере, восполнена другой — тем, что я намеренно неточно называю здесь «сознанием элегика». (Оно отозвалось даже и у Пушкина; недаром в южной ссылке сопоставлял он себя с Овидием Назоном, с его драмой «частного человека», элегического поэта — перед лицом кесаря.) В отличие от публично-легендарного облика героев романтической лирики, это сознание порождает поэзию частной жизни, но стоящую — в высших своих образцах — на очной ставке с мировыми, гражданскими, историческими вопросами и глаз от них мужественно не отводящую. Человеческий ориентир Кушнера в мире русских стихотворцев — «царскосельский поэт с гимназической связкой тетрадей и трилистник его ледяной»: Иннокентий Анненский, поэт с пером в руках, который принимает свой «затрапезный» образ жизни за исходную для стихов (пусть трагическую) данность. Замечу, что и поэтический лексикон Кушнера, вмещающий весь основной речевой материал текущего дня при совершенном отсутствии «крайних» — архаических и вульгарно-просторечных — красок, его слог и интонация на грани устного и письменного слова — это переплавленная поэтическим накалом «прямая речь», которая со всей естественностью исходит от литературно образованного автора как реального лица.

Хотя, упомянув об Анненском, я еще раз затронула отношение Кушнера к литературным именам прошлого, к «великим теням», мне бы не хотелось снова встраиваться в тянущийся по его следу хвост разговоров о «книжной» и «вторичной» поэзии. Поэзии нашего века свойственно ассимилировать и обращать в интимную душевную ценность и мир природы, и мир культуры, и мир улицы; для этой поэзии и «буксир», и «Орфей», и цистерна, везущая метан, «и тополь, и дуб-молодец» одинаково окружены лирическим эхом и вплетены в жизненные и символические связи. В чем, если хотите, «обмирщенность» новой поэзии, антииерархичность, так или иначе затронувшая все ее направления. Но Кушнера как раз миновал тот типичный нынешний грех, о котором, касаясь этих тем, писала Е. Ермилова в статье «Диалог с традицией»<sup>4</sup>: амикошонство с великим художественным прошлым как обо-

<sup>4</sup> См.: Контекст. 1981. М., 1982. С. 214—230.

ротная сторона размашистого многодумья, превращение чтимого имени или творения в легкодоступный аксессуар, в безделушку с письменного стола. У Кушнера не так! Факты искусства, факты словесности с детства и не спросясь вошли в его коренную картину мира («... как клен и рябина растут у порога»); она рассыпалась бы без этих ориентиров внутреннего опыта.

Словом, очевидно, что поэт воскрешает тени «наших гениев» не с филологической и уж тем более не с декоративной целью, а для беседы о сути человеческого существования. Но менее очевидно, что тревожит он их еще и затем, чтоб оспорить сегодняшним днем: вот вы полагали... А мы вот так теперь живем. По-другому.

В элегии «Посещение», принципиально важной для этапного сборника поэта<sup>5</sup> («Я тоже посетил / Ту местность, где светил / Мне в молодости луч...»), — на кого кивает это «тоже»? На Пушкина: «Вновь я посетил...» Но там, где прежде виделось возрастание, мерная смена жизненных сезонов и поколений, теперь не по-пушкински открывается стертый подчистую резинкой рельеф земли и памяти: «Так вот оно что! Нет / Той топи и цветов. / И никаких примет, / И никаких следов» (и так на пяти страницах отрывистого трехстопного ямба — в нем есть что-то сумрачно-полежаевское, каждый стихотворный эпизод заново подтверждает тему исчезновения прошлого: «О, кто за двадцать лет / Нам землю подменил?..»). «Среди знакомых ни одна / Не бросит в пламя денег пачку» — это слегка ироническая реплика Достоевскому с его «немыслимыми» героинями. «О слава, ты так же прошла за дождями...» — реплика на пушкинское «Желание славы», уже не ироническая, конечно, но в тоне спокойной грусти, внушенной нашим трезвым веком («Другие у нас представленья и нравы, / И милая спит, и в ночной тишине / Пусть ей не мешает молва обо мне»). Поэт недоверчиво примеривается даже к физической позе прославленного предшественника — к Афанасию Фету, улегшемуся, как сказано в его стихотворении, «на стоге сена ночью южной лицом ко тверди». «Не знаю, как на нем лежал / Тяжелый Фет? Не шевелился?.. Я гладил пыль, ласкал труху, / Я порывался в жизнь иную. / Но бога не было вверху, / Чтоб оправдать тщету земную». Иногда «тени» вызывают

<sup>5</sup> Кушнер А. Канва. Из шести книг. Л., 1981.

ся для того, чтобы эту «тщету земную», эту нереальность жизни за пределами настоящего они подтвердили своим опытом загробного беспамятства. «Оставим все как есть... как будто нету», — шепчет Вяземский «из тьмы, где слова не прочтешь». А Тютчев из недр запущенного кладбища, «праха и развала» «сквозь вечный сон / Махнет рукой, пожмет плечами. / И мнитя: смертный свой урон / Благословляет, между нами».

За всем этим у Кушнера слышится не только горечь, но и свидетельство в пользу текущей минуты, ее осязательной жизненной полноты, ее значительности в сравнении с тем, что уже миновало, и с тем, чего еще нет. По вкусам Кушнер — «неоклассик», но по душевному складу он «презентист», человек, погруженный в настоящее. Дело даже не в декларациях нашего поэта («Времена не выбирают, в них живут и умирают», «Аналогий с прошлым веком не хочу, как с прошлым снегом...»), а в недоверии его ко всякой распространяющейся на столетия монументальности, необъятности, к тому, что подавляет чувства и понятия «современного человека». Тем и близки ему Анненский да еще Чехов, что они, как ему кажется, тоже жили внутри своего времени, чураясь пророческого жеста и умеряя скептической остроткой любую широковещательность. А скажем, Шекспир — тот виноват тем, что частную драму Лаэрта поставил, по-видимому, ниже мировой трагедии Гамлета (стихотворение «Нет, не одно, а два лица...»), Монтень — тем, что ему дано право «рассказать о чести», между тем как его портному, брадобрю и кружевнице не удастся вставить в эти речи исторически внятное слово («Монтень»), Достоевский — преувеличенностью страстей, а Данте... «Нирая, ни ада его не люблю»; «... век наш, направо губя / Людей и налево, от Дантова ада / Наш взор отвратил: зарывали и жгли / И мыслимых мук превзошли варианты...». Какая, однако, уверенность, что век наш превосходит все прочие и по безмерности страданий, и по гуманности истончившейся совести (для которой невыносима чересчур «телесная» Дантова идея возмездия). Мы проще, сдержаннее, искреннее... О, помилуйте, так ли это?

Кажется, для всех ценителей поэзии Кушнера было ясно, что он поэт культуры, поэт одушевленности и человечности, сберегаемых в ее сосуде, неистребимости в ней личного и сердечного начала. Но прочитайте «Канву», где нет ни одного нового или исправленного стихотворения, и вы с удивлением

обнаружите, что он не в меньшей степени поэт, не удовлетворенный культурой, ее непрестанный оппонент. Он предъявляет культуре счет, который та не в силах оплатить. Уже замеченный критикой «европеизм» Кушнера, его тяга к законченности форм и четкости границ сразу же встречается с трагической, малообнадеживающей перспективой. Во времени и пространстве действуют тотальные силы распыления и забвения; душа хоть и бодрится, а зябнет, подхваченная вселенским сквозняком, теряется, как иголка, в стогу топонимов тюркского и угро-финского пошиба: «Никак не вспомнить было, где / живет: в Вилюйске, в Воркуте, / Чите, Ухте, Караганде, / Тобольске или Томске. / Не то в саманной Кызыл-Орде, / не то в туманной Кулунде... Илим, Ишим, Витим, Нарым, / как будто я сквозь тьму и дым / в сплошном снегу иду за ним...» И еще: «Вам звонят из Уфы. — Перерыв.— / Плохо слышно, увы. — Перерыв... Кто-то в черную трубку дышал. / Зимний ветер ему поддывал. / Словно зверь, притаясь, выжидал». Культура со всем ее традиционным арсеналом форм не в состоянии обеспечить абсолютной связи сквозь пространства и времена: «Плохая слышимость. Все время рвется нить».

Что ж, в этой досаде на ненадежность культуры есть правда, и такая, рядом с которой тускнеют несколько лицемерные рекомендации вышеупомянутого строгого критика: «Забывать права не имеем. Никого». Память культуры ограничена, одной рукой она пишет, а другой стирает, ей не под силу сохранить тепло и сердцебиение каждого личного мира внутри необъятной исторической вселенной — все мы со временем станем «рисунком стертым», а от очень немногих, избежавших тлена, не останется ли уцербленный образ, «верхняя треть», как от классика, стоящего на школьном шкафу в виде бюста («Так чучело ставят, бекаса, сову»)? Быть может, многочисленные историко-культурные мотивы у Кушнера потому так свежи, горьки, остры, «современны», что всегда обнаруживают свою недостаточность, незакругленность перед лицом чего-то более полнозначного?

Но чего же? Любви? «Любил — и стоял к механизму пружин / земных и небесных так близко, как позже / уже не случилось...» Прекрасные стихи о любви, несчастной, одаряющей, бросающей избранника в трепет, писались Кушнером на протяжении долгих лет; в них любовь почти отождествлена с Жизнью, с ее осмысленностью и радостной «бессмысли-

цей» (неприглаженностью, непредвиденностью). Но... в глубине души он, кажется, полагает, что преходящий пыл чувства — такое же сомнительное «средство от забвения», как и округлые культурные слепки с живого бытия. «На волос был от жизни вечной. Но — сорвалось!» — прощаясь с любовью, неожиданно повторяет поэт реплику Кречинского, его кривую усмешку и с той же откровенностью просит жизнь вернуть ему любовную «систему иллюзий»: «Еще какой-нибудь миражик заведи».

Признаки усталой вытуженности души, приметы перехода от влажной душевной стихии к «сухой», проглядывающие в «Канве», я готова отнести на счет того типичного склада, который поостерегусь называть «интеллигентским», но которому, во всяком случае, не однажды приходилось возвращаться на круги своя с пустыми руками. Уж как близка мне кушнеровская защита душевного, личного, приватного от наступающих нас повсюду тотальных абстракций и его задумчивость, не желающая подхлестывать себя бодрой хворостинкой, и его порой тихо-саркастическая, но всегда благородная интонация, и его ум, чуждый рационализма, но неподатливый на горячечные иллюзии, и, главное, дух внутренней свободы, витающий над его поэзией, а все же фетовская строфа в эпиграфе выбрана ему в укор.

«Не жизни жаль с томительным дыханьем...», — восклицает этот уединеннейший и элегичнейший жизнепоклонник. Кушнеру очень жаль жизни, того, как она проходит, ускользает и, будоража, снова и снова обманывает. «Смерть» в его стихах — просто имя безвозвратного исчезновения, а «Жизнь» — лицо, женщина, неразгаданная, непоследовательная, в чем-то вульгарная и ущербная, но единственная, дражайшая, сверщенная.

Если есть в «Канве» канва, то это романические отношения с жизнью, с чистой жизненностью, которой так не хватает «интеллигенту» и, сочетавшись с которой, он надеется утолить сомнения насчет смысла своего присутствия на земле. Все, что вне и над этой приманкой, от Данте до Достоевского, от «роковых снов» до «будущей жизни», Кушнер сдержанным, но решительным жестом отклоняет как подозрительную надсладу, угрожающую личной свободе и достоинству («И за словом, на два тона / Взятым выше,— смрад обмана... В этом дыме, в этом смраде / Ловят нас и рвут на части»). Но, может, вслу-

шается он в соловьиный голос Фета, безусловно, звучащий «на два тона» выше произвольно назначенного Кушнером уровня искренности: «Не жизни жаль... А жаль того огня, / Что просиял над целым мирозданием...» Это огонь духа, которому покорна сама жизнь с ее воздушностью и влагой, в котором горит, не сгорая, ласточка-душа. Как все укрупняется при одном упоминании о нем!

Подняться над ватерлинией Жизни, поверить: ты не «листок, что корчится под снегом, леденя», даже, быть может, пренебречь своим «тихим достоинством» и «продрогшей честью», затосковать по бессмертию, как тоскует в этих строках Фет...

Но будто в ответ слышится:

Прощай, моя радость! До кладбища ос.  
До свалки жуков, до погоста слепней,  
До царства Плутона, до высохших слез,  
До блеклых, в цветах, элизийских полей!

Эта осенняя меланхолия не лишена стоического самообладания и, значит, красоты. А все-таки жаль огня!

### 3

#### *Р. С. «Ворсистый смысл»*

Когда наступит литературное «после нас», куда мы надеемся передать с десятков авторских имен, стихи в возможных изданиях Кушнера, верно, будут печатать в «хронологическом порядке», как думаю, и пристало знакомить с серьезными поэтами, чье становление имеет свой смысл и интерес, Сами же поэты двадцатого века — взять хоть бы Анненского и тем более Блока — предпочитают компоновать «путь» задним числом, вкладывая в расположение стихов определенную концепцию, захватившую их в момент составления книги. Это их право, но у читателей тут могут быть собственные мнения и воспоминания.

Кушнер сложил свой сравнительно полный томик «Стихотворений» (1986) таким образом, чтобы первые его пять поэтических тетрадей 1962—1975 годов очутились, можно сказать, в приложении. Он подсказывает: вот «зрелость» — начавшаяся с книжек последнего десятилетия — с «Голоса» (1978) и «Таврического сада:» (1984), а то была юная, наивная

пора. Критическая же, кризисная грань между тем и другим этапом означала, по мысли поэта-составителя, просто переход к «новом ракурсу» («Ты перечтешь меня за этот угол зренья. / Все дело в ракурсе, а он и вправду нов», «... смутную истому / На новый взгляд сменю и полнокровный стих»). Переход к взгляду на вещи, подсказанному уже не «влюбленностью» (склонностью «видеть все в искаженном слепящем свете»), а зрячей любовью; не ревнивыми препирательствами с Жизнью, а доверием к ее полноте, объёмлющей и трепет единичного листка, и грандиозную эволюцию живой массы; не тревожным томлением среди ребусов истории, а согласием с ее ритмами, обладающими, подобно накатам прибой и полету облаков, своей прихотливой эстетикой (и сегодня вдобавок несущими недоиспытанную сладость гражданских чувств).

Кушнер пишет, печатает много — и даже количественно имеет достаточно оснований отодвинуть в сторону свои стихи 60-х — начала 70-х годов как преходящий эпизод. Действительно, только теперь чувствуется, что мироотношение поэта определилось, затвердело надолго, если не навсегда. Какие-то возможности, какие-то порывания и обещания отсечены, и ревновать «нового» Кушнера к ним, несбывшимся, — зряшное дело. С ироническим уничижением паче гордости он констатирует (вставляя ситуацию пушкинского «Пророка» в колоритную восточно-мусульманскую оправу):

Имам в долгополом халате  
Не встретится мне на коне,  
Окликнув по имени кстати  
И дух перестроив во мне.

Обойдясь без шоковой встречи с «имамом» ли, с «серафимом», не переменявший духом, он словно после долгого странствия вернулся в «большой сад» своего «первого впечатления» (название книжки-дебюта). Он укрепился в мнении, что «мир прекрасно так устроен», освободив ныне эту формулу от идиллического призыва и совместив в ней положительный и отрицательный полюсы жизненного чуда:

Жить чудно, накладно, обыточно, дивно, печально...

Если сумма испытанных нами радостей и печалей дает к концу, к финалу, эмоциональный, так сказать, нуль (об этой итоговой, как он выразился, «нирване» писал еще К. Э. Циолковский в одной из своих ранних философских брошюр), то, видимо, смысл проживаемого человеком времени определяется не такой чередой счастья-злосчастья, а чем-то другим, ее превышающим. Однако сознательный пафос поэзии Кушнера состоит теперь в том, чтобы остаться «по эту сторону»<sup>6</sup> и не перекатиться мысленно за «таинственную черту», «над» и «вовне» вереницы отпущенных дней. В виде полушутливой гипотезы насчет «переселения душ» ему мерещится порой «другая жизнь» — как неиспользованный, запасной вариант прожитого: «И в следующий раз я жить хочу в России», «Не придется ли в будущей жизни родиться узбеком?», «В другой раз попрошусь жить в южной стороне / И теплой разживусь покладистой судьбою». Но такой «другой раз», ничем принципиально не отличающийся от первого раза, лишь подчеркивает решимость даже в несбыточных мечтах располагаться именно и только «по эту сторону». Поэт мог бы повторить вслед за Маяковским и, на свой лад, с не меньшей патетикой: «... вовсю, всей сердечной мерою, в жизнь сию, сей мир верил, верую».

А коли так, Кушнер окончательно становится певцом «жизни сей», ее живой спонтанности и непредопределимости; он обретает особое эстетическое воодушевление в мысли о том, что жизнь действует вслепую, без направляющей руки, методом проб и ошибок, но действует между тем творчески, созидательно.

Какое чудо, если есть  
Тот, кто затеплил в нашу честь  
Ночное множество созвездий!  
А если все само собой  
Устроилось, тогда, друг мой,  
Еще чудесней!

Мы разве в проигрыше? Нет.  
Тогда все тайна, все секрет.  
А жизнь совсем невероятна!

<sup>6</sup> Так именуется один из циклов «Таврического сада».

Огонь, несущийся во тьму!  
 Еще прекрасней потому,  
 Что невозвратно.

Очень это напоминает — во многих отношениях эклектичную — философию Бергсона с ее «творческой эволюцией» и *élan vital* («жизненным порывом»). Тут и ответ Кушнера Фету: «... жаль того огня... что в ночь идет!» — нет, не жаль, ибо чем кратковременней он, тем прекрасней, а, вечный, был бы, верно, скучен. Ответ, как и подсказавшая его философия, разумеется, убедителен лишь для того, кто созерцает жизнь несколько отрешенно, в виде целокупного, торжественно-необъятного процесса, а не под личным углом зрения, не с места песчинки, заверченной в этом сплошном потоке, песчинки, что «хочет жить, а надо гибнуть».

Но философия философией, а стихи стихами. Избираемая мироустановка отражается в настоящей поэзии не столько декларациями, сколько косвенно, — и вправду: сменой ракурса. Нынешний ракурс не в последнюю очередь определен прохладной созерцательностью «нового» Кушнера: передвижкой от элегии, от «лирики души», к внеличным медитациям. И это — несмотря на созданные им в то же самое время прекрасные стихи о любви («Какой-то волосок мешает говорить», «Когда я у полки одну выбираю из книг», «Ночь»), стихи, какие теперь и не пишутся вовсе, ибо любовный пафос оскудел в воздухе века!

В давние годы поэт восклицал, молил: «Когда когда-нибудь со мною, / Небытие, случисься вьявь, / Сотри, смешай меня с землею, / Но зренье, зренье мне оставь!» Именно зренье — каждому дается «по его вере» — теперь стало главным источником суждений о жизни, о сути ее.

Как люблю я пристальное зренье  
 С ощущеньем точности в глазу!

Хлебом меня не корми, но позволь заглянуть  
 В стеклышко, линзу, подзорную даль, что-нибудь...

Новая «пристальность» открывает поэту, то и дело подкручивающему «колесико бинокля» или микроскопа, что жизнь есть ткань. Скатерть-самотканка. Огромная мануфак-

турная фабрика материи (в буквализованном смысле этого последнего слова), материи с разнообразнейшей на глаз и на ощупь выделкой.

Образ ткани — в центре нынешнего поэтического кругозора Кушнера. Это образ одновременно и вселенский, и биологический, и культурный. Образ стихии, самонастраивающейся, самоорганизующейся в узор, под влиянием случайности и ритмической повторяемости. «Чем случайней, тем вернее», — как сказал бы другой поэт. Образ безличной, слепой производительницы, она же — продукт. «Испорченные с жизнью отношения», — писал Кушнер не так давно, когда чувствовал нужду прибегать к персонификациям, когда просил, ждал ответа. Попробуйте подставьте теперь: «Испорченные с тканью отношения»!

Шумы и шорохи естества в его стихах — как шуршанье и гул в просторном, просквоженном ткацком цеху.

Не прочный смысл, не выпуклое слово,  
А этот всплеск и вздох всего важней.  
Подкожный шум, подкладка и основа,  
Подвижный гул подвернутых ветвей, —

наполняет он тайным рабочим шорохом мандельштамовские интонационные контуры стиха.

Сколько здесь бархата, шелка, фланели, парчи.  
Глянцево-маркий, волнистый, ворсистый кошмар, —

даже самый словарь его стихов так расширяется, так насыщается именно за счет этих значений, что начинает походить на отраслевой: сеть, кромка, бахрома, накидка, попона, кайма, кружево, складки, оборки, петли, войлок, шерсть, батист, пряжа...

Всего чаще — это ткань мира растительного. Оно и понятно, тихое произрастанье, таинственное формообразование листа и цветка лучше поддается наблюдению и любованию, лучше выражает идею непрерывного и подспудного жизненного процесса, лучше всего сочетает прихоть случая с кропотливостью «отделки». Как сказано о листьях бегонии: «Зелено-бурые, с широкою каймой / И ворсом, кажется, что шила их портниха». Или о кружеве листовенной тени, упавшей

на столешницу в саду: «И свежа, и случайность, что столик накрыт ею весь... И никем не задумано это». Или о недрах цветка, куда зарылась пчела: «О, до чего ж эта жизнь хороша и сладка. / Шелка нежней, бархатистого склона покатай!.. Алая ткань, ни раскаянья здесь, ни стыда. Сколько ни вытянуть — ни от кого убудет».

Но так же создается и трепещет ткань животного организма (взгляните на улиток — «этот винтообразный нарост, их доспехи, чалмы, балахоны») или ткань нашего мозга, что «ночью спит, как сад в безветрии», — для биолога, рассматривающего все это на срез, жизнь быть может, еще таинственней, чем для поэта.

И не в такой же ли не запланированный заранее узор слагаются исторические деяния, усилия человеческого сообщества? Разглядывая старинную гравюру юного Санкт-Петербурга, поэт замечает: «Что же до мест, где мы нынче гуляем, / Нет и в проекте их; где-то за краем / Рамки, гравюры, листа, / Там, где художник сорит и сдувает / Пыль, и само провиденье не знает / Как повернет и куда». И в своем быте мы окружены той же «предметной связью» (еще один цикл стихов), сетью из подручных вещиц, пустяков со смыслом, играющих с нами в прятки, в жмурки. Да и стих, строку надо ткать на том же станке творящей случайности, — «чтоб слово ровное нам ветерком загнуло, / И мы увидели его ворсистый смысл».

Эта волнующаяся, подобно небесному и водному океану, растущая и развертывающаяся, подобно стеблю, листу, набирающая метраж, подобно ткущемуся полотну, жизнь вместе с тем всегда остается равна себе. В том числе и жизнь человечества. «А воз и ныне там, где он был найден нами, — обращается Кушнер к минувшим векам и поколениям, — И вы не сдвинули, и мы не совладали / средь споров, окриков, вражды и толкотни». Говорится это без особого огорчения, скорее — как урок утопистам, социальным прожектерам: дескать, жизнь как жизнь, «ее несметную размыло, разнесло», не старайтесь переделать живое.

Правда эта — односторонняя. Больших разломов, «геологических переворотов» в истории, рывков ее, направленных к неведомому пределу, Кушнер в своем нынешнем созерцательном витализме — не чувствует. Точнее, сюжеты эти кажутся ему безвкусными, надуманными — как аляповатые гладиолусы в одноименном стихотворении, как трагедия, в коей ему

всегда виделась натуга, как «все чрезмерное». И он предлагает жить малым, но дарованным достоверно:

Друзья мои, держитесь за перила,  
 За этот куст, за живопись, за строчку,  
 За лучшее, что с нами в жизни было,  
 За сбивчивость беды и проволочку.

Спасибо за этот совет, за его «ворсистый», по-растительному обращенный к лучам жизни смысл. Такое, способное к благодарности, сознание оправданной неблагодарного. «За все, за все», — твердит Кушнер в другом стихотворении под эпиграфом из Лермонтова, переиначивая лермонтовский сарказм на чистосердечную признательность. Но любая «проволочка» или, что то же, — отсрочка (ухода, расставанья), мы знаем, временна. И хочется найти в стихах какой-то просвет, прорыв, нечто за пределами этих суеверных заклиний «беды» и медлительных, уже слегка инерционных строк, инвентаризирующих подробную прелесть мира. И вот находишь — словно скрипичным смычком пропетое, словно, залетевшее из иного пространства:

По рощам блаженных, по влажным зеленым холмам.  
 За милою тенью, тебя поджидающей там.  
 Прекрасную руку сжимая в своей что есть сил.  
 Ах, с самого детства никто так тебя не водил!

По рощам блаженных, по волнообразным, густым,  
 расчесанным травам — лишь в детстве ступал по таким!  
 Никто не стрижет, не сажает их — сами растут.  
 За милою тенью. — «Куда мы?» — «Не бойся. Нас ждут».

.....  
 По рощам блаженных, предчувствуя жизнь впереди  
 такую родную, как эти грибные дожди,  
 такую большую — не меньше, чем та, что была.  
 И мята, и мед, и, наверное, горе и мгла.

Это тоже Кушнер. А «горе и мглу» он вставил на всякий случай — из стыдливого недоверия к «блаженству», которым полнится и звенит мелодия.

### «И много ль нас, внимательных, как я...»

Продолжим строку Кушнера, вынесенную в заглавие, следующей за нею: «... стихом сегодня, может быть, владеют...».

Это реплика на пушкинское, моцартовское: «Нас мало избранных, счастливых праздных... Единого прекрасного жрецов». Кушнер (о чем еще скажу), как буки, боится слова «избранных», тем более слова «жрецов» и, возможно, хотел бы парировать их своим скромным, в границах же его мысли емким: *внимательных*, — но, аукнувшись с Пушкиным, говорит он все о том же: об избранничестве поэта, творца, о даре вдохновения, который ничем ни подменить, ни заменить нельзя:

... И ночь идет, и нету забывая  
Сильней, чем это... Звуки пламенеют.  
Подделать, кроме, может быть, огня,  
Огня, огня, — возможно все на свете.  
Слух раскален.

В стихотворении сказано, что область власти, распорядительности, житейской решительности, тщеславного упоения ими — не для поэта («Никем, никем я быть бы не хотел, / И менее всего — царем иль ханом...»); что ему, как герою гофмановского «Золотого горшка» (ох уж эти романтические аналогии, сами лезут на ум — назло вкусам нашего автора!), — что досталась ему в удел иная мыза («под яркой лампой... на столе»), доступны иная власть и решимость: «Ни слова за меня! Я сам скажу...»

Это стихотворение — «о месте поэта», какие пишет каждый думающий поэт, от Пушкина до наших дней, — Кушнер не включил в книгу своих размышлений над лирикой «Аполлон в снегу» (1991 — и в том же году перевод на английский с предисловием И. Бродского), где эссе перемежаются со стихотворными интерлюдиями, прямо или косвенно варьирующими основные темы. Замечу кстати, что так построить кни-

гу — решение смелое и даже в чем-то наивное и незащищенное. Поэт словно бы «подставляется», дает козыри в руки тем, кто хотел бы доказать, что иные его стихи могут быть продублированы филологической прозой, что он лишен непосредственности, склонен писать поэтические вещи «на тезис». Но Кушнеру и не снится опасность такого подвоха: он-то помнит и знает, что стихи создавались «раскаленным слухом» и шли впереди рефлексий, проза же о стихах писалась по подсказке внимательного, но уже остывшего уха. В книге, где стихи играют подсобную роль орнаментальных заставок, они все равно первичны и первородны и чаще всего превосходны. Впрочем, в большинстве своем они уже читаны нами прежде.

Так вот, среди них нет цитированного выше стихотворения. То ли автор счел заключенную в нем «декларацию прав» слишком прямой, то ли смутило его в этих строках рельефно выступившее «я» («профиль... подслеповатый», «Выбрать между чаем в гостях и кофе трудно мне...»), некая лирическая *фигура*, против чего он так восстает в своих суждениях о поэзии и ее сочинителях. А жаль, что эта «декларация» не вошла в предлагаемое скрещенье мыслей. Она бы дополнительно осветила противоречие, которым дышит и держится вся книга, — противоречие безусловно живое, но иногда досаждающее читательскому уму: между неизбежным избранничеством поэта и принципиальным желанием уподобить его (и уподобиться) «всем», между «переключкой» (так названа одна из лучших и магистральных статей) на просторах русской лирической вселенной, со-жизнью разных поэтов — поверх времен и исторических фаз — и впаянностью их в свою эпоху, подданностью ей («Попробуйте меня от века оторвать» — прибегает тут автор к свидетельству Мандельштама, озаглавив его стихом тоже очень важное размышление)...

Перед нами — книга о стихах, писавшаяся шаг за шагом, наблюдение за наблюдением лет двадцать, не меньше. Сам автор определил ее как «хронику любви» к поэзии, «роман о любви к стихам». Почти все наши известные поэты печатно размышляли и размышляют о стихах предшественников и собратьев, почти все могли бы объединить свои отклики и заметки в общую тетрадь в порядке натуральной хронологии. Но как раз у Кушнера есть достаточные основания полагать, что им написана «книга», «роман». Во-первых, он всегда жил и живет внутри звучащего стихового хора, мира. Чужие

стихи составляют *события* его внутренней жизни не меньше, чем собственные. Он не того сорта писатель, который «не читатель». «Скажи мне, какие стихи ты любишь, и я скажу тебе, кто ты», — предлагает он вполне убедительный афоризм. Об этой якобы «закультуренности» Кушнера в свое (не лучшее!) время было наговорено много глупостей, — на страницах книги то там, то сям автор с лентой от них отмахивается, а сейчас не хочется о них и вспоминать... Во-вторых, Кушнер один из немногих современных поэтов, создавших свою школу, свой «цех», продолживших этим дело Николая Гумилева. Его интонации, сколько раз обвиненные в переимчивости, сами оказались впечатанными в слух «младших» и заразительно влекущими к перехвату, его вкусы и склонности обворожили учеников его вольной академии — иногда преданно послушных, как А. Пурин и Е. Ушакова, иногда самостоятельно преломляющих опыт мэтра, как А. Машевский и Н. Кононов. И эта книга, в которой рядом со свободолобивым упрямством поэта («Я сам скажу...») гнездится железное упрямство воспитателя, тоже своего рода единая студия, классная комната, где от урока к уроку закладываются основы определенного художественного мирозерцания. В ней есть свои малые по объему, но образцовые для научения студийцев (да и вообще прекрасные!) исследования: сопоставление мандельштамовских «Tristia» с блоковскими «Шагами командора», различение поздних путей Пушкина и Боратынского, контрастные параллели между письмами Тютчева и его стихами.

Но, в-третьих, при явной филологической жилке все-таки тут, в силу особого угла зрения, не филология, а действительно своего рода «роман». Только в тексте, просвеченном художественно, а не аналитически, могут быть такие устойчивые лейтмотивы, возвраты, вариации заветного. Их же находим в стихах, они определяют личный мир автора, а не его умственные затеи. «Аполлон в снегу» — это бог искусства, перекочевавший из Средиземноморья в Россию и там, в стуже, нашедший жестокую милую родину роднее и требовательней прежней:

Здесь, под сенью покинутых гнезд,  
Где и снег, словно гипс или мел,  
Его самый продвинутый пост  
И влиянья последний предел.

Здесь, на фоне огромной страны,  
На затянута льдом берегу...

Конечно же, вспоминается фетовское: «В сыртах не встретишь Геликона, / На льдинах лавр не расцветет...» Да, лавр не расцветет, откликается Кушнер, но все же, все же «небожитель, морозом дыша, / Пальму первенства нам отдает, / Эта пальма, наверное, ель, / Обметенная инеем сплошь...», северный лавр на дальнем форпосте — ветвь, дрожащая «в холоде снежных объятий», «ледяной трилистник» Иннокентия Анненского (как о том сказано в другом стихотворении, «Ветвь»).

Сколько стихов навеяно Кушнеру дыханием великой заметеленной равнины, чьи географические размеры и климатические черты он превратил в, пользуясь словом Блока, «лирическую величину», подавляющую и возвышающую! «Морозоустойчивость русской поэзии как признак ее красоты и свободы» — так можно было бы обозначить этот мотив, вошедший, ясное дело, и гражданскую символику. Он в разных обличьях проходит через всю книгу, с него книга и начинается. Только Кушнер мог подойти к комедии «Горе от ума» как к стихотворному циклу и найти в ней «лирическую тему огромности русских заснеженных пространств», тайный музыкальный ее двигатель (о Грибоедове — первый очерк «Аполлона в снегу»). И опять же, только Кушнер мог обнаружить с такой неожиданной точностью у не самого близкого ему поэта, у Тютчева, сквозь все его философское шеллингианство и раздражающую нашего антиимперски настроенного автора политическую лирику наиглавнейшее слово — «душа». Кушнер выписывает сплошную страницу тютчевских строк с этим ключевым словом и завершает: вот «главный интерес, главная привязанность Тютчева. Не это ли, чуть ли не вопреки его воле, сделало поэзию Тютчева бессмертной?» Ответим осторожно: *и* это. Но то, что «тучка, ласточка, душа» — героиня кушнеровских стихов — отыскала в минувшем столетии столь не похожую на себя старшую сестру, вот это уж точно. Лирика как свободная жизнь человеческой души — об этом стихи, об этом книга.

В литературной эссеистике Кушнера, лишенной какой бы то ни было надуманной затейливости (такой, чтоб знали: по-этом писано, а не так себе литератором), играют не использованные в его стихах, но именно стихам присущие образные

блики. Выпуклые фактурные сравнения, которые в лирике выглядели бы несколько примитивно (не может же Кушнер походить на Вознесенского), здесь, в прозе, блестят и радуют находчивостью. Раннее стихотворение Пушкина «забежало вперед, как гонец, объявляющий приближение царского поезда — лирики 30-х годов». «Пастернаковская стая (ассоциаций. — *И. Р.*) летит хаотично, так летают голуби», а у Мандельштама «ассоциации выстраиваются в цепочку — так летят гуси». «Архилох, сказавший: “Пью, опершись на копьё”, делает это и сегодня. Лирическая поэзия живет сегодняшним днем, принадлежащим вечности». «Маяковский улегся на революционную волну, перестал грести и в конце концов, когда огромная волна ушла, — как крупное морское животное, вроде кита, — оказался на мели». Поэзия Фета «так горяча, что над ней клубится пар», а поэзия Вячеслава Иванова «похожа на гипсовые волны». И напоследок самое, быть может, эмблематичное для Кушнера уподобление: «Жесту отчаяния, жесту... которым срывают скатерть с пиршественного стола, противостоит и в жизни, и в искусстве — другой, созидающий, восстанавливающий связи человека с миром, души с Богом, жест, которым снова и снова набрасывают на стол свежую скатерть» («Скатерть, радость, благодать!» — прокомментируем эти слова поэта его давней строчкой).

И любимые стихи, конечно, проживаются чувственно, на вкус, нёбными альвеолами, языком, гортанью, долготой дыхания, а входящие в них «технологические» элементы становятся персонажами какой-то увлекательной и динамичной драмы: чего стоит, например, замечание о пиррихии в стихе М. Кузмина — «однообразно и неинтересно», — виртуозно *обобравшем* этот пятистопный стих!

Такая вот живая, тоже курящаяся влажным паром поэтической жизни книга, защищающая права вольного лирического излияния даже там, где защиты, ей-богу, не требуется: защищающая раннего Пастернака от позднего, Пушкина самоуглубленных признаний от Пушкина — всеевропейски отзывчивого «протeya», автора антологических и иных в том же духе стихотворений. Книга живая — но и с металлом в голосе. В ней есть творческий, со-творческий подъем поэта-читателя, поэта, влюбленного в психею поэзии. И есть своя поэтическая идеология, на которой Кушнер наступательно и неотступ-

но, как любой идеолог, настаивает. Здесь источник противоречий, вскользь отмеченных мною вначале.

Против всего, что я скажу дальше, чувствую, будет выставлен один, казалось бы, неопровержимый довод: любой сколько-то значительный поэт, художник не может с равным расположением относиться ко всем создателям и созданиям родного ему искусства; «несправедливость», избирательность, пристрастность, вразрез с традиционными общезначимыми оценками, не только могут, но и должны быть присущи ему как самобытной творческой фигуре. И если даже пушкинское око не задержалось в свое время на Тютчеве, а Блок почти не разглядел Мандельштама, почему бы Кушнеру на поэтической переключке недосчитаться, скажем, Есенина?

Все так, и ни разу не упомянутый Есенин книге не в укор. Она о тех, кто любим: о Боратынском, об Анненском, о Кузмине, Пастернаке, Мандельштаме — и, конечно, о Пушкине. Но есть два способа заразить своей любовью других: первый — представить любимое в лучшем виде, второй — представить в наихудшем то, что от любимого отлично. В «Аполлоне в снегу» автор прибегает к обоим способам, и, как нетрудно догадаться, именно вторым обеспечивается отмеченный выше идеологизм.

Вот сравнительно невинный пример: поэма. Кушнеру очень важно показать чудесные преимущества «чистой» лирики, все более раскрывающиеся от начала XIX к середине XX века «в обход большого жанра». Книга стихов, где каждое стихотворение непосредственно схватывает миг лирического настоящего (вспомним пример с навеки опершимся на копье Архилохом), всеми своими «интонационными неровностями» дышит текущим мгновением, а все вместе они, стихи, являют целостный рассказ о жизни, о времени, о самом поэте, рассказ без рассказа, без, боже упаси, фабулы и повествования, — вот художественный идеал, на пропаганду которого Кушнер тратит массу прекрасных и внушительных слов (не говоря уж о собственном творческом опыте). И ведя счет приобретениям на этом пути — от «Сумерек» Боратынского до «Сестры моей — жизни» Пастернака и книг современных нам поэтов, — он, безусловно, прав: и тенденция схвачена верно, и высокая оценка ее продуктивности не вызывает сомнений. Но непререкаемость, с которой проводится эта мысль, начинается с какого-то момента походить на запрет идти иной доро-

гой — вопреки непредвиденности путей искусства, всегда опрокидывающего наши диагнозы и прогнозы. А уж когда под отрицательные рекомендации подводится идеологическое основание... Читаешь об *эпическом* подавлении человека в России нашего столетия и *лирическом* уважении к нему — и так хочется воскликнуть: не втравливайте эпос и лирику в одномерный социальный конфликт, у них есть собственные жизненные ритмы и свои внутренние счеты друг к другу! И если уж на то пошло, то не только «Медный всадник» ничего не теряет рядом с наигениальнейшими творениями пушкинской лирики, а «Коробейники» и «Мороз, Красный нос» нисколько не ниже (а по мне — так и выше) лирики Некрасова, но и наш поэтический век я не могу представить себе без «Поэмы конца» и «Крысолова» Цветаевой, а теперь уже без «Погорельщины» Клюева, не говоря о «Двенадцати». И кто знает, что будет завтра; ведь в конце двадцатого столетия уже заметно набирает силу городская баллада с элементом повествовательности.

Еще более темный и мучительный вопрос — об избранничестве поэта и житейской его общности со всеми. Кушнеру дорога и родственна та лирика, где обнаруживается «стремление соответствовать в самом главном любой человеческой жизни». Лирика же, выводящая на подмостки фигуру «лирического героя» во всей исключительности его судьбы, вызывает у Кушнера сильное раздражение. «Театрализация, конструирование в стихах своего образа, всяческая забота о своем “лице” ведут к почти неизбежным провалам, дурновкусию, потаканию ожиданиям публики. Поэт становится рабом своей выдумки» — этот менторский тон в статье о Блоке (при известной справедливости поправок) немного даже смешон, а сама статья — не столько «антиюбилейная», что и нехудо, сколько попросту ворчливая. И далее: «Такая роль, такая позиция поэта выглядит сегодня несколько старомодной. От нее ближе к Байрону и Лермонтову, чем к нам». «Старомодность» — ужасный укор в устах Кушнера, которому «наше время» всегда было дороже минувших «времен». Ясно, почему он отворачивается от Есенина, с наипоследней искренностью и зорким артистизмом очертившего в стихах свой легендарный облик, почему устанавливает всего лишь худой мир с «байронической» поэзией Бродского, руководясь здесь больше личными дружескими чувствами, чем эстетическими предпочтениями.

Все бы ничего, все бы хорошо в этой защите права поэта быть частным человеком, подлинным и простым, в этом отказе от лирических котурнов. Но возникает одно двусмысленное следствие. Вместо того чтобы принадлежать современности в качестве захваченного ею у вечности заложника (а не послушного сына), поэт — ведь он «как все», ведь в «москвошвеевской» же одежке — оказывается в глазах Кушнера родным чадом своего века, плывущим по его течению и, так сказать, колеблющимся вместе с его линией. Это особенно видно в статье о Мандельштаме, полемически нацеленной на тот образ «противоборца», который создан в воспоминаниях о муже Надежды Яковлевны. Кушнер (я слегка огрубляю его мысль, но не искажаю) доказывает, что это был *советский* поэт, разделявший все надежды людей 20-х годов, все предрассудки людей 30-х, революцией избавленный от своей еврейской принуженности. Что ж, образ Мандельштама действительно стилизован Надеждой Яковлевной в согласии с ее поздними взглядами («одержимость монархической идеей», «церковными символами», сердится на нее Кушнер). Но нельзя исправлять одну односторонность другой, куда более опасной. Почему — более? Да потому, что не поэт тот, кто, погруженный в воды своего времени и трижды им меченный, не пытается вместе с тем выгребать против его течения. Он избранник, он одарен, и дар обязывает его быть «не как все», разделяя с большинством, быть может, гибельную участь, но не слепоту. И, мы помним, Мандельштаму были свойственны эти головокружительные прыжки с седьмого этажа, о которых как о прирожденном безумстве лирика писал Фет, — эта дерзость в споре с веком. Путь против течения, в недавнее время, хотя в менее тяжелых условиях, пройденный и самим Кушнером с большим достоинством и упорством, напрасно ставится им под сомнение как нереалистический и претенциозный. Конформизм больших поэтов, сознательный или бессознательный, имеет свои узкие пределы в отличие от беспредельного конформизма толпы. Иначе и не была бы возможна их орлиная переключка друг с другом через головы современников. Ведь не к одним скрытым цитатам и повторенным интонациям сводится ее суть. В той же статье с первоизданной, можно сказать, прямолинейностью «монархические» стихи Пушкина трактованы как попытка выживания. Но как забыть, что у Пушкина могли быть свои *взгляды* на сей счет, отличные от взглядов,

принятых в его близком культурном кругу, однако в будущем повлиявшие на целое течение русской политической мысли? Если история их и скорректировала, то далеко не так поспешно, как отвергали современники с их благородными клише.

Конечно, и сам Кушнер не избежал того, чтобы в его суждениях запечатлелся специфический дух миновавшей эпохи, именуемой 60-ми. К числу этих черт отнесу утопический, «руссоистский» взгляд на «хорошесть» искусства: оно «нравственно по самой своей природе», «честь и стыд у них» (у стихов) «в крови». В соответствии с этой максимой тема демонизма искусства, демонизма красоты, лирического демонизма, так мучившая Блока, и не его одного, объявляется надуманной и ходульной, а стихи, вложенные Блоком в уста своего демона и обращенные к подруге: «И под божественной улыбкой / Уничтожаясь на лету, / Ты полетишь, как камень зыбкий, / В сияющую пустоту» — квалифицируются как «падение» поэта. Быть может, это и впрямь человеческое падение, но стихи-то дивные и сердцу кажутся, как сказал бы Митя Карамазов, «сплошь красотой». Ох, не Кушнеру разрубить сей гордиев узел!

Как бы то ни было, книгу эту написал поэт, каких мало. И ее будут читать не только сегодня.

## И Кушнер стал нам скучен...

Ну, скажут, Кушнера с Пушкиным сравниваете, докатились! Не сравниваю, нет, но куплетец тот: «И Пушкин стал нам скучен, и Пушкин надоел...» и т. д. — остается символическим памятником неблагодарности современников. И если Пушкин для нас — парадигма Поэта, почему бы не воспользоваться парадигмой *неблагодарности*, адресованной поэту со строчной буквы, но тем не менее — *поэту*? Вот Татьяна Вольтская пишет:

«Видимо, значение стихов Кушнера нельзя оценить вне контекста тех времен, когда цензура вычеркивала из текста слова “душа” и “Бог”, когда быть просто человеком — не борцом, не ударником, не патриотом — считалось неслыханной дерзостью, и подлинный героизм состоял в отсутствии героической позы (...) так и воспринимались эти стихи — как откровение честности и человечности. Но память наша коротка... Это не значит, что стихи стали хуже, просто наш слух изменился» («Знамя», 1998, № 8).

Я еще вернусь к этим речам и покажу, что прежде бывшее «неслыханной дерзостью» не утратило этих свойств и сегодня. Но сейчас меня интересует куда более, пользуясь словом Гамлета, «капитальное теля» — статья Николая Славянского о поэзии Александра Кушнера «Театр теней» («Москва», 1999, № 5; название блеклое, острее было прежнее — «Аполлон и Кушнер», под которым сокращенный вариант той же филиппики был напечатан в газете «Русская мысль»).

Николай Славянский — новомирский автор, из числа любезных журналу. Его антикушнерианская статья могла бы появиться на тех же страницах, кабы не сомнения, что ответ на нее достигнет такого же парализующего читательскую волю накала, что и напряженное красноречие «деконструктора» (теперь такие разоблачения зовутся «деконструкциями»: например, Белинский деконструировал Бенедиктова — звучит!). Уверенности в этом недоставало, в том числе мне са-

мой, — Славянский, человек талантливый, сделал исключительно высокую ставку на уничтожение «противника» и вложил в это предприятие едва ли не весь свой литературный капитал... Короче, статья его приземлилась на журнальной площади «Москвы», и, чтобы дать о ней представление, придется не скупиться на цитаты. Центральная ее мысль проста, как отредактированная елка, но черт, как известно, скрывается в деталях, а те глядят в разные стороны. Поэтому примусь перепрыгивать с кочки на кочку.

**Антоний и Славянский.** Читаю: «Совершенным выразителем, я бы сказал, гениальным (! — *И. Р.*) носителем нового сознания и является Александр Кушнер»; «При чтении стихов Кушнера мы ни на минуту не забываем, что они — стихи, что они очень образцовые...»; «крепкие, красивые стихи»; «Стихи Кушнера очень хороши, поскольку он выражает в них только выразимое: в этом секрет (или разгадка) их совершенства»; «Впрочем, в своих лучших, я бы сказал, в своих высоких художественных творениях Кушнер, пожалуй, достигает духовного величия изделий Фаберже...». Эти саркастические, но — похвалы, перемежаются такими вот тирадами:

«... он очень благонамерен и обо всем судит и в стихах, и в прозе очень здраво, очень правильно, максимально нормативно, попросту ординарно».

«Чтобы украсить ландшафт, он завел в нем две-три декоративные бездны для обозрения их ужасов на досуге, устроил несколько зазорчиков между бытием и ледовитым небытием, но у него есть и очень надежная затычка на случай серьезного сквознячка из потустороннего — толстый зад позитивизма».

«С отвагой царя Менелая Кушнер защищает бездыханное тело своей поэзии, чтобы унести его от хищных критиков-троянцев в свой шатер и там умастить его. Но дело критиков — снять с поэзии Кушнера чужие доспехи, а ее останки пусть уносит».

Что напомнила мне «та музыка, мотивчик тот», употребляя строку хулимого поэта? Аналогия, возможно, Славянскому польстит — монолог Антония из третьего акта шекспировского «Юлия Цезаря»: «Внемлите, / Друзья, собратья, римляне!..» В каждом риторическом периоде Антоний (над трупом убитого Брута Цезаря) сообщает толпе о благодеяниях покойного (так же, как Славянский — о злодеяниях своего объ-

екта), но всякий раз кончает присказкой: «Ведь Брут — достопочтенный человек», «А Брут, нет слов, почтенный человек», — чем более всего другого доводит толпу до исступления против убийц (организации схожих чувств у Славянского служат слова о «гениальном выразителе», «образцовых стихах» и проч.).

Аналогия, что и говорить, *достопочтенная*, но дело в том, что монолог этот включается в учебники как непревзойденный образец демагогической манипуляции слушателями, как своего рода практикум для политиков, желающих заняться «грязным делом». Да, да, я хочу сказать именно это: эскапады Славянского — *демагогия*, порой блистательная, порой опускающаяся до постыдного уровня «топоровской» сплетни (например, во вставном рассказе о том, как Кушнер якобы лепит себе репутацию гонимого прежними властями лица).

Право же, я не ожидала, до каких фокусов способен дойти на этой стезе автор, до сих пор представлявшийся мне простодушным стратегом, а не пронырливым тактиком. В пространнейшей статье он цитирует два (и только!) стихотворения Кушнера, явно декларативных — и посредственных, какими бывают декларации почти у всех лириков, а потом заверяет:

«Замечу, что неудачных стихов у Кушнера нет и быть не может, и два уже прочитанных нами стихотворения ничем не хуже всех прочих... Дополнительные примеры не могут изменить эстетического измерения обсуждаемого предмета».

Каков изворот: объявить малоудачные, скажем так, стихи *удачей*, а затем провозгласить, что и все такие же! Но мыто Кушнера читали, и память наша, не такая короткая, как у Вольтской, подсказывает, *какие* есть у него стихи. (Замечу и я, что при многописании, этой палке о двух концах, стихов необязательных, как и стихов «на тезис», набирается всегда порядочно; это наблюдение относится в не меньшей мере и к Бродскому, объявляемому великаном, в тени которого скукоживается «карлик» Кушнер.) Вышеупомянутая «деконструкция» Бенедиктова, погубившая репутацию этого небездарного поэта, стоила Белинскому — превосходному эстетическому критику, несмотря на непохвальные зигзаги его эволюции, — самых пристальных цитатных усилий. Мы же имеем дело с «демагогической деконструкцией». Славянский мог бы обой-

тись и без тех строф, привлечением коих он озаботился. Упор он делает на энергетику собственной фразы, на фразистость, а в этом случае прерывать себя чужим словом попросту невыгодно.

**Теологический скандалчик.** Впрочем, иной раз Славянский свою жертву цитирует охотно. Речь идет о *прозаических* текстах поэта (эссе, интервью, заметки), и тут Кушнер-идеолог действительно может оказать своему обидчику кое-какие услуги по части «среднеинтеллигентских показателей со всем сопутствующим гуманизмом, либерализмом и приличествующим культуropоклонством». Однако и на этой грядке критик умудряется вырастить демагогическую крапиву. Деталь, но значная:

«В своих “Заметках на полях” (1989) Кушнер пишет, завершая свою мысль цитатой: “Поражает отчаяние и отчаянная смелость Баратынского, его готовность призвать Всевышнего к ответу:

Там, за могильным рубежом,  
Сияет день незаходимый,  
И оправдается незримый  
Пред нашим сердцем и умом”.

Трудно описать всю скандальность такого заявления. Приходится со стыдом отводить глаза. И дело даже не в том, что наш автор хотя бы случайно не слышал церковной службы или не читал молитвослова. Всякий абсолютно посторонний церковной практике человек смекнул бы, исходя лишь из одного контекста, что у слова “оправдается” в этом случае особая коннотация, далекая от юридической нагрузки и от всякого притягивания к ответственности. Причина этого “прокола” не в случайной ошибке... этот назидательный конфуз оказался возможен именно из-за метафизической глухоты Кушнера, которую он демонстрирует на каждом шагу. Отсюда и эта уродливая трактовка стихов Баратынского как отчаянных и сутяжных...»

Мне тоже хочется отвести глаза из-за стыда за эту рацею. Но нельзя не разобраться. Не говорю уж о том, что Славянский, читавший не только молитвослов (если вправду Кушнер его не читал, он много потерял как поэт), но, вероятно, и кое-

что из богословия, должен знать о многообразных концепциях теодицеи, то есть (буквально, с греческого) — об *оправдании* Бога под углом Его *ответственности* за зло в мире; существуют в том числе и теодицеи с «юридическими» коннотациями. Не говорю уж о том, что Славянский должен бы знать: у «Гамлета Баратынского» были совсем не простые отношения с христианскими истинами, он *проблематизировал* вопросы жизни, смерти и бессмертия. Но больше всего мне хотелось бы выяснить, читал ли Славянский стихотворение, к «одному лишь контексту» которого советует обратиться. Оно носит название «Отрывок» (1831) и действительно осталось отрывком из ненаписанной философской поэмы. Это диалог двух любящих, сокрушаемых мыслями о неизбежной смертной разлуке и о бытии за гробом. Слова, процитированные Кушнером, принадлежат мужчине-протагонисту, и женщина, отвечая на них, заключает диалог нежным укором: «Зачем в такие размышленья / Ты погружаешься душой?.. / В смиренности сердца надо верить / И терпеливо ждать конца, / Пойдем, грустна я в самом деле, / И от мятежных слов твоих, / Я признаюсь, во мне доселе / Сердечный трепет не затих».

Как видим, Кушнеру с его «метафизической глухотой», но чуткостью к лирическому излиянию гораздо понятней истинный смысл «мятежных слов», нежели Славянскому с его метафизической подкованностью, но отсутствием «сердечного трепета».

Этот мнимощерковный «прокол» беспощадного обличителя значит многое. Прежде всего то, что слова поэтов, мысли поэтов (теперь уже не одного Кушнера, и список еще пополнится) интерпретатора мало интересуют. Интересует же его исключительно собственное неотступное намерение так раскалить лексикон, чтобы на лбу нелюбимого стихотворца запылало тавро, клеймо, стигма. Тут одной «церковностью» не обойдешься. Тут с автором приключается то, что обозначу известным выражением —

**Скандал в философии.** «Несомненно, основная мировоззренческая интуиция Кушнера, полностью определившая и способ существования, и дух его писаний, — позитивизм. Как неоспоримый факт это признается всеми, коль скоро сам Кушнер на всех уровнях исповедует в стихах и прозе это мировидение...»

Один из элементарных демагогических приемов — начинать фразу словами «как известно», хотя пока никому ничего не известно. Славянский изящнее и вместо этого многожды осмеянного зачина вставляет свое «признается всеми» в середину безапелляционного заявления. Кем — «всеми»? Мною, например, не признается, я намерена продемонстрировать большую щепетильность в отношении философских дистинкций.

Ну да Бог с ними, с вводными словами. Тезис насчет «позитивизма» Кушнера повторяется в статье, обрастая фигурами красноречия, столько раз, что не знаешь: то ли, к славе Славянского, посчитать это музыкальной темой с искусными вариациями, то ли, напротив, посетовать на музыкально-проповеднический минимализм в духе какого-нибудь Асахары. В обоих случаях задание ставится чисто гипнотическое.

Я могла бы сослаться на существенное и хорошо им проиллюстрированное суждение Сергея Бочарова относительно того, «как трудно и ненадежно соотносить философские идеи и поэзию. Метод такого соотнесения еще филологии неизвестен», — не без иронии добавляет автор углубленного труда об эстетике Константина Леонтьева («Вопросы литературы», 1999, май — июнь, с. 197). Однако, думаю, Бочаров не до конца прав: существуют какие-то наводящие моменты в образности, в тонких структурах поэтики. Главное же — верно определить исходный пункт «соотнесения».

Когда «Опавшие листья» были еще листками сам-тамиздата, мне и моему «кругу» полюбился живейший вердикт В. В. Розанова:

«Возможно ли, чтобы позитивист заплакал?»

Так же странно представить себе, как что “корова поехала верхом на кирасире”.

И это кончат разговоры с ним. Расстаюсь с ним **вечным расставанием**» (Короб первый. Выделено автором).

Про Кушнера Славянский пишет: «В его стихах сколько угодно переживаний, мыслей, тревог и страхов...» (и слезной влаги, добавлю очевидное) — но все равно «расстается с ним вечным расставанием», нимало не умягчившись. Видно, они с Розановым одним и тем же словом поминают не одни и те же вещи.

*Грубо говоря*, позитивизмом можно назвать все, что не является строгим теизмом. То есть все системы мысли, не пос-

тулирующие онтологическую бездну между Творцом и сотворенным миром: тогда все сущее — и человек, и жизнь, и сам Бог — оказывается «по эту сторону таинственной черты». В этом смысле и наукопоклонник, и «философ жизни» (порой сам Розанов), и бунтарь-экзистенциалист, и даже пантеист — все, все они позитивисты, «посюсторонники».

Но, повторяю, это очень грубое разграничение, пригодное для первичной философской (религиозно-философской, если хотите) ориентировки, но абсолютно непригодное для суждения об интуициях художественной культуры. Розанов, несомненно, имел в виду того самого «позитивиста», к которому (к которым) обращается Тютчев: «Не то, что мните вы, природа»; которого Набоков вывел под именем Чернышевского в «Даре» и который в романе «Что делать?» рассуждает, что «жертва — сапоги всмятку» и что крушение души равно двум чашкам черного кофе, та же бессонница (обаятельная, однако, бравада — вступлюсь и за Николая Гавриловича). Этот позитивизм — дитя XIX века и жупел XX. С ним-то наш лучший философ жизни и «расстается».

Кушнер — человек нового века. И как поэт мыслящий находится во власти тонких, хотя и недостаточно радикальных реакций на тот, старозаветный позитивизм. Недостаточно радикальных для ума, идущего до упора, но достаточных для того, чтобы питать (а не иссушать) корни поэзии.

Имя Владимира Набокова мелькнуло здесь не напрасно. Этот ненавистник позитивизма а-ля Чернышевский — Михайловский, но и враг метафизических парений и теологических спекуляций, этот громадный талант, так и не вырвавшийся из плена посюсторонности и тем не менее ослепительно осуществивший себя в искусстве, оказал на мысли Кушнера не меньшее влияние, чем любимый Пруст — на его поэтику «примет» и «поводов», возбуждающих деятельность души.

Набоков успел одобрительно заметить стихи молодого Кушнера, угадав в них нечто родственное. Ранее стихотворение «Казалось бы, две тьмы...» — парафраз поразившего поэта замечания из «Других берегов»: «Но несравним густой / Мрак, свойственный гробам, / С той дружелюбной тьмой, / Предшествовавшей нам». Стихотворение «Покров любви, расписанный цветами...» перекликается с финалом «Приглашения на казнь», и звучит в нем та же музыка утраченного, но возможного освобождения: «Живые декорации природы, /

Все эти многдумные дубы / И ярко нарисованные воды. / Завеса скрипки, пелена трубы. / И полог слез, и занавес вокзала. / Накидки, шторы, створки, покрывала, — / Сквозь них, сквозь них! Среди складок их и швов / Еще один, последний есть покров, / Плотнее всех... Его нам не хватало!»

Вольно Славянскому считать все это литературными упражнениями, «нигде не преодолевающими условностей искусства», «надежно локализованными художественными реакциями». Вольно ему писать:

«По требованию структуры у Кушнера естественно возникает заменитель метафизического уровня. Его голубые дали — это Культура, любовь к Искусству вообще и к Поэзии в частности. ... Какой же любовью может позитивист возлюбить культуру? Только самой плоской музейной любовью. Жизнь духа неизбежно превращается в пошлое “собрание богатств и достижений”...»

Кстати, мысль о «культуре» как заместеле метафизического уровня — произвольное заимствование Славянского у меня (хочется думать, просто совпадение). Сравните: «Культурные сокровища теперь стали заместителями ценностей абсолютных; культура становится божеством, и думают, что приравнять какой-нибудь сегодняшней 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»<sup>1</sup>. Однако писала я это про неоперившихся подражателей Кушнера, следовавших тогда скорее за модой, чем за сутью. С тех пор эти поэты стали на крыло и разлетелись кто куда. Кушнер же, видимо, так и остался плохо понятым, судя по тому, что Славянский (см. выше) предъявляет ему одну из банальнейших, я бы даже сказала — «совковых», претензий.

Заостряя, повторю, что однажды уже говорила в другом месте: Кушнер поразительно мало заинтересован в «культуре», поразительно мало связывает с ней надежд на обустройство в мире. Конечно, у него, как и у всех, есть стихи о стихах, о живописи, о музыке, но не они определяют мыслительный тонус его поэзии. Ее определители — Жизнь и Смерть. Попытки найти «блестящий и непрочный противовес небытию»

<sup>1</sup> «Назад — к Орфею!» — см. с. 64 наст. изд.

(пусть непрочный, но зато блестящий, блещущий, завораживающий блеском) — таково главное занятие поэта на протяжении долгих лет, занятие, от которого он, пожалуй, уже устал, о чем говорит некая медитативная оторопь последних стихов. (Приведенная стихотворная формула обводит тонким контуром и мир Набокова, о чем замечательно, по-моему, рассказано в работе Светланы Семенович о Набокове-Сирине.)

О романе Кушнера с Жизнью долго распространяться не стану, настолько здесь очевиден центральный смысл отнюдь не риторического олицетворения («В лицо огромное, без грима, / Прощаясь, всматриваюсь жадно. ... Неуголима! Невеоятна!»), и благодарность, и трепет перед тайной, и восхищение самоткущим станком живого вещества — в духе бергсоновского «творческого порыва». «Витализм» — существует этот и другие философские «измы», названия школ, которые так нейдут к лицу поэзии, к разговорам о ней, но по крайней мере встают грамотным заслоном на пути позитивистского тарана. Укажу только к случаю на сходство с розановской «философией жизни», с одной из ее граней. Василий Васильевич, как известно, не представлял себе рая без трогательных и памятных мелочей, окружающих его в жизни этой (Бердяев — без своего кота: сочувствую!). Это и специфическая кушнеровская тема: «Что мне весна? Возьми ее себе! / Где вечная, там расцветет и эта... И плачет он меж Невкой и Невой, / Вблизи трамвайных линий и мечети, / Но не отдаст недуг сердечный свой, / Зарю и рельсы блещущие эти / За те края, где льется ровный свет, / Где не стареют в горестях и зимах. / Он и не мыслит счастья без примет / Топографических, неотразимых». Ради Бога, укоряйте их всех вместе за нецерковный (верно будет сказать, что и банальный) взгляд на «вечную весну» и горный край — разве я стану спорить, я присоединюсь...

Поговорим, однако, о Смерти. Перечитывая стихи Кушнера, я впервые для себя обнаружила, что никто из современных поэтов не думает о ней столько, сколько этот, никто к ней так не *присоседился*, не примерился, чтобы, шагнув, отпрянуть — и снова шагнуть. «Бытие-к-смерти» — этот знаменитый экзистенциал проступает в его стихах как «мене, текел, фарес» и отмечает все разговоры о комфортном («как рыба в воде») пребывании «позитивиста» на житейской горизонтали.

«Умереть — расколоть самый твердый орех» — это действительно так. Сколько раз он пытался надколоть его за-

ранее! То приглядывался к младенческой до-жизни («Ребенок ближе всех к небытию»), то, «примеривая смерть тайком к себе чужую», вживался в известные из великих биографий прецеденты: в «арзамасский ужас» Льва Толстого, в политическую страстность испускающего дух Тютчева, — то научал себя римскому стоицизму («У греков — жизнь любить, у римлян — умирать... У греков — воск топить и умирать — у римлян»); «Будем думать, что смерть — это подвиг такой в конце»), то утешал себя мифологизацией последнего рубежа — летейскими ласточками, созерцанием обола, идущего в уплату Харону, то делал робкие допущения о запредельности («Может быть, смерть — это смена оптических линз?»), то через парадокс приближался к образу того *исхода*, которого чают христиане: «Ватикана создатель всех лучше сказал: “Пустяки, / Если жизнь нам так нравится, смерть нам понравится тоже, / Как изделье того же ваятеля”... Апрельского утра фактуру, / Блеск его и зернистость нам, может быть, дали затем, / Чтобы мастеру мы и во всем остальном доверяли... / Ах, наверное, будет не хуже в конце, чем в начале».

Но орех не раскалывается. И главное из того, что сказал Кушнер о смертном человеке, очень просто: «Он хочет жить, а надо гибнуть». Подобной строки у Бродского, пережившего (как настаивает мой оппонент) и смоловшего в трагический прах все современные дилеммы «мыслящего тростника», вы скорее всего не найдете... А добрался ли до ядра ореха сам Славянский? Он, разумеется, знает, как *надо* думать об этом предмете. И я знаю. Но вера наша слаба, в «вещах невидимых» едва удостоверена, иначе двигала бы горами. Двигала бы душами, душами поэтов тоже. Обругать «позитивистом», ехидно попенять на отсутствие «горних помыслов» — не более чем субститут бессильной веры.

**Pro domo mea.** (Куда мне до Славянского с его широким лингвистическим образованием! Но разрешите и мне, как бы в подражание, щегольнуть чуждой латынью, потому что «в свою защиту» или «по личному вопросу» — эти замены как-то не вполне адекватны.)

Итак, Славянский кое-какие строки и абзацы своего монолога посвящает и моей особе, моим печатно высказанным мнениям о поэзии Кушнера. Приписывая мне тонкую проницательность и «мощную интуицию» (спасибо!), он вместе с

тем ловко инкрустирует разговор обо мне одной из самых непристойных пушкинских эпиграмм, полагая, что этот расквашенный намек — «für Wenige», «для немногих», в том числе и для меня, тонкой и пронизательной (еще раз спасибо — за доверие), прочие же — не разглядят. Чем ответить? «Нельзя писать: такой-то де старик, козел в очках, плюгавый клеветник...» — предупреждал нас тот же Пушкин, — «все это будет личность». А я не хочу переходить на личности, тем более когда они мне не антипатичны. Замолкаю.

Не умолчу о другом. Перелагая мои оценки, Славянский балансирует между глаголами «похваливать», «недоговаривать» и «проговориться». Каждый из них по-своему лжив.

Могла ли «похваливать» (смердящее «позитивизмом» слово), могла ли я похваливать поэта, который соучаствовал в жизни моей души! (Это признание есть и в статье, взятой Славянским на заметку.) Сколько раз, возясь с собственной печалью, я твердила: «Буксир, как Орфей, и блещет на нем блики. / Две баржи за ним, словно две Эвридики. / Зачем ему две?» — и бессмысленный финальный вопрос сжимал мне сердце вернее, чем любые ламентации с анжамбманами и без оных. Сколько раз, чудом избегнув опасности, зла, катастрофы, я заодно с лириком изумлялась: «Боже мой! Еще живу! Все могу еще потрогать...» (Славянский, конечно, много выше таких чувствований). А если я с поэтом спорила, то именно как с дорогим духовным спутником, стезя которого может прискорбно разойтись с моей. Да и сейчас, когда всему уже подводятся итоги, я с благодарностью открыта для его стихов (другого градуса, нежели та двоица, над которой колдует Славянский) и для их демонстрации.

Будь это стародавний журнал, из прошлого века, с несколькими пагинациями, объемистый, как бабушкин сундук, у меня было бы право выписать в пику зоилу ну хотя бы три стихотворения. Одно, совсем раннее и даже заброшенное самим поэтом: как в доме гасло окно за окном и как он погружался во мрак, равный исчезновению (метафизика, но не та, которая о себе трубит). Другое, из более зрелой поры: «Задумался, мысль потерял...» — чтобы знали, что такое настоящая, «экзистенциальная» тоска, и не обманывались пышноцветами. И, скажем, третье, сравнительно позднее — «Пчела», — дабы поняли, что «радость жизни» с ее чувственной аурой — вовсе не пошлость, а тоже на свой лад метафизика. Увы, такие вы-

писки нынче не приняты. Полюбопытствуйте сами и «почувствуйте разницу» с тем, что вычитали у Славянского.

Теперь — «недоговаривала» ли? Конечно — поскольку, как правильно запомнилось Т. Вольтской, слово *Бог* не допускалось — не цензурой, на то были редакторы, самые благожелательные. Однако оказалась понята, и между мной и поэтом произошел обмен острыми письмами (хорошо бы их найти и перечитать). Могу договорить сегодня. Кушнер не из тех, кто зарыл свой богоданный талант в землю. Но прибыль с оборота была бы больше, когда бы в негоции участвовал еще один Партнер. Кушнер ищет Его как умеет («Куст», «А лучший довод в тексте под рукой...», «И в скверике под вязом...», «Страстная пятница»), но что-то мешает — интеллигентская самодостаточность, притупляющая личное чувство греха, пусть так. А пуще всего мешают те, кто высокомерно посмеивается над «ординарным» деизмом или пантеизмом поэта и, представив нож к горлу, требует соответствовать «сакральному» (Вольтская) — выучили-таки словечко!

Наконец, «проговорилась» ли я, постаравшись затем, как пишет Славянский, «загладить свою неловкость»? Не та ситуация. Я в открытую спорила с «безверной» идеологией Кушнера и откровенной (насколько позволяли внешние условия) могла быть как раз потому, что идеология эта не покрывала собой его поэзию, так много мне говорившую. В страдание, счастье и «ужас нежитья», выраженные в ней, я верила и верю совершенно *всерьез*, так что не стоит Славянскому меня вербовать в свои стыдливые (и двуличные) союзницы.

**Два «научных скандала».** В развязывании одного из них Славянский винит покойную Лидию Гинзбург, умнейшего аналитика поэзии, хоть и захваченного той самой «идеологией», которая нам со Славянским не по душе. Кто тут на самом деле наскандалил — вскоре выясним. Но прежде — о скандале, уж точно научном, в который с абсолютно невинным видом влетел сам антипозитивист.

Уж как только не издевается он над разговорами об узнаваемой «интонации Кушнера, на которую... оказалась поставлена вся его поэтическая репутация!» Над его «секретной» якобы интонацией, которою поклонники поэта затыкают все его прорехи. (Среди этих поклонников Славянский мог бы назвать Иосифа Бродского: «Поэтика Кушнера, говоря корот-

ко, поэтика стоицизма, и стоицизм этот тем более убедителен и, я бы добавил, заражающ, что он не результат рационального выбора, но суть выдох или послесловие невероятно напряженной душевной деятельности. В стихотворении свидетельством душевной деятельности является интонация». Понимаю, Бродский Славянскому — как и мне — не указ. Но совсем обойти его настойчивое мнение — это как-то... немужественно.)

Продолжим, однако, научный экскурс Славянского:

«Между прочим, интонация описывается с горем пополам на общелингвистическом и общепсихологическом уровне, который не имеет никакого отношения к эстетическим ценностям. На личностном уровне, да еще в художественном слое, научной дефиниции она не поддается... Из невозможности научного определения личностного слоя интонации в смысле эстетической категории и вытекает теоретическая некорректность ссылок на нее в качестве научного довода, ею не опишешь поэтики...»

Жалобы на ненаучность, как и неверие в то, что поэтический слух пишущего и читающего способен что-то *определить* и без теоретических аргументов, — все это особенно пикантно звучит в устах борца с позитивизмом... А все-таки столь вопиющей неосведомленности я от Славянского не ожидала. К его сведению: есть наука — стиховедение, и она умеет много гитик. Со времен Андрея Белого, Томашевского, Эйхенбаума и кого там еще она занимается стиховой интонацией на ее собственном, эстетически значимом, уровне, отличном от общелингвистического и общепсихологического. Отличном хотя бы тем, что поэтическая речь делится на интонационно восходящие ряды, которых не знает лингвистика, внутри них есть словоразделы, не совпадающие с границами ритмических «квантов», создается особая мелодика и прочее, и прочее. При очень большом желании можно в общих чертах описать интонацию любого поэта, пользуясь подсчетами, схемами, выделяя синтаксические константы и т. п., но делать этого, по моему, нет смысла, на то нам даны уши.

«При этом собственная интонация Кушнера узнаваема сразу и безошибочно, хотя ее, как всякую интонацию, невозможно рассказать — разве что спеть! — она, обладая огромной активностью, по прочтении многих стихов застревает в ухе, как некий навязчивый мотив». Так пишет Татьяна Вольт-

ская, еще один критик Кушнера, во всем, что касается поэтической философии последнего, совпадающая со Славянским. Просто она — слышит, потому как сама поэт. И репутация любого поэта действительно ставится на кон в зависимости от этого «неопределимого» и будто бы внеэстетического фактора. «Пахла цветами, пальцы нежные к пастиле / клавишей крались, глаза в нотном вязанье спицей / вязли... А вот пушистые персики на столе — / рядом с Арлезианкой, жесткой и желтолицей!» — так писать — значит терять частицу своей художественной репутации, потому что Кушнер уже провел в воздухе эти линии — для себя, для собственной души (имя автора стихов называть не стану).

Ладно, другой скандал куда серьезней.

«Для оправдания своей заурядности Кушнер стал усиленно развивать тему частного, которое натягивалось не только на социальное место поэта, но и на самое поэзию. Ему на помощь приходит Лидия Гинзбург. ... Изымая его из романтической традиции, она тем не менее продолжает говорить о нем как о лирическом поэте. Это просто научный скандал».

Ради краткости продолжу своими словами. Скандал заключается в том, что «по какому-то там Гегелю лирика есть содержание романтизма», что это приложимо и к античной лирике («романтическая ситуация»: утрата объективных ценностей, выдвигание индивидуальности) и что лирика требует «духовной мощи», «метафизического параметра личности», а такое (недоговаривает, но подводит под Гинзбург логическую мину наш аналитик) возможно только в границах романтической матрицы.

Оставим в стороне и то, что Гегель пересказан плоховато, и то, что если даже лирика — «содержание» (вернее, излюбленное русло) романтизма, это еще не значит, что романтизм — «содержание» лирики (теорема необратима), и то, что никакой Гегель не захочет нести ответственность за столь странную квалификацию античной лирики (до Давида-псалмопевца у Славянского почему-то руки не дошли — а ведь тоже лирик, вне всякого сомнения). Сказано главное слово — *романтизм*. И оно требует от нас предельной серьезности.

**Вот где собака зарыта.** На протяжении двух последних лет три с половиной человека (Вик. Топорова я числю в дробях ввиду его общеизвестной литературной неприглядности,

но остальных троих уважаю) обрушились на Кушнера фактически с одними и теми же ниспровержениями: он не романтический поэт, а значит, и не поэт вовсе. В условиях «кризиса новоевропейского индивидуализма» и «глобальной катастрофы духа» (Н. Славянский) на роль предсказанного Евгением Боратынским «последнего поэта» выдвигается — догадаться нетрудно — Иосиф Бродский, Кушнер же оставляется за чертой, как поверхностное карликовое произрастание, не ведающее о вулканических разломах почвы.

Третьим, наряду со Славянским и Вольтской, назову Серго Ломинадзе, который в статье «Пустыня и оазис» («Вопросы литературы», 1997, март — апрель), анализируя, притом очень тонко, стихотворение Бродского, адресованное Кушнеру и обидевшее его, под конец бросает в лицо адресату блоковские строки: «Ты будешь доволен собой и женой...» Эпизод показательный. Более наивную прокламацию романтического избранничества, чем стихотворение Блока «Поэты», трудно отыскать. И что с того, что впоследствии сам Блок сделал рядом с этими стихами помету: «Отвратительный анархизм несчастного пьяницы», что с того, что по миновении двадцатого века оно звучит как *доисторический* мотив, — Ломинадзе оно вполне по душе. Как образец лирической стратегии и как неотразимый аргумент в полемике.

От настойчивого социально-культурного заказа на романтизм, сделанного сегодня такими неслучайными людьми, невозможно просто отмахнуться. Посмотрим, как в этом свете видится фигура *настоящего* поэта Славянскому. Он рисует ее от противного — от Кушнера, до того противного, что с ним «неприятно из одной тарелки». (Простите за повторение некоторых из нижеследующих цитат.)

«Кушнер нигде не преодолевает условностей искусства».

«Стихи Кушнера очень хороши, поскольку он выражает в них только выразимое...»

«Этот поэт ни при каких обстоятельствах не может угрожать окружающей среде созданием критической массы».

«Жизнь Кушнера — это не жизнь поэта».

Не кажется ли вам, что нас вернули в какие-то позавчерашние времена, в объятия какого-то прилипчивого дежавю? Нужно ли «преодолевать» условности искусства после того, как «границы искусства» так ответственно определял Вячеслав Иванов, после того, как рухнули все теургические уто-

пии, тщившиеся преодолеть эти границы и условности, после того, как на таком «преодолении» прокололись футуристы и левовцы? Нужно ли заводить старые речи о «невыразимом» и «несказанном» после художественной борьбы акмеистов за выразимость и явственной их победы (при том, что несказанное никуда не делось из их лучших творений)? Стоит ли «угрожать окружающей среде» после того, как красивый, двадцатидвухлетний и достаточно массивный Маяковский уже прошлся по этой среде, «мир огрóbив мощью голоса», и сорвался в продавленную им же самим волчью яму? И что такое — «жизнь поэта»? Жизнь Пушкина не была жизнью поэта, хотя это была жизнь гения, почитавшего поэзию святыней и гласом свыше (романтики — от Соловьева до Непомнящего — до сих пор укоряют его за то, что он так и не зажил жизнью своего Пророка). Жизнью поэта была жизнь романтического юноши Веневитинова: «Все чуждо, дико для него, / На все спокойно он взирает, / Лишь редко что-то с уст его / Улыбку беглую срывает». Но кто сейчас помнит стихи Веневитинова...

В одном из точнейших своих исследований Лидия Гинзбург показала, что за тыняновским термином «лирический герой» стоит реальность именно романтической лирики, лириков, вживляющих в стихи собственный легендарный образ, и что не всякая лирика такова — и Пушкин, и Мандельштам пишут впечатлениями, а не стилизованными автопортретами, их поэтические биографии жизненно-конкретны, а не фигуративны, — в этом смысле оказываясь биографиями *частных лиц*. Кушнер заостряет эти мысли, понятное дело, в интересах своей поэтической философии: «Есть поэты с фотообъективом, / Их самих снимающим в упор: / Отбегут, замрут перед штативом / С видом сиротливым, / Обогнав щелчок, потупив взор». Есть такие поэты, и это не значит, что они хуже Кушнера. Но и не значит, что лучше.

Эти довольно общеизвестные мысли Славянского не посещают. Он твердо уверен, что поэт как особа, ангажированная небесами, не должен ощущать себя лицом «частным», живущим жизнью обычного человека, что это измена, отказ от «духовной мощи», предательство «метафизического уровня» и вообще ниспадение в толпу того гигантского силуэта, который над ней величаво возвышался в лучшие для искусства времена. Конечно, в глубине души он чувствует, что подверстать многих прекрасных русских поэтов к этому циклопи-

ческому образу нелегко, — однако старается. Пастернак «пережил романтическое отношение к жизни, поэзии и самому себе как неизбежную и чрезвычайно важную стадию личностного становления. Он отказывается от миссии романтического поэта (“чье жизнепонимание ярко и неоспоримо”), потому что она и не могла быть реализована в условиях надвигавшегося времени».

Ах, вот оно что — «миссия». Предположить, что Пастернака побудило отказаться от нее «надвигавшееся время» (то есть идеологическое давление власти), что из-за этого он отмежевался от поэтической психологии Маяковского (о чем пишет в «Людах и положениях»), — значит ничего не понять в его становлении и даже глубоко его оскорбить. Пастернак шел от романтизма к христианскому мировидению, к «растворенью» в других, «как бы им в даренье», и слишком хорошо известно: Евангелие его восхищало тем, что в отличие от Ветхого Завета *священная* история представляла там не историей царей и героев, а историей «частных» лиц «без статуса».

Ну, а Фет?

«Борьба Фета с христианством была грандиозным событием его личности, она соответствовала духовной породистости его атеизма и титанизму его сознания».

Риторика, декламация. Не понимает автор, что вести речь о «титанизме» Фета — все равно что придавить его бетонной плитой. Уведомленный о своей грандиозной «борьбе с христианством», Фет, верно, переворачивается в гробу и силится холодной рукой стереть прометеевский грим.

... На почве романтизма Кушнер размежевался с Бродским вполне принципиально — как Пастернак с Маяковским (кстати, аналогия между двумя романтическими поэтами — начала и конца века — проведена в книге Юрия Карабчиевского «Воскрешение Маяковского», и аналогия эта не бессмысленна). В 1962 году в ответ на прекрасную балладу Бродского «Ты поскачешь во мраке по бескрайним холодным холмам...» Кушнер написал тоже превосходное, на мой взгляд, стихотворение, где мраку, буре и луне противопоставил идиллический предзакатный пейзаж, проливающий в душу мир. (Стихотворение не включено в кушнеровское «Избранное», может быть, по причинам литературного этикета, — я пишу о нем по памяти.) Это было так давно, что обоим поэтам не пришел еще срок меряться славой; ничего, кроме *идей*, не подталкивало их

к столь резкому самоопределению и взаимообособлению. Но каждый уже твердо знал свой внутренний путь.

**Окончательная разгадка.** Для единоверческой позиции трех критиков Кушнера я выбрала бы старую школьную формулу: *реакционный романтизм*. К прекрасно осознаваемому ими закату некогда цветущего новоевропейского индивидуализма, с его фаустовскими порываниями и надмирной героикой, они относятся ностальгически, именно что реактивно, пассивно, «реакционно». Даже статью Аверинцева «Моя ностальгия» Славянский слегка подкрасил под Константина Лентьева; для Аверинцева слова «гуманизм» и «либерализм» не звучат как брань, хоть он и сознает их *относительную* цену.

Славянский и иже с ним не решаются принять того, что увиделось католическому богослову (и гуманисту) Романо Гвардини, автору порубежного (1950 год) сочинения «Конец Нового времени. Попытка найти свое место»: что кончилось пышное развертывание единичных личностей на безвестном фоне остальных; что «личность» как нечто роскошное и исключительное сменяется «лицом», чем-то «скудным и твердым», имеющим почти стоический характер, тем, что, однако, можно спасти и развить в любом человеческом индивиде, ибо и он «кликнут Богом».

У Кушнера есть стихотворение из цикла «Большие числа», которое можно было бы назвать так же, как трактат Гвардини:

Помню, в детстве на улицах было не много людей.  
Никого не задев, по Большому пройти было можно,  
Как на Крите, наверное, в пору микенских царей.  
Жизнь с тех пор не узнать: многолюдна, густа, суматошна.

.....  
Многонога, быстра, никогда, никогда не была  
Многоглазой такой, многорукой и многоголовой.  
Поощренья просить у такого большого числа?  
Быть любимым листком в этой тьме тополиной, кленовой?  
На каком основанье? В клубящейся этой толпе  
Быть отмеченным сверх общепринятой меры неловко.  
Где младенческий век, о необщей мечтавший судьбе?..

Славянский в таких речах видит свидетельство «приплюснутости» поэта. Но поэзия Кушнера — «попытка найти свое место» в постсовременной ситуации (в ситуации «без Зигфридов», которая предсказана Блоком в прологе к «Возмездию»). И может быть — это попытка в толпе быть «окликнутым Богом», не прибегая к ритуальным жестам, недоверие к которым очень трудно преодолимо.

Леонтьевско-шпенглеровская же поза — романтически ущербна. Она закрыта для собеседничества с себе подобными и исчерпывается — вот тут это слово впору — *красивыми* стенами. Это уход в прошлое с громким хлопком дверию.

**А propos: о ритуальных жестах.** Когда-то мне передали мнение старшего собрата по цеху: «Вечно Роднянская делает ритуальные жесты перед талантом». Отзыв был явно пренебрежительным, но никогда я не слышала лучшей похвалы. И сейчас я не за Кушнера вступаю, не за его ориентацию в жизни и в поэзии, Бог с ней. А за его дар. За этот ключевой пароль, столь нелогичный в устах безбожного(?) Набокова: ведь где дар, там и Даритель. Дар требует жестов почитания, вольно или невольно они адресуются его Источнику.

Глухое презрение к Божьему дару и смешивание его с позитивистской яичницей собственного приготовления, подсунутой к столу поэта, — вот что я прочитала в статье Славянского.

Впрочем, каждому свое. Николай Славянский — санитар леса. Я бы даже сказала: *гениальный* санитар леса. Сильные выживут (за Кушнера не страшно), прочие — сгинут. В этом смысле — «в его руке олива мира» (см. стихотворение Боратынского «Смерть»).

## Стальная водица в небесном ковше

Читая стихи Олега Чухонцева, не можешь не думать, *что же с нами будет*. («Темна наша будущность... И весело как-то, и страшно...») Понимаю, этим еще ничего не сказано ни о стиле, ни о мере совершенства, ни о месте в словесности эпохи. А между тем из такого первого, врасплох, отклика на голос поэта следует многое.

Наша богатая, что бы ни говорили, поэзия ближайших десятилетий (кто — протискиваясь в печать, кто — пряча в ящик стола, кто — перебрасываясь через границу) захватила в свои прозрачные сети весь круг естественного и душевного бытия, космос и историю, «прекрасный сор» (А. Кушнер) случайностей и веянья запредельного, драмы личной неприкаянности и трагедии общего разора, юмор нескладицы и спокойное достоинство гармонии. Вопреки фильтрам, установленным в оное время в каждой редакции, в каждом издательстве, не осталось ни одной жизненной темы, которая не была бы «канонизирована», введена в область поэтически возможного, — и в этом новом, едва умолкли великие поэты первой половины века, присвоении мира я вижу главный смысл и победительную удачу того лирического всплеска, коему являлась свидетельницей.

В несвободной стране поэзия доказала неискоренимость своей тайной свободы. (И тут замечу, что, ежели новейшее поэтическое поколение надеется выйти в люди, играя на сокрушении запретов, оно рискует наскрести пригоршню непристойностей, и только: все реальные препоны на пути стихотворческого потока уже были сметены и опрокинуты предшественниками.) В этом движении Олег Чухонцев — «один из», со своей сколь личной, столь же и типичной судьбой долгописца «в стол», о чем — ниже. Но есть в его даре и в его положении некая глубоко запрятанная уникальность: неочевидность чрезвычайных возможностей, невостребованность публикой чего-то главного, несмотря на отличную литературную

репутацию, на имя, много лет набиравшее в неофициальном укрое — и набравшее-таки — прочную известность.

Это главное (и труднопоказуемое) в нем — реющий надо всей узнаваемой предметностью нашей жизни звук, из будущего, что ли, нерасшифрованный, неизъясненный; какой-то дальний раскат небесного грома или подземного гула, гомон перемен за чертой кругозора или, быть может, шум, с каким на исходе истории распахиваются ворота в вечность. Зрение, память зрения, память пространств и объемов, обликов и очертаний действует у него как бы сама собой, без натуги приближая его стихи к конкретности натуральной прозы и точности справочного издания. А слух — слух напряжен, усиленно настроен, трепетен. Такое погружение в слух принято считать глубинным признаком романтического, «ночного» сознания. Но это слишком общие слова — тем более о поэте, отнюдь не обделенном трезвостью и ясностью духа. И с чем и кем тут сравнишь — со знаменитым «чу!» Василия Андреевича Жуковского, с Рильке, почти посторонним в русской лирике? Но Чухонцев начитан, наметан в совершенно других поэтах, в другой традиции. Не подыскивая аналогий, замечу: странно, что такому глазу придано такое ухо. И этот врожденный контраст, обостренный историческими обстоятельствами безвременья и кануна, движет здесь самым дыханием, преткновенным и окрыленным, самым стихом, мучительно вязким и — вдруг — струнным. Стальные воды нашей истории и медная водица нашего быта («Много прочел я книг и прошел дорог, много стальной и медной попил водицы...») плещутся и звенят в небесном ковше уготованного нам свыше разрешения скорбей («... есть еще Млечный Путь и Небесный Ковш!»). Но не всегда услышишь этот звон.

... Будущему историку нашей словесности хочется дать один совет: после 1985-го пусть не пытается он разобраться в книжном выбросе с помощью тогдашних (нынешних) статей и рецензий; пусть читает все сам, открывая как бы впервые. Иначе исказятся все пропорции, перепутаются все звенья. В этой толчее имен, отсюда и оттуда, задержанных за старое и запевших по-новому, легко забыть Фирса в доме, ребенка в колыбели, невесту в свадебном экипаже. Вчера мы шумели о задержанной литературе, завтра будем вздыхать о пропущенной — хоть и напечатанной. В «догласные» времена Чухонцева знал и ценил определенный круг либеральной интеллиген-

ции, *порядочных* людей, знакомых с его творчеством с живого голоса, перепечатававших для себя особо крамольные стихи нередко с тетрадок самого автора; да еще ценили, конечно, собратья «на поприще гибельном» — надо ли говорить, что те и другие отчасти были одними и теми же лицами. «Чуткая цензура» своими идеологическими домыслами создала Чухонцеву ореол оппозиционного гражданского поэта — каковым он, конечно, и являлся как свободный духом сын своей страждущей страны, но каковым вовсе не был в качестве служащего по определенному ведомству. Про его единственную книжечку — «Из трех тетрадей» (1976) — все любители знали, что она вмещает нищенскую горстку дозволенного (хотя, как неожиданное следствие лютой прополки, в ней есть, на мой вкус, своя акварельная прелесть) и что главное осталось все в тех же рукописных «трех тетрадях». «... Пока загадка вы для всех, вы неизбытностью богаче», — говорит редактор, опуская шлагбаум перед отнюдь, впрочем, не навязчивым поэтом, в диалоге, превосходно написанном «в известном роде», —

нет, счастлив тот, о ком не слышат,  
 что план ему и редсовет?  
 Писать и стихотворцы пишут,  
 а ждать умеет лишь поэт.  
 Уж он возьмет свое сторицей,  
 играючи утрет всем нос,  
 ведь и в игре, как говорится,  
 важна не ставка, а запрос.

Так ли сбылось? В 1989-м вышли первые неусеченные книги поэта: «Ветром и пеплом» и «Стихотворения». Получили они два-три отклика — от верного почитателя старых времен, от журналистки, ищущей союзников в борьбе с «врагами перестройки», еще несколько доброжелательных упоминаний, за морем — дельную рецензию по-английски, и все тут. То ли миг был упущен, то ли публика, внезапно лишившись такого доходчивого критерия, как мера запретности, оглохла к поэтическому звуку. А ведь «Ветром и пеплом» достойна войти в анналы русской поэзии «не скопищем имен, но Именем», она напоминает о том, что, по существу, такое книга стихов — как «Сумерки», как «Костер», как «Европейская ночь»,

их ведь совсем не так много, книг — неделимых Слов, и рождение каждой — удивительно.

Видно еще и то приглушило резонанс, что поэт, выпустив эти книги, надолго замолчал для печати. Думаю, длительное молчание Чухонцева (если вычесть привходящие и частные обстоятельства, какие всегда у всех имеются) объясняется тем же, чем способность Кушнера в эти же годы много и свежо писать. Вот книжка Кушнера этого времени — «Ночная музыка»; среди разнообразно интересного одно стихотворение, может быть, из лучших, — о том, как жена примеривает платье: «оно, как жизнь, тебе идет». Кушнер и в труднейшие времена был неприрученным, «некондиционным» поэтом; но тут он как будто опьянился безнаказанной свободой впечатлений: за первыми впечатлениями (вспомним название его раннего сборника) вторые, третьи — от любимого романа, набежавшей волны, дружеской беседы, газетной статьи, нового платья подруги, — все электризует его музу, словно выпущенную из «зоны». Чухонцеву эта «перестроечная» прибавка к времяпрепровождению вроде бы стала, наоборот, помехой: глаза разбегаются, уши закладывает. Пища его поэзии — не впечатления, а предвестья. Какие, он сам не знает: «мы все свидетели — но чего?», «А если это символ — то чего?», «И сердце стучит, но о ком и о чем?» — полна безответными вопросами его лирика. Но это недомыслимое «что» должно донестись сквозь «наружный шум», как сказал Тютчев; его нужно различить «внутренним зреньем», а для того «глаза к темноте приучать». Прерванное молчание в этом случае будет значить, что среди карусели событий и слепящего вороха новостей мы незаметно для себя подошли к какой-то новой смене эонов, различимой внутренним зреньем и слухом.

В обе помянутые книги автор включил поэмы-повествования — «городскую историю» «Однофамилец» и историю родных и близких «Свои», чем заново доказал, что «поэма сжатая поэта» способна конденсировать любые течения прозы, городской ли, деревенской, придавая им лирический аромат. Первая написана традиционным размером русской повести в стихах — четырехстопным ямбом, которым Чухонцев, несмотря на как будто однообразную рифмовку, владеет с изысканным, можно сказать, совершенством — владеет всеми его пиррихиями и спондеями, разговорностью, то нарочито играющей

переносами, то непринужденно укладываемой в строку, его юмористической патетикой и гулким драматизмом всерьез. «Однофамилец» встает рядом с многолетним циклом Андрея Битова об «улетающем Монахове», рядом с маканинской прозой о героях бездорожья; но в чем-то поэт мягче этих своих ровесников и летописцев душевной прорухи: незаглушимый зов идеала, бесценная ценность любви, умирение и возгонка чувств в финале — всему этому придает убедительность именно стихия стиха. А в чем-то Чухонцев и резче, рельефней: бессмысленная попойка, пустая полуизмена и неудавшаяся ревность, отрыв людей от самих себя (собственные однофамильцы!) и их разъединенность за угрюмою общей скобкой государственного праздника — такая панорама развернута под искусственной сенью пятиконечных звезд, сияющих заменить собой небесные; дух жизни натывается на муляжи и преграды, мечется и вслепую их крушит. И это в поэме о ноябрьской краснокалендарной вечеринке (когда все волей-неволей «гуляют») — не «политика», а, если угодно, мистика: вездусущую пентаграмму, от которой не укрыться даже в частной жизни, оспаривают и одолевают «неопалимой купины пятериковые ожоги».

А «Свои», с «неслыханной простотой» написанные шестистишиями чуть ли не плясового хорея, оказываются где-то вблизи «Последнего поклона» Виктора Астафьева — они и есть последний поклон отшедшим родичам, всем обсказанным и перечисленным поименно, как в помяннике, и с этой именно, кажется, поминальной, а не то чтобы литературной целью. Оголенная безыскусность рассказа об их маете, горестях и терпеливом, праведном упорстве вносит чистую свирельную ноту в многомотивные отношения поэта с родным подмосковным Павловским Посадам — в ту тему, которую, должно быть, никто из пишущих не миновал в стране, разоряемой индустриализмом по-советски, и которую можно бы назвать «поисками утраченного места».

Поэмы Чухонцева — тоже часть его лирики, сюжетная лирика, и в первую голову о нем надо говорить как о поэте лирическом. В этот его образ я, боюсь, с самого начала внесла перекося, поставив «звук» впереди всего и промолчав об избытке лиц, ландшафтов, изображений, об экстенсивном разбросе его творчества. (Не хотелось сразу о том, что на виду.) Влекомый к школе пушкинской точности и некрасовской «проза-

ичности», учившийся у позднего Ходасевича и отчасти у «заземленного» Слуцкого, конкретно мыслящий о конкретном, Чухонцев в каждом стихотворении применяет средства, доверяющие избранному предмету. Течение стиха подчиняется у него не двум-трем «фирменным» интонациям (что обычно считают патентом на самобытность), а — куда заметней — теме и сути представленного. Так, он чрезвычайно искусен в ритмике пропущенных ударений (что особенно трудно в трехсложниках), но это вовсе не его характерный напев, не его позывные, а локальная ритмическая краска, накладываемая там, где нужно.

Это наше, глухое и дивное,  
не сказавшееся на словах,  
словно молния локомотивная,  
на железнодорожных путях... —

искра между двоими пробегает от удара к ударению, словно вспышка в ночи. Или в красочной аллегории «Когда запекает бор»: «мы сосны... нас валят, а мы поем».

Неслыханна эта доля,  
живительная беда —  
вытягивать поневоле  
мелодию в холода,  
и слаженней нет артели:  
пошатываясь едва,  
вынынчивать в колыбели  
и музыку и слова.

Но тут же, в финале, мистическое дуновение с небес перебывает мелодию, меняет долгий выдох на сбивчивый, смущенный трепет — и рисунок ударных становится неузнаваем.

Так где же они, чухонцевская интонация, манера? Не ухватишь, не укажешь пальцем. Жанры? Но признанья, обрывки исповеди перемежаются с новеллами в стихах, историческими балладами, моментальными снимками встречных лиц, и трудно сказать, где именно поэт ближе к самому себе. Строфика? Пространная шести- или восьмистишная строфа-монолог, полюбившаяся в последнее время нашим поэтам, прекрасно здесь представлена, да еще с такими неожиданностями, как в

«Репетиции парада», где шестистишия соединены рифмовкой наподобие терцин, имитируя тяжкий ход гусеничных сцеплений; но так же удаются уравновешенно-закругленные стансы в катренах, а как нежны, словно весть из Серебряного века, двустишия («Заплачет иволга, и зацветет жасмин...», «Осенины») или как по-камарински они веселы, или как прицельны («Кат в сапогах» — о Берии). Однако тут же с легкостью торжествует отрицание всяческой строфики, когда длинное стихотворение состоит из единой, накатывающей фразы: так не без юмора воспроизводится поток внутренней речи («Из одной жизни»), почти по Джойсу, — или, напротив, подтверждается трагическая неумолимость события («О той земле») — и кажется этот разгон стиха безостановочным, неиссякающим, как в одном свободном размышлении под эпитафией из Кушнера. Темы? Не обвиняясь, без опаски задышать в общем строю кому-нибудь в затылок, отдано место: повествованиям об Иване Грозном и Курбском (этот-то «изменник» и побудил в свое время идеологическое начальство к «мягким», негласным репрессиям против автора) — и стихам о русских поэтах, совершенно неизбежным, как видно, после Мандельштама (стилизованный Державин, горестно-блаженный Батюшков, а кто особенно хорош, так это Барков: «И вам почтение, отцы гражданских од! Травите олухов с дозволенным задором... Но вздор накатит — и разденется душа, и выйдет голая — берите на забаву...»); пеням по поводу затоплений, поворота рек — и речам во славу наших домашних застолий, заменявших политические клубы и религиозно-философские собрания. Вокруг каждого из таких лирических сюжетов можно собрать за означенные десятилетия по солидной антологии, и Чухонцев в этом непреднамеренном турнире поэтов окажется скорее всего впереди большинства, но все-таки в общем списке.

Получается, что слишком многое он умеет (в самом деле, «мог бы развести пилу, а мог бы и чернила»), слишком горазд «сработать вещь», да так, чтоб клеймо мастера не застило глаз, а вещь красовалась сама по себе, слишком беззаботен по части самовыявления и размежевания с собратьями (вспомним о Пастернаке, сознательно, по его словам, изменившем манеру, чтобы уйти с территории Маяковского!). И только читая хороших, серьезных поэтов, например, Бахыта Кенжеева, Сергея Гандлевского, обнаруживаешь у них те самые, непойманные — чухонцевскую интонацию, чухонцевский кар-

кас строфы, его голосоведение и говор — и изумляешься: ого, еще как, оказывается, наполнил слух, вдунул в уши свое!

Ложное впечатление нехарактеристичности этого поэтического мира рассеивается, едва поймешь, что же все-таки Чухонцев смог больше и отличительней, чем кто бы то ни было другой. Он смог стать историческим поэтом своей современности, проводником исторического импульса, провиденциального ветра и преисподнего сквозняка, продувающих повседневную жизнь и долетающих до отдаленных эсхатологических пределов. Пожалуй, трудно найти у другого нынешнего лирика такую натуральную взаимоуживчивость «я» и «мы»: «Но тот, кому Слово дано, / себя совмещает со всеми, / поскольку оно зажжено для всех, / как и там, в Вифлееме». Его «я» непредсказуемо до каприза, до губительного риска и не даст себя взнудать никакой социальной силе:

Я лишь во сне свободен,  
как раб, освобожден  
от произвола родин  
и слепоты времен!

.....

Не блудному ли сыну  
веселый дар небес?  
Кто хочет — в Палестину,  
а я — в Пелопоннес!

(«Напоминание об Ивике»)

Но это же самое «я», необъезженное и чуть ли не эгоцентричное, в сущности, равно «мы» (звучащему в речи лирика не многим реже), потому что подавляющая часть написанного Чухонцевым от первого лица, даже стихи о дурном похмелье или о нутре Посадского дома, как-то не отслаивается от общего опыта.

Без всякой ограничительной самоцензуры, склонностью и чутьем, он отбирает именно то, что делает частного человека человеком историческим, заводит частную жизнь в «общие стены». Стихотворение с этим названием — рассказ о самоубийце в застенном соседстве с философической попойкой, занятой мировыми вопросами («Был — и нет... И костыль всколотил / в карту мира. Все счета сводили, / все считали — а он заплатил»), — по праву относится к «стихам кошмарной совес-

ти», как определял своих «Старых эстонок» Иннокентий Анненский. Таких в русской поэзии совсем немного — «Рыцарь на час», да что-нибудь из «ямбов» Блока, да те же «Эстонки», да баллада о безруком Ходасевича.

Годами на наших глазах высекалось и ваялось надгробие эпохе — политическое, психологическое, моральное, и немудрено, что «Репетицию парада» (отголосок вторжения 1968 года в Чехословакию), «Двойника», «Общие стены», «Воспоминания о застольях юности», «Через двор» хотелось иметь в списках стольким людям. И к чему нам номенклатурное слово «застой», даже предусмотрительно отмежеванное кавычками от собственного лексикона? Лучше, точнее будет вспомнить: «И вертится век, как в воронке / оплошно застрявший волчок». Вот свидетельство. Мы все свидетели.

«Страна моя! Родина братских могил!» Взысканный Богом герой и мученик этого века, этой страны — Иов, «кто нищ, бездомен и гоним, он, прах гребущий по дорогам», кто непричастен к хищному делу добычи, в которую превратилась истерзанная земля. Поэзия Чухонцева несентиментальна (единственное, кажется, исключение — литературный елей на старухе «Из одной жизни»), — и строга, бесслезна, эпична в ней вереница двойников Иова: Семен Усуд — незлобивый выкидыш раскулаченных сел, одинокая стрелочница, «седой учитель начальных классов в пиджаке с заложенным рукавом», фронтовик на протезах из «Послевоенной баллады»; обо всех сказывается (а то и поется — «Зачем же плакать, если можно петь?») в народно-религиозных понятиях о святости страдания, все они — «свои».

Но эти важные отражения и переживания эпохи —

Какие мы видели сны,  
какие мы лжи претерпели! —

все же лишь внешним образом указывают на особо присущее Чухонцеву чувство времен и сроков. Удивительное дело, что бы поэт ни писал, оно всегда ориентировано по часам и по календарю. Книга стихотворений начинается — как в старину романы — строкой: «В воскресный день в начале сентября». Мне уже приходилось замечать, что поэзия русской равнины тут не пейзажная, а, так сказать, фенологическая: «Как торопится жизнь! Не вчера ли / ветки торкались в изгородь рам, /

а сегодня уже разметали / брачный пух по зеленым дворам»; «И спала вода, и траву / покрыла белесая пленка, / как мокрую кожу теленка, / рожденного в темном хлеву»; «Еще помидорной рассаде / большие нужны костыли... И пух одуванчиков майских / не тонет в июньском пруду»; «Еще темны леса, еще тенисты кроны, / еще не подступил октябрь к календарю»; «А вечерами воздух синий-синий, / и на погоду пляшут толкунцы, / и значит, скоро ляжет первый иней...»; «Вон ясени, как полудурки, / по осени веют зимой». И, конечно, это не самодостаточная наблюдательность, не пришвинское бегство в объятия природы, где, в отличие от смутного хода истории, все круговращается как должно. Это особенная, передающаяся всем чувствам, проникшая во все поры заряженность движением времени, его безостановочностью, не оставляющей зазора между «еще» и «уже» и приближающейся к Вечному дню, «когда верблюд пролез в игольное ушко, / перебродил прогресс / и зло в добро ушло... и свет из первых рук / явил дела свои».

«Я понял: погода ломалась, накатывался перелом». «Верно, в пору стоячей воды равновесия нет и в помине...» Не эзоповы здесь параболы, Боже упаси (пусть стыдно будет тому, кто посчитает эзоповым язык любого настоящего поэта в любые наитягчайшие времена). Но бессознательно, непроизвольно сказавшийся способ воспринимать мир — как несомый непрерывным потоком перемен, отдающихся в сердце тревогой и ожиданием.

«Ветром и пеплом» — книга этой тревоги. Сосредоточенная, даже скорбная книга о нашем общем историческом походе — «а он все длится», упертый началом в «Повесть временных лет», — и о чаемом исходе в «просвет иного бытия». В ней, этой книге, больше прежнего жесткой патетики, слегка умеряемой здравой усмешкой и бытовой подштриховкой, но совсем нет двух заменителей трагизма, которыми ответила на вызов непрекрасной эпохи школа Бродского, — нет иронии и нет уныния.

Время — подземный крематорий. Если раньше оно давало знать о грядущем дробными вестями, вкрадчивыми знаменьями для внутреннего слуха:

Бог мой, какая малость: скрипнула половица,  
крикнул петух с нашеста, шлепнулась оземь капля, —

то теперь нельзя не различить угрожающее крещендо его ровного, густого гула:

Это огонь невидимый все пожрал,  
прахом развеял видимое глазами,  
только его языки и его оскал  
знают, какие печи гудят под нами,  
голая пустошь всюду, она же сад,  
тысячелетние тени во мгле дрожат.

Даже отчий дом в волнах времени — не только пристань, Итака, но и Одиссеев корабль, теряющий в пути углую оснастку.

И еще. Книга эта точнее обозначила на, выразимся по-восточному, циферблате души главное время суток — за́полночь, перед рассветом. Оно всегда засекалось стихом Чухонцева: время, когда насылает свои видения *Superego* (есть у поэта жутковатый ноктюрн с таким названием), по-русски, совесть, «совестный гнет полночный»; час бесконтрольного дрейфа меж прошлым и будущим («Всю ночь громыхал водосток... и все, что угодно, / легко приходило на ум»). Теперь звуки этого часа становятся камертоном книги, и «гул комариных крыл» в ночи — напоминанием, на первой же странице, о личном апокалипсисе: «Словно стоит Тот, / с сабелькой у виска, / кто своего ждет / часа или должка». А на часах исторических в эту предрассветную пору свершается «явление дьявола народу», которое предстоит перетерпеть, пережить, преодолеть.

И, наконец, физически стал ощутим двойной разбег движения — туда, туда, в блаженную даль художнического Пелопоннеса, «где скорби не знают и мертвых не чтут», — и не сквозь цветущие античные рощи, а «по гиблому насту, по талой звезде», такова уж участь русского поэта. Но и вверх, в Новый Иерусалим, «в невидимый град из этой духовной чужбины».

Мускульное же чувство подъема выясняется из самой артикуляции поэта: «... синий пронзительный воздух, толкающий стих».

Да, стих снимается с места толчками, земная тяга клонит долу, взлет совершается ценою потери («это в небо слепое летит обезглавленный петел» — жутковатое уподобление повторено Чухонцевым дважды), но высь зато настоящая, небо не

нарисованное. «Простор подневольный» — сказано поэтом о родине, и этот жестокий оксюморон как бы проник в мясо его стиха, который из мучительной судоки согласных и синтагм прорывается к небесному парению:

Какая тяжелая цепь!  
Галера скрипит в сорок весел,  
скрежещет, как утлая крепь,  
судьба — и на гребень выносит,  
чем круче волна — тем верней,  
чем хлеще удар — тем чудесней,  
и песня все кружит над ней,  
как чайка над черною бездной.  
(«За строкой исторической хроники»)

Все мы гребцы на родной галере. Во тьме совершала она тяжкий переход, и, когда развиднелось, стало казаться, что позади ничего нет, что призрачные усилия обращали мы против призрачного зла и гребли, не двигаясь с места. Но подымает свой вольный голос галерник-поэт:

И если ты встал до зари,  
в пустой не печалься печали,  
но, радуясь, благодари:  
какие мы звезды застали!

Его слова останутся и засвидетельствуют «свет страдальчества и искупленья» там, где унылое неверие находит лишь провал в пустоту.

## Горит Чухонцева эпоха

Книжка-тетрадка «Фифиа» (2003) начинается с пенья малиновок и заключается голосом кукушки. Сырые ветви, сырая листва сада, рощи, обжитого земного места, где «радость не остыла». При чем тут огонь и дым, копоть пожарища мирового? Из-за того, быть может, захотелось переиначить в заголовке пастернаковскую строку, что вспомнилась предыдущая: «И люди скажут, как про торф...» — и представились курящиеся торфяники павловопосадского направления, почвы, откуда Олег Чухонцев родом? Нет, конечно, не поэтому...

Мне уже случалось откликаться на стихи этого поэта, однако о «Фифиа» следовало бы писать с чистого листа. Это вряд ли возможно, слишком много толпится накопленного прежде за ошеломляющей новизной этих, как сказано в подзаголовке, «новых стихотворений». Но — все-таки.

Поразительна многозвучность. Тоненькая книжка дорастает до оркестрового объема. Собственно лирикой это уже и не назовешь; в лирической композиции известная однотонность и камерность — скорее условие, чем недостаток, без них затруднительна интимность и непрерывность самообнаружения. В «Фифиа» нет, кажется ни одного ритмического и тем более интонационного повтора (даже костяки метров — сплошь разные); притом четырехстопный ямб, которым Чухонцев всегда владел, как никто, почти не представлен, зато есть просодия «духовных стихов», из ближайших современников употреблявшаяся Аверинцевым и Седаковой, а Чухонцевым прежде никогда. Нет и излюбленных для лирики протяженностей (скажем, в три-четыре четверостишия, в шестнадцать-двадцать строк и т. п.) — размеры «пьес» колеблются от четырехстишной миниатюры до нерифмованного повествования с особой, трехдольной каденцией, напоминающей изломанно-прихотливое кружение вокруг гекзаметра или пентаметра; нет привилегированной строфики — двустишия, терцины Дантова звучания, катрены разных калибров, алкеева

строфа с рифмующимися, вопреки античным правилам, нечетными стихами, наконец выдохнутые одним приступом астрорифичные риторические периоды (до которых Чухонцев был и прежде большой охотник — и умелец).

В построочном репертуаре (даже если это привычная силлаботоника) обнаруживаешь порой такие коленца, что душа радуется: то в простейшем пятистопном анапесте — элегантное наращение слога на цезуре («Ах, и я был строптивым, / а теперь онемел и оглох...») или экзотика безакцентного ритмического хода («*Вырывающаяся из рук, жилы рвущая снасть...*»); то в строке пятистопного ямба — пятисложная клаузула («а если при *клонировании...*»): то в семистопном хорее — летучие песенно-частушечные перемещения цезуры («В школу шел, вальки стучали / на реке и в лад валькам // я сапожками подкованными / стучал по мосткам»).

Словарь широк во все стороны: от славянщины, от терминологизмов, будь то из области философии, науки или ремесел и быта, до просторечия и арго (ну и словечко на сухили — это самое «фифиа» — вдобавок) — нет, кажется никакого сквозного лексического мотива, скрепляющего этот пестрый словесный пир, — стихи крепятся по-иному.

Тут процитирую короткое — то, что еще пригодится при повороте разговора в сторону смыслов:

Всё орут на орищах, а оглянуться —  
тму чудищ очнувшихся вывернет лемех,  
из тени Эллады в Египет вернуться:  
какие-то сфинксы в буденновских шлемах  
с гранитными песьими головами,  
с прооранными ушами, с рябыми  
брылами, и дикий дерет геловани  
пустыню царашками гробовыми.

Не сразу и разберешь, что «орут» следует читать с ударением на первом слоге, а «орища» — места пахоты; но зато каким доисторическим мраком повеет от вывернутых пластов недалекого прошлого, когда эти славянизмы наложат свой тон на *прооранные* (уже и в современном русском значении) уши песьеголовых рабов рябого идола.

Чухонцев — поэт со своей продолжительной литературной историей, о нем судили многие и многократно, но как

правило — не о его *техничности*, не о его стиховой пластике, — не потому, что невнимательны, а потому, что говорить об этом было как-то и незачем. Выносилось за скобки, что стихослагательство не представляет для такого большого таланта внешних трудностей, но также считалось (или казалось), что глубине, в которую он хотел бы заглянуть, виртуозность как бы даже противоречит. Не обинуясь Чухонцев написал свою лучшую из давнишних поэм, «Однофамильца», четырехстопным ямбом с бессменной перекрестной рифмовкой, а повесть о родне — «Свои» — элементарным четырехстопным хореем. Конечно, и раньше можно было говорить о гибкости и полетности его трехдольников, о балладной строфике, об акцентном стихе превосходного *descriptio*, о владении белыми ямбами, о попеременном подчинении стихового слова высокой риторике, воздушной болтовне или песенному позыву. Но то был бы все-таки разговор не по существу, а по касательной.

Теперь же впечатление такое, что все инструменты стихописания, подспудно освоенные за прожитую в поэзии жизнь, но до поры — без нужды — не действовавшие, расчехлены и оживлены. В родной просодии Чухонцеву, как о том свидетельствует отсутствие натуги, давно было доступно что угодно, но вполне понадобилось только нынче, в ансамбле этой книжки. Не без смущения напомним здесь старомодные, так диссонирующие с порожистой поэтикой Олега Чухонцева, но нежно любимые мною слова Алексея Константиновича о душе поэта: «Она тревожна, как листья, она, как гусли, многострунна». Слова — потому подходящие к случаю, что они связывают многострунность, многообъемность звука не с чем иным, как с тревогой.

Но тревога, всегда полнившая чуткий слух этого поэта и неизменно сопутствовавшая ему, — сегодня особого рода. Состояние какой-то напряженной стойки перед границей, перед гранью, за которой начнется «после». «После лирики, после эпоса». И лирика уже не лирика, а ряд разноголосых — без названий — выплесков возбужденного сознания, и эпос уже не гладь повествования, а неровный рельеф памяти.

«После лирики, после эпоса» — это и общечеловеческое «после» (сколько веревочке-истории ни виться...), и то самоличное «после», перед которым каждый из нас в свою пору застывает, как перед стеной, не смея желать и не смея не желать, чтобы она рухнула:

А если это только сон,  
остаточное сновиденье,  
не переход в иной эон,  
а паморки развоплощенья,  
где превращений череда  
не знает Бога, ни Аллаха  
и не душа, а борода  
из молодого лезет праха?..

На такой мысленной черте время словно входит в штопор, вместо того чтобы двигаться вперед. Читая о «странствии на теплоходе по Каме, Белой и Чусовой», которое больше напоминает путешествие во времени, чем в пространстве, — когда берега лежащей «в обмороке» территории сами рассказывают о своем прошлом, разворачиваясь вспять долгими преткновенными строками, — так вот, читая про этот «поверженный рай», «плещи вырубок», нефтяные желонки, «топляки в песке», смертную Елабугу, военное и лагерное опустошение, — я по несколько раз ввинчивалась в последнюю строфу:

Вот и мы, ты и я, мы не знаем по счастью своих путей,  
но посудина наша двухпалубная твердо держится расписания,  
зная точно, как на смену Рыбам движется Водолей,  
так и сроки нашего пребывания здесь и конечного расставания.

Водолей *предшествоует* Рыбам среди знаков Зодиака! — уж тем более знает это поэт, который сам по гороскопу Рыба. Не обмолвка ли? — думала я, простодушно не беря в расчет чуждые мне астрологические выкладки нью-эйджа (об этом чуть ниже). Но обратившись к следующему за этим стихотворению, решила все-таки: не обмолвка, нет. «А лишила муза разума — / ничего не говори, / справа ли налево сказано, / вспять ли писано — смотри — // тьма египетская случаем, / как квадратное письмо, / каменное и летучее / моисеево клеймо // с арабесками кириллицы, / тот реликтовый глагол, / где пресуществится силится / шпато-кварцевый раскол // в инобытие и сущее, / письменный смешав гранит, / всей архаикой цветущую / весть нездешнюю хранит».

Этот склад, где с непрерывностью речи спорит строгая прерывность строф, словно пробелы между загадочными письменами слагают их в осмысленную ленту текста, — про-

шу заметить особо. «Фифиа» писана «справа налево» и вспять, с арабесками родной кириллицы и реликтовыми славянскими глаголами; подобно сколу породы, испещренному штрихами вкраплений, это письмо знаменует собою разлом времени, очутившись в котором, можно двинуться против часовой стрелки, а можно перешагнуть ненароком границу между здешним и сущим миром («А кто видит мир без червивых дыр, а пылающим куполом как потир...»). В колее такого разлома Водолей действительно движется на смену Рыбам, а старые темы поэта пятятся вглубь, к своему корню и радикальному пределу: можно сказать — к изначальной черте и к тому, что за ней.

Распятого вниз головой святого апостола Петра из старого стихотворения сменяет безысходно-трагический Иуда, загадка чьей участи и предназначения мучила в русской культуре Леонида Андреева, Максимилиана Волошина, о. Сергия Булгакова. Наш современник, впрочем, не от них идет, с их домыслами и модернизацией, а исключительно от евангельского предания, но влагает в уста «апостола-предателя» такую неутолимую речь, как будто извлекает его, наперекор Данте, из девятого круга ада. Мучимый Петр прежде был писан на «фреске», теперь слышится вопль едва ли не личный («... набухает шея, чтоб хрипом Весть Благоую подтвердить» — ср.: «Я хочу, я пытаюсь сказаться, но / вырывается из горла хрип...»). Прежде собратья Иова, «изверженцы и изгои», «прах гребущие по дорогам», — как пригнобленный давней раскулачкой Семен Усуд или насельники угрюмого дома престарелых, — вызывали у поэта сочувственное участие, традиционную русскую почтительность к беде да смутное чувство вины. Теперь, при всем этом (так очевидном в детском воспоминании о блаженной страдальце Даше), — почти физиологическое вникание в телеса убогих и, одновременно, библейский запрос об их участи.

Длинное стихотворение, начинающееся выкриками посадского «дурачка» с тележкой — «Кыё! кыё!», — до выхода книги опубликованное в «Знамени», кажется, сразу же замечено как большое событие в русской словесности, не только в поэзии. Я даже не смею о нем писать. Скажу только, что вопрошание, разделяющее сюжет пополам: «... Зачем человек явился? / Зачем как судьбу толкает два колеса, / и в праздники плачет, и лихо с улыбкой терпит, / и радуется не к месту...» —

напомнило мне (ни в коей мере не будучи реминисценцией) два как бы сшибающихся меж собой места из Библии: «Что такое человек, что Ты столько ценишь его и обращаешь на него внимание Твое, посещаешь его каждое утро, каждое мгновение испытываешь его?» (Иов, 7: 17—18) и — «Я же червь, а не человек, поношение у людей и презрение в народе. Все видящие меня ругаются надо мною...» (Пс., 7: 21—22).

... Вспять, вспять — здесь это можно понять как движение к цели, к устью, тождественному истоку, как усилие «в порт приписки попасть» (стихотворение об Ионе-пророке). Или вот так — как ядовитейшим образом разматывается мысль насчет биоштамповки человекоек, мертвых клонов прогресса:

... гони машину селифан  
назад куда подальше к самоедам  
к древлянам к кроманьонцам где Адам  
под деревом лежал к праколлективу  
к молекуле к ядру хотя бы там  
найти первоисточник душу живую.

Однако Чухонцев — не эскапист. Если разлом эпохи, «пожирающий знак zero», разверзается на пути «в порт приписки», — что ж, у поэта хватает мужества — и любопытства — в это жерло заглянуть.

«Вместо терновника вырастет кипарис; вместо крапивы возрастет мирт; и это будет во славу Господа, в знамение вечное несокрушимое», — так пророчествовал Исаия (55: 13). Поэт, вряд ли в намеренном споре, фиксирует старт в обратную сторону, отправную точку деградации:

Без хозяина сад заглох.  
кутал розу — стоит крапива.  
в вику выродился горох.  
и гуляет чертополох  
там, где вишня росла и слива.

А за свалкою у леска  
из возгонок перегорелых  
наркоты и змеевика

граммофончик звенит вьюнка  
в inferнальных уже пределах.

.....

(в книге, в соответствии с серийным оформлением издавшего ее «Пушкинского фонда», именно эти стихи о вырождении и неблагих мутациях выбраны для факсимильного воспроизведения).

Эти продукты перегорания и тления эпохи — и переживаемой российской, и целого цивилизационного цикла — вносят в атмосферу «Фифиа» особую, удушливо-раскаленную струю, извергающуюся к середине книжки и развеивающуюся к ее концу. (Такая, подспудная смена атмосферических струй и движет единую композицию.)

Из закавказского сада поэтов, из «цеха цикад», перемещаешься на запущенные берега североуральских рек и вскоре, как Иона в чрево кита, попадаешь на пресненские мостовые девяносто первого — девяносто третьего, где «брусчатка под демонстрантами — сущая сковородка ... плюнь — зашипит». И в этом чаду уже не «про торф» вспомнишь, а вызовешь героическую в своей неприкаянности тень Осипа Мандельштама. Собственно, не ты, читатель стихов, вызовешь ее, а призывает эту тень сам поэт, сознательно и полусознательно, с великой любовью и попаданием в тон.

Что, как не реплика на: «его пальцы, как толстые черви, жирны...» — эти «гробовые царапки геловани»? И бросок прочь от века-волкодава («ты запрячь меня теплою шапкой в рукав...») осмыслен как отчаянный до изнеможения прорыв за черту несвободы — каким он и был для оригинала и каким он заново переживается автором «римейка»:

.....

Зря в царицынских плавнях речной корабел  
вахтенный будет шарить журнал.

Ты прими меня, море, в свою колыбель,  
где и буй ни один не живал.

Вниз и вниз, мимо всех браконьерских сетей  
и застав, я кончаюсь туда,  
где осетр тяжелеет в себе сам-третей  
и как кровь солонее вода.

Но, что гораздо важнее, — от Мандельштама с его «ассирийскими крыльями стрекоз», «перепончатой тьмой» и преисподним спуском по лестнице Ламарка пришло — нет, из воздуха притекло, а Мандельштамом только укрепилось — чувство вступления Большой Эпохи в область архаической дословности и монументального варварства (еще одно «вспять»: эра Водолея теснит христианских Рыб, и вот что она сулит). Оттуда — «тьма египетская» и «варварский плач», гранитные песни головы и «варварские ойкумены», «где, как шумерский воин в обузе собственной амуниции, / не притупивши оружия, почиет / мертвым сном *Минтяжмаш*»:

Я хочу, я пытаюсь сказаться, но  
вырывается из горла хрип,  
как из чайника, выкипевшего давно  
до нутра, и металл горит.

Повторю, такова только середина (но и сердцевина) книги — раскаленная и стесняющая дыхание (сбой ритма во втором стихе!). Температурный уровень «Фифиа», как и стрелка внутреннего компаса, которым молитвенно оснащен Иона в темноте-тесноте китова чрева, все время колеблется. И вот уже мы снова в саду — у самого поэта, за мирной вечерей вкупе с птичьим народцем, а то и в саду рачительного соседа-охотника, где зреют райские яблоки, сливы и вишни, где строится-обновляется дом для растущей семьи, где так сладко веет духом непогасшего очага («Вальдшнеп» — Гесиодова, прямо-таки, эпика). Тем не менее: «Туринская плащаница на каждом, на всех, кто жив» — негатив запредельности, знак последнего возвратного хода, «высшей меры», о которой столько здесь надумано дум...

Вот так, в преддверии времен «после лирики, после эпоса», Чухонцев явил в горстке страниц некий лироэпос густейшей концентрации; здесь есть все: мысль, объемлющая эпоху, век, мир; судьба человеческая; отчизна, соседи, родимый погост; ожесточение и молитва; подвижная грань между этим и тем бытием («как жизнь промелькнула, и смерть пролетит»).

А кончаются речи поэта вопросительным знаком вкупе с многоточием. Человек, вслушивающийся в весть невидимой в листе сивиллы-кукушки, — он по определению недвижим, чутко замер...

## Вязь и грань

Прибегая к окольным символам, настраивающим в лад поэту, рядом с названием первой значительной книжки Владимира Леоновича «Нижняя Дебря» (1988) можно вывести и такое: «Древесный измарагд». «Измарагд» (изумруд, драгоценный камень) — так назывались на Руси сборники душеполезного чтения. Это образ мировой книги, неколебимо драгоценного «словесного» предмета (впоследствии вытесненный западноренессансным: «мир — театр»): «Держит путь бродяга-книжник / Тыщу лет назад. / На боку лежит булыжник, / Изнутри — агат. / Камень грубо запеленут / Непроглядной пеленой. / Сделай срез — глаза потонут — / Верный срез волосяной... / Рукопись в холсты укутал / Вологодский Дамаскин...» Древний пласт речи и смысла ищет верной руки, рассекающей смертные пелены и, выйдя наружу, «летит, как змий-семикрылат» (разве тоже не заставка в старинном роде?). К таланту Леоновича примешано что-то затейливое, «ремизовское», словолюбивое. История волнует его больше, чем своей поступью, — речью, «славянщицей».

И роднее всех святынь  
Незначай в избе крестьянской —  
Наша гордая латынь —  
Кровь моя и смысл славянский.

.....

Остался голос — эти земли  
По голосу — восстанови!  
Поэт, родимой речи внемли,  
Родное слово оживи.

Быль внесловесная, засловесная остается жутким анекдотом. Некогда в Угличе: «Царевичево тельце / смердит — не довести, / и надобно младенца / другова извести... Поехал сар-

кофажек, / а мальчик там — чужой. / И чей там замордован / и похоронен крик?» Этот «мотивчик окаянный» в «нерасколдованном черновике» Мусоргского — для Леоновича безвестно пропавшая, не искупленная «умным звуком» кровь истории.

Книга-изумруд, книга-агат — она же древесная книга, книга-древо. «Дебря Нижняя моя, все наследье родовое» — ведь не одно только старое название костромской улицы имел поэт в виду, выбирая имя для охватившего многие годы сборника. В его лексиконе «древесина» (этим словом он не раз пробует дерево как бы на «срез волосяной», подобно той запеленатой рукописной древности) — конечно же, не переработанный стройматериал (как и в словаре Даля, это живые «деревянистые части растения»), а материя Руси, русского Севера. И материя эта, «севером измученный коленчатый сучок», порой упрямее, заковыристей всякого камня:

Вот тропиночка, и вот она,  
по колену — поверни,  
по чернолеси наметана —  
ходил третьёва дни.

Неподатливость, испытующая человеческий дух...

Разумеется, Леонович — поэт современный. «Бродяга-книжник» (не иннок, не мирянин: «... гонит поп, и мир не примет душу странную твою»), фигура «пред-поэта», с безотказным чутьем отысканная Леоновичем где-то в культурном кругозоре славянского барокко, являет лишь исторический прототип нашего поэта, им для себя облюбованный. Образ переходного человека, легкого на подъем, со стороны зоркого к месту и люду, но не оседающего в быт; образ любомудрствующего созерцателя и «жизнесписателя» как нельзя больше ему к лицу, но современность преломляет эти свойства в качества пронизательного портретиста и ходатая за многие судьбы. Внимание поэта многократно отдается человеческому лику и жесту и через них — душевному устою. Сперва он пробует набрасывать эти лица скольльзящим журналистским пером, имитируя открытую Евтушенко новеллистичность («Анюта», «Прораб»). Но такие рассказы удаются Леоновичу худо. Сродни ему другой способ: «Людей я знаю по себе: услышу — и переиначу». «Знаю по себе» — вовсе не то же, что: меряю на свой аршин. «Пластику Лаокоона надо понимать — костями». То есть своим

костяком, своим позвоночным столбом чувствовать, как трещат они у обвитого змеями страдальца, как рвется его сердце за удушаемых близких. Тогда, перевоплотившись, — передашь. А «переиначу», по Леоновичу, — «возвышу», окружу золотым иконным небом, и эта «иконописность» преследует у него цели не идеализации, а выявления духовного рельефа. Сличу три стихотворения, где рука Леоновича-«изографа» резко узнаваема. Первое из них — «Страх» — своего рода автопортрет. Герой, внявший велению чести («Но призрак чести вырос, / как статуя, во мгле, / вернулся я и выгрыз / позорный след в земле»), с грустью отстраняет от себя торжество победы: «А мне теперь, ей-богу, / не много чести в том / и радости не много / в бесстрашии моем». Второе, «Страсти Егория», воспроизводит икону «с житием» Георгия Победоносца, а вернее — «сквозь» нее, самого богомаза, его неповрежденно детскую концепцию жизни: «... жарят Егорья... Варят его — он глядит, как дитя / из колыбели. / Видя мучители доблесть его, / чудной женою прельщают его, / вынув из вара. / Тут, пролетев, ему зреньё затмил / ангел и мученик наш посрамил / лесь Велиара». Но в финале поэт, державшийся на улыбчивой дистанции от иконописца и его точки зрения, совпадает с ним в сути моральных оценок: «Стерпит, покоен во славе венца, / страсти Егорий свои до конца / повествовань. / Глядячи в небо, дракона сразит. / Но никакого не изобразит Лик ликованья». Третье стихотворение — будто бы жанровая картинка: «Надевает он шляпу чудную, / веник плоский под мышку берет, / шагом мелким и косным в парную, / опираясь о стенку, идет». Все видали таких стариков, часто — армейских ветеранов. «Страстотерпец, безвестный подвижник / На высоком полке распростерт... Терпит муки, никимже не мучим, / и на досках во славе умрет. / Так как это пожалуй что близко, / оставляет — в случае чего — / он у банщика ключ и записку, / где фамилия, адрес его». Поначалу юмор, а в сущности драма — не старческого тела, обреченного смерти, а беспокойного духа, любой ценой ищущего экстаза. Поэт и его помещает в сияющее иконное поле, плавно вводя славянизм «никимже». В первом случае — романтическая рельефность обобщения (отзвук афористичных мартиновских аллегорий: «И вскользь мне бросила змея...»). Во втором — столь же четкий извод целой духовной эпохи. Но и в третьем — как у гротескно-трагических шукшинских персона-

жей — лик, крупно запечатленный сквозь сиюминутную суетливую мимику. И общий итог всех трех, извлеченный из традиционных пластов нравственности: суть не в победе, не в ее плодах, а в одолении себя, во внутреннем стяжании, подвиге.

Поэту нужны примеры, ученичество, побратимство, культ возвышенной личности, мартиролог. Неподражательный (хотя стилистически отзывчивый и сознательно владеющий стилистическими образцами), он хотел бы подражать нравственному деянию. (Недаром первая же страница отмечена «учительским» именем Александра Яшина.) В ставших неприменными для нашей новейшей поэзии стихах о героях и мучениках русской культуры он силится не сам сказаться в чужой трагедии, а дает ей «до костей» проникнуть в себя. «Какой высокий дух сегодня изнемог!» — можно воскликнуть над его Боратынским, над его Батюшковым.

У Леоновича многое, притом из лучшего, так или иначе потянулось от двух «портретов», сгруппировалось вокруг двух лиц, с одним из которых поэт имел жизненную, а с другим — чисто духовную встречу. Поэма-воспоминание о Твардовском не уместилась в книжке, но отпечаталась в ней своими ответвлениями — о шлюзе, исподволь совершающем «свободы черную работу», поднимающем воду до черты, когда «уже преграда не нужна, уже расходятся ворота»; о поваленной ветрами лиственнице с «шелковистой душой» и железной древесиной. И особенно — рассказом о затопленном наполовину Калягине, жестко точным и не без отчаянного даже юмора.

Под Волгой — щебень и пустырь.  
Снесли, как дети, не оплавав,  
полгорода и монастырь,  
что устоял против поляков.

Концовка «Калягина»: «Однако я себя ловлю / на сетовании бесплодном — / не то в характере народном: / за легкость я его люблю!» — заставляет вспомнить «За далью — даль», противоречивый внутренний баланс ее автора. И ведет Леоновича не инерция лирических ямбов Твардовского, не заразительность его «мимики», а завещанная им готовность болеть за родное, о чем — еще одно «калязинское» стихотворение, написанное иначе:

Лягушки звенят в потопленном бору,  
такие лиловые и голубые!  
Когда, я не знаю — весной, поутру, —  
а только не вынесу этой судьбы я.

И пальцем не тронут, никто не убьет,  
а только не вынесу жизни родимой...

Это глубоко личное — тоже лист в венок Твардовскому.

Невольно робею перед разговором о встрече Леоновича с Галактионом Табидзе, ставшим для него лирическим светочем и источником «тайного жара». Ведь год от года шумит спор: переводы это или нет и можно ли «так» обходиться с иноязычным поэтом? Если без обиняков, это, очевидно, не переводы, — что, в частности, ясно из сделанного самим Леоновичем сопоставления подстрочника со стихотворной вариацией на его тему («Дружба народов», 1977, № 5). Но, заботясь о норме, будьте же внимательны к особенному, исключительному. И не торопитесь объявлять созданную Леоновичем «галактиониаду» только фактом его собственной лирики. Сложилось так, что оригиналом для него стал не корпус стихов Г. Табидзе, а личность поэта: статья, походка, жест, вкус, «мелодические иероглифы» стихового напева и, наконец, участь. Так *переводить* — нельзя (не всякому достанет сил, но, главное, объектом перевода должно быть в каждом случае *произведение*, эмансипировавшееся от биографических условий и законченно-самодостаточное). Но *воскрешать* так — достойное, славное дело. Леоновичу удалась золотая легенда Галактиона — писанная во имя его, а не свое. Для него Г. Табидзе — определенным образом «последний поэт» (в одноименном стихотворении Боратынского Поэт выбирает такой же конец), рыцарь вымирающей поэтической чести, протагонист трагедийного поэтического действия. «Последний» в том смысле, что не дал унести себя потоку обстоятельств, отпрянув в дальний героический век и замкнув его собой:

Сгорев гордыней и досадой,  
ты взмыл — покинул Муштайд.  
Ты говорил, что век десятый  
в горах, как облако, стоит.

И дальше не единым мигом  
громада эта не пошла.  
Турецким и татарским игом  
поэзия пренебрегла.

Идет речь «о жертве, о жесте высоком»: «Этот подлинник не-уследим. Подвиг подвигом переводим».

В книжке Леоновича «галактионовский» цикл представлен, собственно, не как переводной — как «девять заповедей» грузинского лирика (можно бы сказать: «девять изображений»). И тот, кто, не ожидая текстуального, чаёт какого-то иного сходства с оригиналом, не может не подивиться преобразению голосовых данных посредника-Леоновича, его медиумичности. Куда делась разностопная вязь северных стихов («Где-то тут наверняка / положили встретиться, / у Кичменьгородка / деревенька така: Светица»), вполшепота накрапывающий говорок («Висит мусеничок / из капельных пылинок, / осенний паучок / настроил паутинок»). Едва перейден порог к Галактиону — долгое дыхание, кантилена: «Дай блаженному грузину / опрокинуть возле трона / всю цветочную корзину / золотого Трианона». Какая теперь стремительность! — «... как луч отлетевший, мгновенная эта, певучая эта стрела». Сколь точное чувство поэтической эпохи, ее дня и часа в стихах, исполненных послеверленовскими, послеблоковскими, послерильковскими средствами: «Припадает к чаше яда / демон горечи вечерней. / И во мрак летит аркада — / своды золота и черни» (а ведь переводчики Табидзе часто остаются в стилистических границах девятнадцатого века). И что за величавость, что за дивные котурны в последнем звене цикла (источник которого восходит к поздним годам Табидзе) — о Пушкине и жующей черни. Леонович тут с головой канул в «недопустимый» сеанс поэтического спиритизма. В пустом кафе (сценическая площадка стихотворения) он представил фигуру самого Галактиона, понудив его предельно повесить голос в предчувствии собственного исхода — самоубийства как акта непокорности идеологическим насильникам — сопоставленного с кончиной русского поэта:

Для избранников этого ранга  
честь жены, честь эпохи — одно, —

сближение, конечно, привнесенное Леоновичем. От оригинального текста осталась одна рама, но в нее вставлен безошибочно узнаваемый лик самого Табидзе.

Отсюда не следует, будто в антологиях нужно предпочитать «не-переводы» строгим переводам. Но признаем: внеся в русское поэтическое сознание образ и духовную ауру Галактиона Табидзе, Леонович поставил переводчиков грузинского поэта перед отметкой горней высоты, до которой они впредь обязаны дотягиваться.

Два слога — «северный», сурово-ямбический или прихотливо-петлистый, и «южный», «несловесный, полногласный чистый трепет сокровенный», — эти два голоса в стихах Леоновича не слетают с поверхности контрастными арабесками, а исходят из существа мысли. За ними — два образа *свободы*, безусловной для поэта ценности. Один я назвала бы органическим, другой — романтическим. Один дружен со словом «терпенье», другой со словом «честь». Один связывается с произрастанием, укоренением («Терпения кривое дерево, расти-расти, боли-боли... И кто усвоит подвиг твой...»; «Бук растет, раздвигая граниты... Корень скручен и камень завинчен»), с трудом рожденья («Не видел я, как женщина рождает, / но как мужчина правду говорит, / я видел... Лопнули железные тяжи...»). Другой — с прорывом, полетом, горным отвесом («И кто-то перевал осилит, / отпыхиваясь тяжело. / А ласточка летит навывлет / и невредимо — сквозь стекло. И только звездчатая брешка...»). Знаки «вязь» и «грань» — это просто моя попытка передать культурно-традиционный колорит двух форм свободного самостояния личности, ибо одна отсылает у Леоновича к Руси, а другая, по давней романтической привычке русских поэтов, — к Грузии, а через юность Галактиона (Париж... Верлен... Лоэнгрин...) — и к Европе. Евгений Боратынский, в первой молодости глядевший «лордом британским», Байроном, — созревши духом, «этой воли сам не пожелал», «навсегда отрекся слов» и посеял взамен бор, угадав «в тенистых сучьях отреченные слова»:

Здесь Родос — прыгни! Здесь, моя душа.  
Пуškai в Европе вольность шевелится —  
Свобода исподволь и хороша.

А Галактион, чью «душу воспитала грань»:

Чей стыд ты искупил, старик, —  
и — в небо?  
Семь лет перевозжу твой крик:  
— Тависуплеба! —

(«Тависуплеба» — по-грузински «свобода»).

Отвлеченная типология требует, чтобы эти два образца духовной свободы противостояли друг другу. (Напомню что в начале века была в ходу, с легкой руки Сергея Булгакова, антитеза «героизма и подвижничества»). Между тем в стихах Леоновича «высокий жест» и «свободы черная работа» без прекословий восполняют один другую. Им нечего делить, они строят единое культурное пространство. И намеченный таким образом облик души, объединяя корневую органику жертвенности с напряженным чувством личного достоинства, отвечает актуальной заявке на человеческую полноценность.

## Не на виду

Всегда ли поэту нужна читающая публика?.. Не знаю. Тютчев фактически обходился без нее. А Лермонтов, напротив, тогда только и стал тем, за кого мы его почитаем, когда вышел из уединения юношеских тетрадок на публичное поприще поэта. Блок объединял стихи в книги своей жизни и выпускал их в свет в качестве поэтапного общественного самоотчета. Да и более «приватный» творец — Иннокентий Анненский — группировал лирические моменты в «трилистники»: тоже своего рода автокомментарий, предъявленный читательскому взору. Как бы то ни было, большая или меньшая ориентация на свой *публичный* лирический образ для поэта очень важна и сказывается на смысле и тоне его стихов. И когда издаются оригинальные книжки поэтов-переводчиков, они получаются немножко «не такие», как у их собратьев по стихотворчеству, — вроде бы так же составлены, да не так озвучены.

В самом деле, стихи эти понемногу копятся целый век — не книжка за книжкой, а первая книжка за долгие годы, — именно такова книжка таллинского поэта Светлана Семененко «В понедельник вечером» (1979).

Но этого мало. Поэт-переводчик не поэт, которого «долго не печатали», и не поэт, пишущий параллельно с другим профессиональным занятием: он непрерывно и щедро тратит поэтическую энергию, непрерывно и щедро общается с публикой, но в другом русле, нежели писание собственных стихов. «На себя» остаются силы только для наиболее личного, наиболее настоящего, так сказать, необходимая роскошь, мучительное хобби, «высокая болезнь», да и высокая ли? Здесь оправдания, сомнения:

... безумец, что творю, глаза смежая,  
в небытие день божий провожая?

Во тьме слепую бабочку ловлю.

И вот, когда наступает час для авторского сборника, выясняется, что заветные стихи-«отдушины», перебравшиеся на бумагу под одним и тем же высоким напряжением, в одних и тех же «урывочных» обстоятельствах, слишком близки друг другу и не являют того демонстративного разнообразия, какое предписано современной поэтической книжке, современной публичной авторской заявке. Здесь бы как раз избежать соблазна — составления книги, «как у всех»: кропотливо циклизованной, претендующей на глубокомысленную многосторонность лирического сюжета. Здесь дать бы в плотно сжатой горсти все то, пусть небольшое, что, не спросясь, вырывалось из разломов и разрывов рабочей повседневности. Но соблазн слишком велик, психологически неодолим...

Мне кажется, самое слабое в стихах Светлана Семененко — известного переводчика эстонской поэзии и, как теперь стало ясно, тонкого русского лирика — это их внутрикнижная расстановка и литературная упаковка, это необязательность «прослоек» между удавшимися, вершинными вещами.

Публичное лицо каждого поэта, хочет он того или не хочет, слагается не только из его признаний, но и четких заявлений, не только из напевов, но и деклараций, не только из лепета, но и силлогизмов, не только из чистой поэзии мгновений, но и прочувствованной риторики. А если эта необходимая энергия социального и культурного общения затрачивается на переводческую работу, то пустующие вакансии в составляемом «по всем правилам» стихотворном сборнике приходится заполнять вещами книжными, произвольно имитирующими широкий разброс интересов. Таковы, по-моему, у Семененко стихи на темы мировой культуры. Этот род поэтической тематики находится в зените моды, и столько уж легендарных и громких имен перебрано — не все ли? Лишь немногим поэтам эти собеседования с тенями удаются, как, думается, Александру Кушнеру, быть может, еще Новелле Матвеевой, а из «старейшин» — покойному Леониду Мартынову; многие прочие часто врываются в «элизиум» понапрасну. У Светлана Семененко одни стихи этой разновидности лучше (в «Последней песне Офелии» чудится какая-то заманчивая глубь), другие, как «Манон», мне кажется, похуже, но все они отдают искусственностью. И возникает невольный вопрос: так ли уж неизбежен, внутренне обусловлен самый выбор героев? А ежели б Семененко сочинил стихи не о Манон, Пет-

рове-Водкине, Тео Ван Гоге — брате художника, не о Франческе, возлюбленной Паоло, Офелии и Пенелопе, а, скажем, о принцессе Клевской, Филонове или о М. П. Чеховой — сестре писателя, об Изольде, возлюбленной Тристана, Дездемоне и Дидоне, — многое ли изменилось бы тогда в его книжке?

Разбивку стихотворений на три раздела-цикла с невнятно тонкими эпитафиями из собственных стихов (ощутимы ли вообще для читателя границы, содержательные контуры этих разделов?), обращение к таким изысканным (если исходить из русской стиховой традиции) формам, как верлибры без знаков препинания или опрокинутый сонет, непропорционально большую долю стихов о стихах — все это я тоже готова отнести на счет вышеупомянутой литературной упаковки, отдаляющей непосредственную читательскую встречу с главным и лучшим.

Впрочем, у стихов, слагавшихся «не на виду», есть еще одна уязвимая особенность. Уединенное излияние (что, в частности, очевидно из юношеской лирики Лермонтова), чем искреннее оно, тем неразборчивее к использованию чужих образов и интонаций; ему важно одно — скорее вырваться наружу из груди стихотворца, а какими, чьими средствами, неважно. У талантливых людей подражательность — часто обратная сторона неконтролируемой искренности; но суд публики, когда приходит его час, вряд ли с этим считается. Больше всего в стихах Семененко «пастернаковщины». Иногда это варианты всем памятных метафор: «... наши блестящие речи / до того матерьяльны, что кажется, только подставь / говорящему пригоршни...»; «Но, как старую знакомую, / вытверженную когда-то...». Иногда — пастернаковский ритм, синтаксис: «Я боль зубовную, тебя, / покуда поезд провожу, / пока вполслуха, про себя, / хоть начерно перетвержу». (Так и хочется продолжить: «Задекламирует чердак...»)

Есть и мандельштамовское, есть и цветаевское:

А про них про двоих не скажу никому.

И потом никому — ни в пути, ни в дому.

А из современных поэтов различимо слышен А. Кушнер, например, в стихотворении «Поэзия» (даже рифма на словечке «что ли» — кушнеровская). И еще — Мартынов эпохи аллегорий «Эрцинского леса» и «Реки Тишины». Но написан-

ные в этом ключе вещи Семененко «В понедельник вечером» и «Перед зимой» так весомы, что здесь уже следует говорить не о подражательности, а о созвучности и вообще оставить тон сомнений и укоризны.

Однако прежде, чем расстаться с этим тоном окончательно, скажу еще об одном уроне вследствие уединенности — из-за жизни стихов вне «читательского общества». Многие вещи оказываются «узелками на память» — узелок-то завязан, но что требуется вспомнить и постичь при взгляде на него, ведомо одному лишь завязывавшему. К примеру, молодой Блок шифровал стихотворной тайнописью свои встречи и размовки с невестой; это была не форма символики, а форма скрытности: вместо несказанного — утаиваемое. По другим мотивам и в других масштабах то же делал Хлебников, пренебрегая такой малостью, как читатель, и не заботясь, чтобы ключ от лирического сюжета попал к нему в руки. (Ученым филологом было объявлено, что хлебниковское стихотворение «Меня проносят на слоновых носилках...» *совершенно прозрачно*, если сверить его с древним изображением одного из эпизодов индийского мифологического эпоса. Но в том-то ведь и дело, что картинка-отгадка к стихотворению, естественно, не приложена! В том-то и дело, что это новый — чреватый разрывом — вид связи с читателем: не через текст, а через неведомый, не поддающийся розыску контекст!). Именно о такого рода своих стихах-шифрах сам Семененко справедливо замечает:

... какие там стихи!

Одни фрагменты. Тоже, впрочем, жанр.

Действительно, немало у него этих фрагментов, разорванность которых состоит именно в том, что смысл обретается где-то за пределами вещи, в области необнародованных поэтом впечатлений:

#### В и д е н и е

... и вот уже

не та, не та, уже не та —

а ты сестра твоя простая.

Иль старшая?.. Не просто так —

а проступают сквозь тебя

то та, то эта, обе вместе,  
уж три сестры на прежнем месте  
друг дружке место уступают.

Я процитировала до середины, могла бы и до конца — все равно: «фрагмент», обрывок неведомой ситуации.

... И вот, отсеяв, отвеяв все, что представлялось помехой, я остаюсь наконец с отборным зерном в горсти. Вот эти лучшие, как в старину говорили, пьесы: «Над неоконченным циклом», «Остров», «Снегири», «Я раб, я должник твой, кленовый листочек...», «Вечерний сонет», «Дорожная», «Во тьме кромешной бабочку ловлю...», «В понедельник вечером», «Перед зимой», «Декабрь гибнущий» (перечисляю для тех, у кого оказалась в руках книжка Семененко). Этого достаточно, чтобы увидеть лицо поэта и проникнуться благодарностью, сочувствием и, быть может, горестью, им внушенной.

Стихи, слагавшиеся будничными вечерами («В понедельник вечером» — не зря так зовется вся книжка). Мелькает в дверном проеме, пересекает комнату наискосок женская тень — жена? подруга? — доносятся обрывки не предназначенного для чужих ушей и потому невнятного разговора, и снова на первом плане четкий силуэт склоненного над листками стихотворца:

... выну тетрадь.  
Наряжусь, как на свадьбу,  
и стану писать.

Эти часы, проведенные наедине со своим внутренним «я», вслушивающимся и творящим, для него редкий праздник, и потому мне следует сделать поправку к прежнему замечанию относительно чрезмерного объема стихов о стихах. У Семененко все же это тема жизненно-драматическая, тема выхода к творческой свободе и подлинности, которых повседневное житье отчего-то недодает. Общение со старой тетрадкой, старой строчкой для него не работа, даже — возьмем слово выше — не творчество, а событие:

Лучше я вернусь к лежащей  
в немоте и слепоте  
слабой строчке заваливающей  
на оставленном листе.

Любовь, истома досужего часа и такой, казалось бы, дисциплинирующий экзерсис, как сочинение сонета, сладко существуют для него в одном и том же времени, чудом изъятом из спешки и заботы («Вечерний сонет»). И не в стихах суть дела, не в служении искусству и его результатам («Уснувший свет будить? Не стоит, нет...»); «Да, грезились стихи. Ну что ж, пускай. Пускай умрут во мне»), а в возможности почувствовать себя в другом измерении бытия.

В каком-то смысле — это островное существование. Оно по-честному сурово (ничто из общих житейских забот и общечеловеческих связей не утрачено), оно сочетает достоинство уединения с невыдуманной драмой одиночества, оно исполнено горькой свежести, несентиментальной грусти и бодрой готовности к терпению. Стихотворение под названием «Остров» представляется мне поэтому эмблемой сборника; здесь в равной, согласной мере выразилось и внешнее, и внутреннее, и мир эстонской природы, и личное самоуглубление, и трудный долг службы, и созерцательный, поэтически бескорыстный восторг существования:

Как живешь, голова, далеко, у себя  
на краю,  
и довольно ль добра на височную долю  
твою?  
И назад не глядишь ли, как ночью,  
на синем снегу  
загудит в голове: не могу, не хочу,  
убегу?  
За недолгий полет на немытые блюдечки  
льдин  
наметает погода блестящий сухой  
анальгин.  
Будет ветер иль нет — делай, летчик,  
два рейса на дню,  
надо в город поспеть, надо к сроку  
проведать родню.  
Хуже, как без возврата. Когда  
в неурочный полет  
вызывают, как фельдшер сказал,  
запасной самолет.  
Письма с кем-нибудь слать. До весны  
как-нибудь дотянуть.

В той земле незнакомой и место себе  
приглануть.

А земля — до чего ж хороша!

Оторвешься едва —  
сизый плат драгоценный, аж кругом идет  
голова.

Редкий сизый, как день тот осенний,  
Железным крылом  
на две части неравных разрезанный  
до — и потом.

В лучших стихах Семененко за неизменной фигурой переднего плана, за плечом человека пишущего, шевелящего губами, что-то бормочущего «под током», угадывается напряженность значительных, нешуточных для души обстоятельств.

В понедельник вечером

Ну, привет, дорогая привет!  
Я сегодня, похоже, победу  
одержал над неловким врагом.

Я теперь никуда не уеду.  
Не придет в запустение дом.  
Ты получишь надбавку — директорский  
фонд,

как и милость господня, неисчерпаем.  
Торфяную труху возле яблонь в саду  
закопаем.

Триумфальный венок изломаем и в печке  
сожжем

на звонки отвечать перестанем  
с чужими делить

ни к чему наших кровных злосчастий  
тягучую нить

на себя на себя намотаем.

Понедельнику, первому дню, непременною  
дань отдадим,

а излишки в заимную кассу паучью  
сдадим

или в фонд перешлем а расписку в труху  
торфяную  
сотрем и без хлеба съедим.  
Или, может, в саду закопаем.  
И вернемся домой, и усталые веки  
смежим.  
И сквозь слезы себя не узнаем.

Что за этим — драма, несправедливость, потеря?

Почему-то не хочется допытываться, отчего здесь зашифрованность и фрагментарность не грозят отрывом от читателя. «С чужими делить / ни к чему наших кровных злосчастий тягучую нить» — разве стоицизм этот не располагает к герою стихотворения? Человеческий образ дорисован, настроение передано в косвенном, отраженном свете аллегорических зеркал — чего же еще? Эта вещь с ее оправданной недосказанностью помогает провести более принципиальную грань между удачами и неудачами поэта.

Семененко ищет в лирическом творчестве того же, что и всякий настоящий поэт: себя как другого, свой преобразенный и завершенный образ; читателя как друга, как собеседника и расширения своей личности навстречу миру, действительности, бытию. Он сам говорит об исчезновении художника в том, что больше его, и о последующем возвращении к себе: «Если глядишься в зеркало или / в воду — и снова / видишь другого, другого, другого — / это от слова»; «медлительно снижаясь над листом, / в существовании своем кончаясь / как славно снова, в облике ином / себя увидеть!» Однако превращение приватного в общезначимое, импульса в образ, биографической личности в лирическую не всегда ему удается. Он слишком поглощен и загнипнотизирован самим ходом творческого путешествия, его промежуточными этапами. К тому есть причины лично психологического свойства (с которых я начала разговор), но есть и более общие: некая «модерновая» струя, омывающая поэзию Семененко, — эта струя, признаюсь, мне чужда. Ведь эти новейшие поветрия на то и направлены, чтобы вместо художественного результата развернуть черновой процесс, вместо осмысленной вести продемонстрировать работу каналов связи. В книжку Семененко затесалось маленькое стихотворение, выпадающее из ее общего стиля:

— Обопрись на локоть мой,  
выпрями-ка спину,  
будь хороший, будь со мной,  
будь счастливый, сыну!  
— Все узнаю, все смогу  
и держусь я прямо.  
И печали и беду  
от тебя я отведу...  
А потом куда пойду,  
я не знаю, мама!

Своим неожиданным простодушием, своей детски незамысловатой украинской интонацией, столь отличной от северо-западной изысканности, оно как бы приоткрывает перед Семененко еще не осуществившуюся возможность...

Я не призываю поэта расстаться с его уединенной сосредоточенностью (за нею не только обстоятельства, «судьба», но и выбор, который следует уважать), я не призываю его оборотиться «лицом к жизни» (потому что сама жизнь обращена лицом к нему и не выпускает из своих цепких объятий); но призываю, насколько смею, проверить свою литературную установку... С уступками моде и невыносимым шаблоном «элитарной» поэзии плохо согласуется то, что Светлана Семененко выбрал для себя в качестве жизненной позиции — стойкое самостояние.

## Нам с музыкой голубою...

*Бард Фред Солянов*

Не стану долго описывать ни «уютного тепла тоскующих квартир», чаще однокомнатных, хорошо, если не коммунальных, но с гостеприимно раскрытыми для самой неожиданной, а все же чем-то «своей» публики дверями, ни предшествующего телефонного перезвона («Фреда позвали», «Фред придет»), ни приветственных кликов при виде зачехленной архаической ныне семиструнки, что появлялась в дверном проеме раньше, чем ее обладатель, ни беспорядочного застолья, где без положенной дозы спиртного не мыслили себя как герой вечера, так и любые из слушателей и слушательниц, ни всеобщего напряженного затихания при первых звуках настраиваемой гитары, ни выкриков «Про рыцарей!», «Про роботов!», исходящих от той немалочисленной части присутствующих, которая давно уже на зубок знает репертуар певца и наградила безымянные песни условными кличками (ведь платных домашних концертов было куда меньше, чем щедрых, многочасовых — для себя и своих), ни неохотных ночных разъездов, пренебрегающих расписанием метрополитена, — тогда наша несомненная «малообеспеченность» еще не была в полном разводе с зеленым огоньком.

Не стану рассказывать и о духовных тяготах позднехрущевско-брежневской эпохи, о гражданских нравах и уставах «московских кухонь», об «авторской песне» как непредвиденной отрасли неофициального искусства, в силу магнитофонной революции подконтрольной властям еще менее самиздата, об обаянии и дефектах этой подсоветской разновидности «великого отказа» и пассивного сопротивления.

Не стану распространяться обо всем этом не потому только, что оно уже описано в романах, повестях, эссе, критиках и ехидных фельетонах, вознесено и низринуто, просмаковано и опошлено. А прежде всего потому, что такого рода обстоятельства жизни могут иметь лишь косвенное отношение к

лирической Музе, если она действительно являлась певцу-сочинителю; ими определяется ее наряд, но не ее лицо. И мне бы хотелось предупредить всякого, кто взял в руки сборник «Сергея-неудачник» (1995), что перед ним не историко-архивный документ недавней, ностальгически овечьей поры, а *книга стихов лирического поэта*.

Почему лирика Фреда Солянова почти без остатка излилась устным словом, сочеталась нерасторжимо с музыкальным напевом и музыкальным ритмом, нашла до воплощения в исполнительском акте? Это непростой вопрос, затрагивающий самую глубину поэтического склада, о котором пойдет речь.

Песенное бытие стихов Солянова никак нельзя объяснить только их напевной мелодикой и интонацией. Конечно, и таких вещей у него немало, что стилизованы под дворовый фольклор, бытовой романс, народную балладу, задорные куплеты, протяжные заплачки, вещей, чей музыкальный мотив, казалось бы, уже заранее знаком, определен готовой формой (хотя на деле — всегда свой, рожден мелодическим воображением автора). Конечно, замечательная естественность как бы разом выдохнутых многих его стихотворных зачинов, заставляет думать, что и возникли они вместе с модуляциями поющего голоса. Но в целом ведь стиховая вязь сложна, богата образными и риторическими фигурами, даже интеллектуализирована — будто рассчитана на то, что адресат станет не столько подпевать, сколько быстрехонько соображать. Такие, на мой вкус, жемчужины этой лирики, как «Времена года» или «Россия», несмотря на некие признаки песенной композиции (повторы и проч.) требуют от слушателя того же напряжения, как если бы он был читателем, вдумчиво ползущим по строчкам. А склонность к каламбуру и парадоксу, к жонглированию словами и понятиями далеко уводит от типичных для Нового времени представлений о песне с ее непосредственностью и заставляет вспомнить изысканность средневековых менестрелей. «Он труд любил за праздность, / Дела — за разговор, / Московскую вихрастость — / За питерский пробор», — не та же ли игра, что у Вийона: «От жажды умираю над ручьем...»? Короче, стихи эти не запечатлены внешней предназначенностью к пению, а между тем — «нельзя им по-другому».

Меньше всего нужно объяснять это превращение стихов в песни чисто внешними ограничителями — невозможностью для «пасынка эпохи» пробиться к печатному станку, взятому

под идеологическую стражу. Разнообразная поэзия «подполья» с 50-х по 80-е годы существовала как слово письменное, доверенное бумажному листу, хоть и отторгнутое от типографий. Хоть кое-что из стихов Бродского по моде того времени пелось, но распространялись-то они в списках. А тут — принципиально: «песня, не закованная в книжки».

Стихия музыки, слитая с лирикой Солянова и при создании этой лирики, и при ее бытовании, — *собственно романтическая стихия*, определяющая буквально *все* в душевном складе поэта. Подспудная убежденность канонического причастника романтизма в том, что «мысль изреченная есть ложь», что лишь те звуки достигают глубин, чье «значение темно иль ничтожно», что заклинанием «Слово, в музыку вернись!» художник приближается к «первопричине жизни», — такая природная убежденность (с нею рождаются, как и с самой музыкой в душе и в гортани) счастливо совпала во времени с общественным мандатом на песенное сочинительство-исполнительство, чертой тогдашнего литературного быта.

Темноты и недосказанности, недоизреченности, присущие духу романтизма, восполнялись внесловесным миром звучаний, источником, откуда шли и сами стихи, — а культурная ситуация давала на это пропуск, поощряла, обеспечивала аудиторией. Если поэзия Высоцкого, слагающаяся в большой мере из четко ограненных афористических оборотов, благодаря музыкальному оформлению и феноменальному актерскому темпераменту исполнителя приобретала тот объем и ту многосмысленность, которых не достает ей на книжной странице, то здесь происходило обратное. Ритм, напев, голосовая интонация придавали завершенность тому, что принципиально не окликалось по имени, желало остаться загадочным неочерченным иносказаньем. Это не значит, что в случае Фреда Солянова музыкальное исполнение покрывает недочеты исполнения поэтического (хотя, конечно, такое тоже случается). Нет, самой стилистикой его лирического высказывания предполагается, что мы, доверившись напеву, перелетим через некие зияния потаенного и внешне алогичного, что неявное станет ясным помимо объяснений. Музыка придавала определенность неопределимому. Больше того, музыка становилась аргументом в пользу подлинности слова, речительством в том, что под ним глубина, уходящая даже за черту жизни. Рядом с выбранным к книге эпиграфом: «Часто пишется — казнь, / но читает-

ся правильно — песнь» — автор мог бы поставить еще один, из того же, любимого им поэта: «Нам с музыкой-голубою не страшно умереть...»

Самый простой пример — первая же песня, та, с которой «все началось», — уже он оказывается достаточно сложным. «Серег-неудачник» с виду скроен как дворовая баллада, окутанная приклатненной грустью, — наша интеллигенция всегда любила такие поделки-подделки, при должной мере их изящества. А тут и стиль выдержан, и стих хорош, ненатужен: «А когда Серегу дома брали, / Ничего с собою он не взял. / Частоколом шпалы побежали / И растаял Северный вокзал». Но вот, с четвертого куплета, ландшафт меняется — и печальная босяцкая повесть оборачивается характерно романтической аллегорией творчества, застигая нас врасплох и руша элементарные ожидания. Серег-неудачник обнаруживает себя иносказательным двойником поэта из жизненных невзгод выносящего на свет Божий «жилку-самородок» своего таланта и соблазняющего («покупающего») этим двусмысленным подземным даром тех, кто привык следовать твердым правилам наземного существования («чистых и святых»). Но дальше — еще один, примирительный, поворот смысла: тихое, благое присутствие золотой жилки поэзии среди достойных ее душ — со слов о «чистых и святых» снята компрометирующая тень иронии, и заключительный аккорд оправдывает «дело поэта». Все, однако, остается в избранных певцом рамках душещипательного полуфольклорного примитива, «наивного искусства», и унылый, ни к чему не обязывающий напев незаметно понуждает принять как должное такую вот прерывистую и все усложняющуюся цепочку смысловых превращений. Песня как песня: хорошо поется и потому хорошо понимается. На самом же деле — мирозерцательная лирика, едва ли не философская.

Скажу тут к слову: Солянов получил профессиональное философское образование (если такая профессия вообще существует), но оно отразилось в его лирике разве что скепсисом по поводу эквилибристики человеческого рассудка да богатством абстрактно-понятийной лексики в некоторых особо эксцентричных придумках. Романтизм этого поэта — так сказать, генетический, не связанный с книжностью эстетических манифестов, растущий из тайного душевного корня и меня лично убеждающий в том, что он — составная, сразу светлая и

темная, часть вечной природы человека, наличная в ней и до, и после того, как Байрон или Гейне, или Лермонтов дали европейской культуре высшие образцы такого мирочувствия.

Иначе как объяснить, что в первой же соляновской песне — вернемся к ней еще на минутку — смаху дан пучок смыслов, определительных для романтического сознания: и изгойство, и предательство друзей («удачников»), и чуть ли не лермонтовский «холодный свет» — безжалостный и прозаичный, и поиски подпочвенных родников вдохновения, и отождествление себя с такого рода двойником, который происходит еще, быть может, от шиллеровских «Разбойников». И все это — совершенно произвольно: как клубок, легко раскручивающийся, стоит лишь потянуть за кончик нитки, тронуть первую струну...

Прошу только не путать романтизма в точном смысле с тем, что в советское время звалось «романтикой». Вовсе не хочу осмеивать это последнее понятие, официально эксплуатировавшееся применительно к освоению целины или строительству Братской ГЭС и, соответственно, прилагавшееся к обслуживавшему подобные кампании искусству. Нет, существовала и неофициальная романтика, даже антиофициальная: ее сфера — бескорыстные, идеальные порывы, противопоставленные давлению тупого строя и пошлого уклада и разделяемые благородным дружеским кругом. Если говорить о наших бардах, то туристически-геологические песни Визбора и Городницкого, многое у Окуджавы, от «комиссаров в пыльных шлемах» до «Возьмемся за руки, друзья», не зря обратившихся в гимн, — именно такая, характерным образом сплывающая романтика. (Булат Окуджава вообще сумел придать этому настрою шестидесятнической романтики столь утонченную задушевность и светлое мужество, что как никто успешно слил массовое искусство с высоким.)

... Когда одну из лучших (и притом из числа вполне невинных!) песен Фреда Солянова — «Иду пустыми коридорами» — попробовали, в его же исполнении, включить в популярный кинофильм «Москва слезам не верит», от затеи пришлось быстро отказаться — пусть и в силу начальственного досмотра, но вполне закономерно: фигура певца своей тоски не могла быть ассимилирована и растворена в трогательной сказке для взрослых, не хотела включаться в общий круг.

Сквозная тема песен Фреда — личная участь одинокого лирика, «прóклятого поэта», если воспользоваться историко-литературным термином, не вкладывая в него ни возвышающего, ни порицательного оттенка. Конечно, это песенная транскрипция не частной биографии, а обобщенный тип отношений с миром, просматривающийся сквозь века; конечно, здесь присутствует не только «я», но и «мы» — «мы» загубленного поколения («в разлуке мы с Россией на Руси») либо «мы» точно таких же возмутителей спокойствия, крысоловов с дудкой, что-то вроде цеховой их общности; конечно, текущая эпоха диктует свой антураж и ставит свои подножки творцу подобного склада, так что его грустящим двойником оказывается не только фольклорный соловей-разбойник, но и сегодняшней заблудший космонавт с бесполезным колечком Сатурна на пальце, а мировая скорбь без труда трансформируется в актуально-гражданскую («На мировую скорбь слетает стронций» — зачин песни, не вошедшей в сборник). Однако остается главное: поэтическое «я» противостоит миропорядку как таковому и не надеется, хотя и рвется, разделить ношу своего одиночества с кем бы то ни было на земле или на небе. Как это знакомо и даже многократно изжито — и как это всегда ново и неотразимо, если осенено талантом!

Быть может, литературная судьба Фреда Солянова предопределена лирической присягой романтизму больше, чем общими для всех внешними преградами. Он не по каким-то снобистским мотивам и не по недостатку яркости, а именно по внутренней природе своей не мог стать звездой «теневого» эстрады и занять видное место в альтернативной иерархии художественных имен. Сколько бы людей кругом ни собиралось, он пел для себя и о себе, ясное ему самому не стремился сделать яснее для внешнего слуха, и между ним и аудиторией постоянно сохранялась «недоступная черта», хоть и преодолеваемая исполнительским обаянием, но все же препятствующая той массовости, какая предполагается самым «общительным» жанром. «Мы в доску не свои», — пел Фред в одной из ранних и приметных песен («Объятьями и драками / Окрасился закат. / Что стали мы бродягами, / Никто не виноват»). Потом забыл и потерял эту песню-пароль, на который должна бы откликаться какая-то компания отверженцев, и в более поздней лирике оставил уже единственное число: «Себе лишь на потребу / Он в доску был не свой...»

Если кто-то поймет сказанное выше в том смысле, что мир этого поэта исполнен однообразного угрюмства и однотонного уныния, то ошибется, а перелистав книжку, легко убедится в обратном. Стихи-песни разноголосы, разнонастроены, контрастны и по темам, и по ритмам, и по строфике, и по сознательно избираемому стилю, и по произвольно изменчивому чувству. Диапазон возможностей широк, смены колорита стремительны. Но все стянуто к тому личному центру, к тому тоскующему, бунтующему и взыскующему утolenия романтического эго, которое и делает музыку. А стилевое богатство и душевная многострунность находят себе поводы воплотиться благодаря удивительной разноликости двойников этого центрального Я.

В самом деле: от коммунально-каторжного Сереги до кротко стареющего бретера («Шерше ля фамм»), от Ивана-дурака («Конек-горбунок») до гусара на дружеской пирушке, от былинного Садко до шофера обреченной бездорожью полуторки, от условного гамена-парижанина («Когда в душе свобода...») до юродивого на нынешней российской улице, от смутных фигур «шута и короля» («Арбатские переулки») до откровенного, хоть и стильного автопортрета: «Я тоже бродяга, как прадед цыган, неряшлив, но зорек как птица». И даже: от мятежного херувима, срывающего выжженное под лопаткой тавро добродетели, до... «старой жабы», чье сердце раскрывается лишь под покровом тьмы (романтическое уродство Квазимодо и Сирано). Очередной двойник всякий раз избирает себе свой песенный лад. И выясняется, что соляновской гитаре равно подвластны и дворовый романс, и уличный шансон во французском роде, и иронически-куртуазные куплеты, и широкий русский напев, и углубленная, сосредоточенная медитация, и шальная частушечная дробь, и декламационный речитатив с почти авангардистской образностью. Но, повторяю, стиль как правило восходит к лицу персонажа, а все персонажи группируются вокруг единого лирического лика.

Чего же хочет, чего ищет этот главный герой, этот «инаковерец»? Зная логику романтического максимализма, легко догадаться: хочет он мира, устроенного на иных началах, чем наличный, непрерывно оскорбляющий чувство правды и чувство красоты. В нем все диктуется корыстью и выгодой (странно, но власть мирских благ и даже конкретно — власть кошелька мучит певца больше, чем политический диктат и

гражданская несвобода, — акцент, характерный скорее для нынешнего времени, чем для вчерашнего), в нем все половинчато и оглядливо («Гуманитарии») и вместе с тем тяжело-весно и косно («отныне и навек он на себя похож»), в нем технотронная цивилизация занесла пядь над живым естеством («Гимн роботов») и, главное, свободный дух повсюду натывается на запреты и ловушки, расставленные самодовольными наставниками добропорядочности. (Не следует все-таки забывать, что эти песни сочинялись тогда же, когда по другую сторону Атлантики шла хипповая революция «детей-цветов».)

Но лирика Солянова — не активно-протестантская, а иронически-мечтательная, с метафизической, а не социальной подкладкой. Порывание и бессилие «в другой поверить мир» — ее первичный импульс. Стоическое приятие участи и благожелательность смирившегося сердца как дорога к этому «другому миру» — таковы ее поздние тона, зазвучавшие вместе с русской темой.

Сладка и несбыточна утопия вымечтанного инобытия, куда улетают «на струйке света», куда ускользают сквозь потайную дверцу сказки («Смешная держава»), куда эмигрируют, как на дно морское, и где любовь без условий не придавлена чугунными плитами брака («Садко»). «Я найду себе планету, / Имя нежное ей дам, / Улечу на струйке света, / Не вернусь обратно к вам», — какие детские, ребяческие слова! И особенно сказанные дальше: «Там никто мне не прикажет: / Делай это, делай то...» Ну, можно ли быть таким инфантильным? Можно. Ибо ребенок в каждом из нас до гробовой доски жаждет того же, — а что путь к такой свободе пролегает через крест, в этом убеждаются лишь немногие.

*Брак неба и земли* вместо бестелесного спиритуализма и недоухотворенной дебелости; *голубой цветок*, тот самый, что у немецких романтиков лет двести назад был символом стремления к недостижимому, — все это само собой влилось в песенную утопию Солянова, приняв формы неожиданно простые и близкие, но не изменив сути. «Там небо склонилось над ухом колодца / И синие звезды на дне шелестят», — вот она, негромкая метафора небесно-земной обрученности, залог гармонии, царящей в «смешной державе». «Динозавр под бок мне ляжет, / Я отдам ему пальто» — юмористическая трансформация извечной мечты о льве, лежащем рядом с ягненком. А исконный цветок романтизма распускается в загадочном пла-

че по «ромашке голубой», в словесном лепете, отменяющем и превышающем смысл: «... Воскресли белые ромашки, / Ой ли, одна голубенька лежит... Ой ли, бели ты, праведник, люблю, / Ой ли, не тронь голубенький цветок».

Но утопия своими миражными очертаниями лишь оттеняет сиротство человеческого духа, заблудившегося в безуспешных поисках небесной родины:

Одиночество вселенной.  
Словно люстры, звезд костры.  
И у каждой есть свой пленный,  
И над каждой топоры.  
.....  
Смешную державу минует облава —  
Никто без меня ее стен не найдет.  
И вместе со мною в Смешную державу  
Лишь тень по дороге устало идет.

Быть может, лишь в набросках пейзажей, где изобразительность по-есенински растворена в певучести, предстает другой образ вселенной — исполненной красоты, тайной нежности, а когда и угрозы; вселенной, не «одинокой», а сущностно связанной с человеком. Таков замечательный «Дождик», дышащий юмористическим восторгом перед свободной стихией, таковы запевы «южной» и «северной» песен, где слово и звук становятся как бы естественным продолжением задумчивого взгляда: «Журчит вода в арыке, / И вишни шелестят, / И тополи, как пики, / Под звездами блестят. / А в ночь идет с Татарки / Невидимый туман. / На тополь месяц яркий / Свищет, как банан»; «Будто сирень в молоке, / Солнце висит над рекою. / В сизом своем армяке / Стужа стоит с клюкою». Обзор в этих ландшафтах всегда космический: где земля с деревьями — там и небо с возженными на нем светилами, и слово «планета», безмерно опошленное в лексиконе советской эпохи, возвращает себе в поэтическом языке Солянова таинственный и древний смысл. А в великолепных «Временах года» четырежды прекрасная земная обитель смягчает горечь вечного странничества и примиряет с неизбежным концом...

И к тому же — юмор, как в прелестной «Рюмочке», — намекающий на относительность наших бед и надежд, улыбкой отзывающийся на извечную комедию ошибок.

И — участливость к любой встречной живой душе, будь то человек с его запутанной земной судьбой или смешная четвероногая тварь; конкретная участливость, несмотря на абстрактную обиду, адресованную Богу и Миру.

И Эрос, водящий по туманным лабиринтам, то возносящий «на кончик крыла», то бросающий в холод «чужой постели» — всегда обманывающий, но никогда не лгущий свидетель искомого «другого мира».

... Романтизм — вообще говоря, опасный светоч, рискованный поводьрь по жизни. По поводу антиномичности и двусмысленности романтического мироощущения, по поводу зыбкости и оборотничества романтических ценностей исписаны горы бумаги. Но, во-первых, романтизм жив, покуда живо свободное, неангажированное и не дающее сакральных клятв искусство. И значит — он практически вечен и не вычитаем из будущего. А во-вторых, в эпохи безвременья и ползучего цинизма даже романтическая безочарованность и тем более романтическая тоска по иномирию — это своего рода религия, проносящая душу над трясиной: «Мы выстояли в царстве вечных краж!»

Сейчас не лучшее, видно, время для этих песен, ибо, с одной стороны, прагматизм и искушенность сегодняшней среды выставляют самый факт их бытия в невыгодном свете — как нечто наивное и вышедшее из употребления. А с другой — поиски смысла жизни заметно переместились на собственно религиозную почву с окольных путей искусства, поэтической сублимации. «Музыкальный запах» испаряется, песня как чистейший вид лирики стихает, уступая место однозначному слову и делу (невольный, но тревожный каламбур). Тем важнее верить книге то, что, хоть и предназначено к иному обращению в публике, но без книжного закрепления может, неровен час, пропасть.

Поэтов, которых дух романтизма избирает своими сосудами, не так много на земле, на нынешней земле — тем менее. Столь чуткий носитель романтической музыки, как лирик Солянов, не будет забыт, и новое, свободное от сиюминутных предубеждений поколение прочтет — и споет — эти песни по-своему...

А еще, если вы где-нибудь услышите куплеты про соседа, шастающего по заграницам (ехидный отклик на вояжи Хрущева, бывшие тогда в новинку), или про лодырей Ерему да

Фому, отлынивающих от уборки «первосортных лопухов» (насмешка над нашим, как сказали бы сегодня, Агрогулагом), или про селедку, влюбившуюся в кита и обещающую весомое потомство (издевательство над так называемой Продовольственной программой), или балладу про общественную уборную при входе в Климентовский собор (факт реальный, но никому, видно, кроме поэта не мозоливший глаза), — знайте, что это тоже Фред Солянов. Написанных им песен — не счесть, в том числе и таких, про которые говорится: утром в газете, вечером в куплете. Но долговечны те, что в совокупности рисуют лирический автопортрет, выступающий за пределы своей эпохи, хотя и не разлученный с нею как с фоном. Когда-нибудь, будем надеяться, придет черед зафиксировать и остальное, небезразличное для истории «авторской песни».

## Здесь и там

Олеся Николаева слегка лукавила: в изящный томик «Amor fati» (1997) вошли стихи и более ранние, нежели за годы 1989—1996, обозначенные на титуле; к новому присовокуплены не только вещи из предыдущего сборника «Здесь» (1990), но и с десятков стихотворений из книжки «На корабле зимы» (1986). В общем, представлено то, где автор чувствует, что уже нашел свое. В том числе вот такая совсем давняя миниатюра — безыскусственная, быть может, и неискusstvenная, но меня, сколько ни читаю, притягивающая:

Мальчик, усни... Это комната детская.  
Это не ты — искушенный и опытный:  
рядом облезлая кукла немецкая —  
слушатель и утешитель безропотный.

Не для того ль ты, дурной, заблудившийся,  
рыскал и плакал ночами ненастными,  
чтобы проснуться от жизни приснившейся  
в утренней комнате с окнами ясными?..

В сборнике 1986 года крамольный смысл был вынужденно прикрыт обратным этому смыслу названием — «В детской». «Жизнь есть сон» — такое позволялось Кальдерону (барокко! контрреформация!), но не нашей современнице, дерзнувшей уверовать, что житейским лабиринтом, где мы блуждаем, пока не попадем в челюсти минотавра-смерти, еще не все кончается, что есть *ясная*, как детство, надежда... Эти два четверостишия пока формально похожи на гладкие, грамотные, вполне кондиционные стихи, которые поэтесса сочиняла до того, как совершился интимный духовный поворот (таковые можно прочесть и в первом ее сборничке, и во втором, восемьдесят шестого года). Еще не найдена «расшлепанная, на широкую ногу, безалаберная, взбаламученная строфа»

(немножко от Огдена Нэша, немножко от «Царя Максимильяна»), принесшая с собой особую *неприкрепленность* к условиям земного бытования; еще не открыты колдовские штучки с акцентным и свободным стихом, с прозаическими ритмоидами. Но — разом исчезла банальность «женского» стихописания. Бог весть отчего. Не от уподобления же неназванного рая утренней детской комнате, что (после Набокова) тоже весьма не ново? Просто задето глубинное, тайное чувство, которое каждый прячет (или не прячет) от себя. Уверенно, умно задето.

С этого момента Олеся Николаева, видимо, встала на опасную стезю — прислушаемся к более чем компетентному мнению виднейшего философа-томиста Жака Маритена: «Религиозное обращение не всегда имеет благотворное воздействие на произведение художника, особенно второстепенного... На протяжении лет внутренний опыт, откуда рождается вдохновение художника такого рода, был опытом, который питался 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 идеи. Но вот вопрос: не будут ли они, эти идеи, эксплуатировать его искусство как некие заменители опыта и творческой интуиции (...) Здесь есть серьезный риск для произведения (...) Религия предлагает художнику двойной соблазн упрощенчества. С одной стороны, — поскольку религиозные чувства — это чувства прекрасные и благородные, — возможно искушение удовлетвориться выражением этих эмоций... С другой стороны, общность веры ставит художника в непосредственное общение с его компаньонами по вероисповеданию, и он может быть теперь искушаем соблазном заменить этим общением, которое дается ему задаром (...) уникальное выражение поэтической интуиции, обеспечиваемое одним только искусством».

Жаль, но в своем трактате «Ответственность художника» Маритен не приводит обратных примеров — *артистическо-го* спасения через «обращение»: того именно, без чего Достоевский был бы обречен приумножать талантливую невнятицу «Двойника», а Честертон остался бы незначительным журнальным снобом. Быть может, предостережения философа ка-

саются преимущественно «второстепенных», как он пишет, дарований (хотя стольким они сегодня бьют не в бровь, а в глаз!), между тем как замечательные во многих отношениях стихи О. Н. грех относить, по нынешним-то меркам, как раз к этой категории?

Не знаю. Как бы то ни было, открывшаяся дорога оказалась спасительной для нашего автора даже с точки зрения поэтической технологии. Когда-то (см. «Назад — к Орфею!») я упрекала Николаеву за интонационные цитаты из современных поэтов. И сейчас, читая эту ее книгу — фактически избранное, — кого только не вспоминала: и Блока, и Кузмина, и Мандельштама, и Цветаеву, и Слуцкого, и Бродского, и Чухонцева, и Кушнера; то темой напомним о себе, то словечком, то изгибом синтаксиса. (При том, что Олеся Николаева сегодня один из немногих нецитатных и нецентонных поэтов.) Но — остается впечатление, как ни странно, полной самостоятельности. Новое духовное задание растворяет в себе чужие вкрапления, вернее, золотит их излучениями другой культуры, подчиняет иной эстетике.

Это эстетика средневекового «реализма», где всякое жизненное обстоятельство места и времени высвечено, по закону обратной перспективы, лучом «оттуда», где всякое фактическое «здесь» обеспечено значимым «там», где все тутошные узлы развязываются в загробное утро вечности. (Как в поэтической новелле о соседке Марье Сергеевне, бедной старухе со стальными зубами, которая, отойдя к небесному Жениху, улыбается с той стороны сверкающей белозубой улыбкой; но никакой сентиментальности, все остраннено памятью и воображением ребенка.) Повторяю, это не символизм с его скудным, фиксированным, оспоренным акмеистами словарем и условными рядами «соответствий»; это именно здоровый «реализм», как его понимало искусство христианского Средневековья, когда аллегоричность и притчеобразность не были помехой самой фактурной вещественности. Внутри такого задания Олеся Николаева может позволить себе быть сколь угодно конкретной и прозаичной, сколь угодно предметной и обмирщенной — не меньше любого защитника акмеистических знамен. Она может даже сделать свои небесные развязки поводом для земного траги-юмора:

Много нас. И всяк из нас — один  
 смотрит в дыры мировых пробоин,  
 где стоит пресветлый паладин,  
 с саблей наголо пречистый воин.

.....  
 Там, наверно, каждому дадут,  
 что попросит:

                  табаку — курящим,  
 девкам — мужа,  
                  путникам — приют,  
 странным — разговор  
                  и сон — скорбящим.

Но этот пример — частность. Важней, что таков же ее взгляд на зоны исторического времени — те, сохраняя соответственный колорит, все равно опрокидываются в вечность притчи. В ее книге есть ориентированные внутри исторического потока разделы: «Ангел времени», «Прощание с империей», и она не единожды поминает «смену ангельского караула», «когда прежний — покуда справа, а новый — слева» (ошуию, видимо, совершается — с приходом новых, «последних имперских» соблазнов — смена дежурных бесов, одесную же — несменяемый ангел-хранитель, посол вечных оснований жизни). Но движение истории в прошлом и настоящем интересует ее куда меньше, чем можно бы предположить исходя из свободного владения реалиями и отличного чувства временной ауры. Вот один из «хитов»<sup>1</sup> книжки — «Судьба иностранца в России», вещь, кажется, предназначенная служить пособием по изучению «русского менталитета»:

.....  
 В России судьба иностранца трагична, комична — она  
 роскошна, когда не трагична, комична, когда не страшна.  
 В ней видно Россию далеко, и стынут средь утренней мглы  
 ампиры, рококо и барокко — ее роковые углы.

---

<sup>1</sup> Думаю, это нынешнее словцо стоит ввести в оборот для характеристики заметных стихотворений века, поражающих современников. И только будущее выявит, относится ли тот или иной «хит» к высшим достижениям, к «шедеврам» (так, у Блока «Девушка пела в церковном хоре...» — шедевр, а «Незнакомка» — несравненный «хит»).

Но быть иностранцем в России почетно, когда не грешно, надежно, когда не опасно, печально, когда не смешно. Он принят по высшему чину, как ангел, сошедший с небес, и он же — взащей и в спину крестом изгоняем, как бес. И то здесь страстями Голгофы окончат над ним самосуд, то в лучших российских покоях присягу ему принесут.

Все так. Но все — не про это. А про то, что и коренной уроженец России, коль ты «небесного поприща странник», — «ты тоже избранник, изгнанник, чернец, иностранец ее!» («Ибо не имеем здесь постоянного града, но ищем будущего» — Евр. 13: 14). Стихотворение не дидактично, звонкие, летящие амфибрахии задают ему неназойливый тон игры; но его видимая тема переламывается в конце с такой решительностью, уступая место теме подспудной, притчевой, что финал бросает обратный «воспитательный» ответ на исторический эскиз. И если сперва ворчливо соглашаешься, что, мол, «теперь / из третьего мира арабы то в окна влезают, то в дверь», — дочитав до конца, устыдишься: коли новозаветные начала хоть что-то для тебя значат, обязан чувствовать себя в положении и настырных этих «арабов» тоже.

Короче, историческое *здесь* — подставка к незыблемому *там*.

(Похожая диспозиция — в другом безусловном «хите» сборника, «Испанских письмах». Приступив, изумляешься: что за опрометчивость — после Бродского-то! после его послания «римскому другу»! Но потом понимаешь, что Испания Олеси Николаевой — это вовсе не аллюзионный Рим Бродского, тем более Булата Окуджавы, прозрачный псевдоним нашего отечества. При всех параллелях: «иезуитом здесь быть противно, шутом — грешно, аристократом — сомнительно, чернью — гнусно» — и озорных смещениях: «Ох, как сурова зима в Испании...» — переименование своего местожительства и ландшафта служит внутреннему отдалению от проходящего перед глазами, обеспечивает душевную дистанцию, некий неподвижный плацдарм, откуда понятней здешняя текучка; недаром обращение к адресату оваяно дыханьем почти заgrabной разлуки. Это, в сущности, интимно-философическая лирика, использующая, кстати, ту самую «разношенную» строфу, примеры коей я до сих пор не приводила.)

... Правы все-таки и наши формалисты. Для художника, чтобы он одержал победу, все должно стать *материалом* (что, добавлю, не отменяет, а даже предполагает человечески-искреннее отношение к этому материалу как жизненной отметине). Истины веры, пережитые как артистический «материал», потянули за собой риторическую поэтику, господствовавшую в нашей культурной ойкумене с древнейших времен едва ли не по XVIII век. Все приемы, описанные, к примеру, С. С. Аверинцевым в его книге «Риторика и истоки европейской литературной традиции», вы без труда обнаружите в «Amor fati» как естественный арсенал современного поэта: все эти анафоры (одно из лучших стихотворений так и называется «Семь начал»), перечислительные нанизывания и плетения словес, причастные и отглагольные предрифмы, свойственные славянщизне наших акафистов, барочные олицетворения, как в старинной пре души с телом, и прочее в том же роде. И чем, как не риторическим маневром, являются фирменные Олесины коды — когда ораторский период стройно заканчивается трех- или четырехчастным разрешением: «Ибо — что ни душа, то раскол, Аввакум и Никон / дышат жаром друг другу в лицо, а начнет смеркаться, / так во тьме многоярусной, в воздухе этом двуликом / ни поладить, ни спеться двоим, ни порвать, ни расстаться»; или: «Потому — безразлично, кто ныне у власти и что за итог / местных стычек и переговоров жандармов, — без раздумья / настоящий испанец тебе ответит: Испанией правит Бог, / провинцией — ветер с Атлантики, приливами — полнолуны».

Поэтика, форма, как водится, неприметно перетекает в суть, в этику самопознания: «... Раз в неделю, стоя за спинкой стула, / я учу в институте студентов писать стихи, / чтоб рифмовка не ковыляла, чтоб концовка кольцо замкнула. / И чтоб голос взлетал на пуэнто, и чтобы часть / не вылезала из целого, словно вписанная анонимом. / И чтоб земная, не преображенная словом страсть / оставалась где-нибудь на полях пробой пера с нажимом. / И чтоб, увидев свое отражение — демона в глубине / зеркалаца золотого, — не бить поклонов. / Но похоронить вчерне и спалить в огне. / Иль пугалом на шесте поставить пугать драконов».

«Библизмы» нашего автора легкокасательны, на кончике тонкой кисти. Скажет она в прозаической своей поэме «Апо-

логия человека»: «Глаза его устроены весьма хитроумно и освещаются изнутри», — или: «... усаживает всех за стол и потчует. И все тут же едят и пьют», — и сразу вспоминаются ветхозаветные «книги премудрости» (само деление на стихи-колоны в этой поэме примерно такое же, как в них). Ну, а кому не вспомнятся — тоже не беда, это не навязано, этим — озвучено. Стилизация от нее далека: ведь стилизация — сама по себе цель соответствующего художественного изделия, а у Олеси Николаевой цели связаны с сиюминутным и с вечным, но не с образцами минувшего. У нее почти и нет стихов на библейско-евангельские сюжеты, зато немало стихотворений, вправленных в библейско-евангельский контекст. Одно из них — «Стихи о богатом юноше» — рискну процитировать целиком, поскольку оно сразу многое объяснит.

Я — богатый юноша, и мне жалко  
расставаться с сабелькой из Эфеса,  
и с камзолом бархатным с алой лентой,  
и с пером на шляпе, и с крепким перстнем...

С этой гордой складкой у губ, с повадкой  
молодого рыцаря и с посадкой  
верховой, с пружинистой походкой,  
с подбородком, выплывшим легкой лодкой.

С тетивою мышцы, с биеньем лимфы,  
с голосами арфы, с виденьем нимфы,  
с зеркалами рифмы и с Божьим даром —  
с этим блеском, маревом, плеском, жаром!

Я боюсь земли, где плодятся черви,  
я боюсь луны на кривом ущербе,  
я боюсь пиров, где привольно мухам,  
и Царя незримого нищих духом!

И отдам я сабельку с португеей,  
и камзол, и перстень, и пруд с аллеей,  
и рожок охотничий, и дорогу  
неизвестному молодому Богу!

Юный взор отдам ему, сердце, голос,  
каждый выющийся своевольем волос...  
Даже сердце — с его ядовитым медом,  
жизнь

и твердь со звездами над черным входом.

«Твердь со звездами» — та самая, которую Блоку вручала его демоница-Муза, главный же мотив взят из Евангелия от Матфея (19: 16—22; прошу заглянуть). Но именно мотив, а не сюжет, причем мотив, перенесенный из ближневосточной в условную обстановку. Дело, однако, не в этом. Мало кому удастся так внятно решить столь трудную для христианина, а для христианского поэта в особенности, антиномию между благодарственной хвалой жизни «с этим блеском, маревом, плеском, жаром» и неизбежностью жертвенной аскезы — пройти по лезвию ножа между безвольным упоением и постным унынием. От четырех первых строф к двум последним нет никакого логического моста, переход а-логичен, но этим и убедителен, являя собою то, что называют «прыжком веры»<sup>2</sup>.

В одной из ежеутренних молитв говорится: «И даруй нам бодренным сердцем и трезвенною мыслию всю настоящего жития ночь прейти, ожидающим пришествия светлого и явленного дне Единородного Твоего Сына, Господа и Бога и Спаса нашего Иисуса Христа...» Но для поэта, для художника, не впавшего в богопротивную клевету на бытие, «ночь этой жизни» непременно сверкает праздничными красками ослепительного дня. Таков парадокс веры и творчества. Словесные заставки Олеси Николаевой напоминают нарядные буквы средневековых манускриптов и одновременно игрушечную и пылкую патетику Честертона; тут «перья дрожат на... серебряном шлеме, меч позвякивает на бедре», тут и «черный плащ с золотым шитьем», тут «пунцовая лента иль розан», и «слава рассыпающему первую зелень на черных ветках» (в «Гимне Свету»), и розовый персик, и благоуханная груша (в столь же, на свой лад, превосходном «Весеннем дне»). Летучий миг так же драгоценен, так же внедрен в вечность, как

<sup>2</sup> Премию имени Владимира Соловьева, которую, как я поняла, дают в Ватикане за художественно достойную апологетику христианства, надо было бы присудить, по моему разумению, не сомнительной вещунье Ольге Седаковой, а автору «Amor fati». Но — нет правды на земле.

эпоха с ее массивной поступью, — и «дурочка-жизнь», наводящая марафет «перед зеркалом» (название стихотворения), так же благословенна в своем простодушном искусстве, как ваятель, работающий с нетленным мрамором. И как радостно, как *безгрешно* следить за тем, как некая юная Лейла «черной тушью глаза рисует, / голубой и розовой раскраской их оттеняет, / пурпурные блики накладывает на скулы / и расцветку вишневую к губам примеряет...». Известное аскетическое средство от любовной присухи, рекомендуемое «старым монахом»: вообразить телесную оболочку возлюбленного истлевшей до черепа и костей — бессильно помочь, ибо сиюминутный жизненный пафос любви нерасточим:

Возлюбленный, ко мне обращающий улыбающееся лицо,  
 обознавшийся, нахмурившийся: радость моя! страдание!  
 под высокими небесами черное ветхое пальтецо,  
 мелкий, неверный шаг, руки в такт колыхание.

.....

Весь — на краю погибели, на краю бессмертия — весь, —  
 пребывающий, уносящийся,  
 остающийся, удаляющийся...

Вот он, тут он, сию же минуту, здесь —  
 улыбнувшийся, улыбающийся!

(«Встреча», 1986)

И все-таки — «ночь», *ночь*. Вспомним латинское название книжки. Любовь к року, к участи, к судьбине — *amor fati* — переводится, переосмысливается в одноименном стихотворении как «любовь к скорбям», ибо скорби поджидают человека на путях его исторических и личных, и мировую трагедию, некогда стартовавшую вместе с «земли безумным зудом», не обойти, не объехать. «Лишь трагичную маску мира сорви — под ней / тот же скорбный овал с трагедийным разрезом глаз». Разделяемый Николаевой этос требует мужества, требует притятия исчисленной судьбы: — Ей, гряди!

... Впечатление, быть может, невольное вызванное всем вышесказанным, — что поэзия Олеси Николаевой по преимуществу барочная, аллегоричная, декоративно-иносказательная, — такое впечатление ложно. В той же мере это поэзия сущностного человеческого «я», поэзия персоналий — собственного эго и «я» других. И тут «амор фати» (в родном вари-

анте: «на роду написано») приобретает невыразимо грустный оборот, с равным состраданием к удачникам и неудачникам — смертным в их тщете, уходящим *туда* нагими, «на правах погорельца». «Миша, наверно, скоро станет священником, / Володя — главным редактором, а Глеб — разведется, / Леночка эмигрирует к своим соплеменникам, / Галя родит четвертого, а Колька совсем сопьется. / Миша скоро наденет епитрахиль златотканую, / Володя — костюм с бабочкой, Глеб — штаны старицовой кройки, / Леночка — что-нибудь импортное, долгожданное, / Галя — сорочку казенную, а Колька — куртку с помойки. / И жизнь — эта кастелянша, костюмерша известная, / по-хозяйски начнет приглядываться: кто в чем? по росту ли? по плечу ли? / Где протерлось, где залоснилось, прохудилось, треснуло?.. / И по одежке проводит каждого, и сложит ее на стуле...» («Скоро»).

Ее прозо-поэма «Апология человека» — Человека вообще, как у Леонида Андреева, но с другой, разумеется, интенцией — разворачивает все ту же *судьбу* обратным ходом: от смерти («Человек умирает, и на третий день его облик изменяет ему, на девятый — начинает тлеть его тело, на сороковой — сердце. ... В дом без хозяина набиваются воры, разбойники, бродяги, бомжи...») — к пиру во славу живущего. Но все равно невозможно забыть речей на поминках: «Он любил сырные корки. Бывало, принесу сыр. А он корки-то не дает обрезать и выбросить, говорит: дай мне, я съем». Вот что от нас остается!.. — деталь подлинно чеховская.

(«Чеховской» в самом существенном смысле назвала бы я и написанную схожим прозо-стихом новеллу «Собака». Первая трогательная, смешная, ненарочно обманутая любовь. Ни сожалений, ни упреков — все быльем поросло, подернулось кисеей юмора. В финале, лет десять спустя, случайно встречаются, рады друг другу; вспоминая смешной «собачий» эпизод, дружно, неестественно дружно хохочут, «а потом, словно застигнутые врасплох, замолчали оба, и пошли каждый своей дорогой...». Строк, вписанных в жизнь предательством, не стереть, но об этом — молчком, в знаменитом «подтексте».)

В книге все так или иначе работает на авторский образ человекознатца, умудренного духовным разумением. Даже двуслойная жизнь, которую, как уясняется из множества мелочей, ведет героиня: светские пересуды, ресторанный столик в ЦДЛ, итальянская шляпка черной соломки — и деревен-

ский огород, хозяйственные хлопоты, гостеванье захожих монашков, женское терпеливое ожидание, а рядом — сужденное каждому сердечное одиночество, — раздвоенность, достойная пера Жданова (не Ивана — Андрея), не разрушает этот образ, а, напротив, снимает с него подозрительный налет учительства. Как и те лирические стихи, в которых героиня непритворно отчаивается, утопает в унынии, погружается во мрак, не в силах прибегнуть к тем утешениям, что, «казалось бы», всегда к услугам ее верующей души («Пустота», «Можно», «Потому что», «Боюсь, я уже ничего не смогу тебе объяснить...»).

Постижение неизменного «внутреннего человека», вечно го человека (everlasting man, как сказано у того же Честертона) предполагает особый взгляд и на сегодняшние человеческие казусы. Конечно, поэта прежде всего волнуют евангельские категории «нищих духом» — и, с другой стороны, «грешников», которые, в отличие от праведников, «нуждаются во врачах». ... Мы все еще помним телевизионную сцену: на Съезде народных депутатов СССР покалеченный офицер-афганец под одобрение зала оскорбляет и сгоняет с трибуны А. Д. Сахарова; с кем были наши сердца? Но Олеся Николаева не пишет «гражданских» стихов. В балладе «Командор» (пожалуй, еще один «хит») говорит она другое:

Афганец, оставайся прав!  
Там, на одной из переправ —  
между ветрами, —  
ты был распят, ты был сожжен  
и собран с четырех сторон,  
и вот — ты с нами.

.....

Почто играли вам поход,  
почто стреляли вам в живот  
из всех обрезов,  
и вы сползали по скале  
и просыпались на столе  
для двух протезов?..

.....

Вам подносил уже Восток  
и горный лед, и кипяток  
и выше мира  
вас ставил гордой чередой,

и Ксерксовой горел звездой  
и солнцем Кира!

Так что ж:

... дай по трибуне кулаком,  
что прав твой Кесарь!

Нет, она не «за» афганца, но, влезая в его исполосованную шкуру, понимает, что больную гордыню legionера уврачевать может не правозащитник, даже международно увенчанный, но только Распятый Царь иного, чем у кесаря, царства. (И то же — в стихотворении «Рэкетир», образующем вместе с первым диптих об извлекаемых из ада.)

Финалом и верхом такого душепознания становится «Августин», названный в книге «романом в стихах» — опять-таки свободных и нерифмованных. Раз уж нам вбили в голову, что роман должен быть «полифоническим», то согласимся: здесь три голоса — рассказчицы, ее наставника и молодого героя, — действительно, роман. Хотя, по-моему, мастерская новелла. Сюжета сообщать не буду, он — с секретом, не стоит портить удовольствия тем, кто еще не читал эту, впрочем не новую, вещь. Скажу только, что Августин тут — не прославленный учитель Церкви, а юнец, влюбившийся в монашеское житье и наломавший много дров. И нектаром поэзии насыщен голос именно этого жалкого и наивного фигуранта. Чтобы слышать «весть» Олеси Николаевой, оценить краски ее дарования, определить источник вдохновения, достаточно прочитать одного лишь «Августина». Но лучше прочесть книжку целиком, зажигаясь от ее огня — искры Божьей.

**P. S.** В книжке Олеси Николаевой «Испанские письма» (2004) цикл, начатый в «Amor fati» и давший название новому сборнику, разросся до двадцати одного стихотворения. Он сразу приковал внимание всех, кто ценит сложную и тонкую, убегающую от определений и «далеко заводящую» игру поэтических смыслов. Если выше я замечала, что это не «римские стихи» Бродского с их прямой аллюзионностью, то добавлю, что это и не «Александрийские песни» Кузмина с их стилизованным колоритом, опосредующим лирическую интимность. Чтобы оказаться в «Испании мысленной», поэту

пришлось пережить некую неназываемую травму, перешагнуть через невидимую на картах черту, спровоцировать чистый экзистенциальный опыт разлуки. «Дорогой! Испания — это такая страна, куда ни с каких дорог не завернешь, даже если захочешь... / Здесь просто оказываешься однажды, обнаруживаешь себя. Входишь сюда на вдохе... / Ах, не то чтобы сделался вовсе бесчувственным, нет, но своя / жизнь глядит незнакомкой какой-то, испанкой, и локон завился...» Это Испания Поприщина, который *не* сошел с ума — оберегаемый от такого исхода ангелом поэтического воображения. Да и ум слишком обширен, чтобы так прямо с него и «сойти»; Олеся — редкий поэт, у которого ум и вкус не осаживают лирической энергии, доходящей порой до фортиссимо. Поэтому ее Испания-Россия («Дорогой! Испания — сухая, выработанная земля» — «Ох. Как сурова зима в Испании») двоятся сразу и как «безумное» наложение видений, и как интеллектуальная игра в переходы туда-обратно, и как социальное взаимоподобие (для чего, кстати, есть реальные основания), и как дрожь души, сияющей попасть в фокус, уцепившись «за архангельский меч Михаила»: «Здесь, в Испании, можно погибнуть за милую душу!»

Переливы эти любо-дорого смаковать...

## Внятная речь

Чтение стихов Дмитрия Быкова доставляет *удовольствие*. Кое-что особо удавшееся из его книги «Отсрочка» (1999, с дополнениями — 2000) перечитываешь по многу раз — и не надоедает. Я не такой сноб, чтобы заподозрить тут изъясн. Но и не настолько наивный читатель, чтобы не взять это свойство на зуб: какой оно пробы?

... Силлаботонику, мерный, регулярный стих (слегка видоизмененный в начале века прибавкой паузников), нередко к тому же строфический, — стих, которым написано, должно быть, девяносто процентов того, что мы любим в русской поэзии, — в конце нашего столетия многократно хоронили: больше критики, чем поэты, но и те тоже. Автоматизм, дескать; все интонационные ходы изведаны, не осталось и местечка для оригинальной инициативы. Стих ломали, выкручивали ему суставы, пытались перейти к принципиально другим просодиям, паче того — к верлибру. Но вот незадача: русские поэты все в новых поколениях прямо-таки рождаются с этими ритмическими стереотипами в мозжечке — от природы не убежишь; даже если эту силлабо-тоническую заразу занесли немцы в XVIII веке, у нас она уже в крови.

Как сегодня вырывают в этом разливанном море стиховой речи, сплошь изборожденном чужими судами и суденышками? Кто как может. Кто-то по возможности отключает *gatio* и полагается на автопилота, сюрреально смыкающего обрывки речений в некий смысловой гул, загадочно параллельный ритмической дорожке. Так поступают Иван Жданов и отчасти Светлана Кекова — в этом именно отношении антиподы Дмитрия Быкова. Возникает эффект странности, компенсирующий метрическую гладкость, — запредельности, как бы «музыка сфер».

Но силлаботоника, как рано уяснил себе Быков, и предельно коммуникабельна, превосходно приспособлена для внятной адресации — потомку ли, своему ли кругу, публи-

ке — публика-то стихов иного образца вообще не приучена понимать. Правда, на этом пути определиться сложнее: выручить должна не странность (имитация новизны), а самостоятельность содержания — не одно пресловутое «как», а прямодушное «что».

Дм. Быков мог бы повторить за тезкой Минаевым: «Область рифм — моя стихия, и легко пишу стихи я». Но это качество, как мы знаем, не сделало Минаева заметным поэтом-художником. Быков («молодой», по нашим чудовищным меркам, стихотворец) пишет давно, много и с такой ненатуральностью, какую нельзя симитировать — ибо читатель-слушатель тут же союзнически попадает в такт; из его четырех сборников, где почти нет перепечаток, получился бы уже преизрядный томище. Однако в первых книжках с той же очевидностью обнаруживаются его проблемы — как поэта, претендующего на существенность лирического высказывания. Главная из них, шутка сказать, — при стопроцентном владении стихом и словарем дефицит мысли, не скрадываемый флером иронии. Скажем, вещьца «Эвксинский понт» из сборника «Послание к юноше» (1994) — пять литых восьмистиший шестистопного ямба с безупречной живописностью, естественным (размер нигде не жмет) синтаксисом и чуть смешливым налетом архаики, добавляющим искусности. Одна из строф, к примеру:

Се цепь придаточных, подобная волнам,  
Гонимым к берегу, растущим друг из друга.  
Восторженный поэт глядит по сторонам  
И не умеет скрыть счастливого испуга:  
Что понту сделается? Он как божество;  
Ему неведомы хвалы и пени наши:  
Не знает никого, не хочет ничего,  
Самодостаточный в своей гигантской чаше.

Дальше, поверьте, еще лучше, но, дочитав до конца, убеждаешься, что вся эта демонстрация неординарных способностей служит не более чем дружеской шутке в духе «куртуазного маньеризма». «Странные» стихи ускользают от фатального вопроса: зачем? — при чтении «внятных» он неизбежен, и худо, когда не получает ответа.

Группа «куртуазных маньеристов» оказалась для ее участника Быкова бесполезной. Вообще, та игра была совсем не так глупа. Вызывающая шутейность адресовалась не публике (которая «куртуазными» стихами мило развлекалась, насколько не будучи фраппирована), а «серьезному» поставангарду: мы-де умеем болтать в рифму легко и весело, по-книжному красиво, меж тем как вы, этого, должно быть, не умея, громоздите вавилоны метаметафор, перебираете занудные картотеки или двигаете туда-сюда оловянных «милицианеров». Словом — ироническая реакция здравого смысла (ирония ютилась и в самой гладкописи). Круг «прожектеров безопасных, рожденных для ролей костюмных», помог отмежеваться от другого круга, чужеродного («... затем что гниль чужда моей природе и я скучаю там, где гибель в моде»), но загоняющего к себе ветрами времени: «Этот бронзовый век, подкрашенный серебрянкой, / Женоклуб, живущий сплетней и перебранкой, / Декаданс, деграданс, Дез-Эссент, перекорм, зевок, / Череда подмен, ликующий ничевок...» Но одновременно то была школка компанейской «эстрадности» и каэспэшности, прикладных, облегченных задач. Такие уместающиеся в этих рамках отличные вещи Быкова, как «Курсистка» и «Версия», будут производить эффект в публичном чтении и тогда, когда о «маньеризме» прочно забудут. Но они еще не делают поэта.

Без раздумья, без отсрочки я бегу к строке от строчки.

И вот — «Отсрочка».

Гладкость — осталась, и слава Богу, но возникло сопротивление материала. Юмор, сопутствуя самопознанию, принял углубленный оборот. Высказывание — состоялось.

Кстати: о том, что здесь названо «гладкостью», а точнее — о ритмико-интонационной знакомости. Быков недобро посмеивается над теми, «Кто говорит цитатами, боясь / Разговориться о себе самом», над центонщиками, или как их звать (сам, впрочем, в меру не чураясь того же). Но гони цитату в дверь, она влетит в окно — в окно нашего «александрийского» фендесъекля. Мелодии быковских стихов сплошь цитатны. Ранний Кушнер, ранний Чухонцев, их ямбы и анапесты (а заодно, бывает, их содержательные мотивы); то Шуберт на воде, то Моцарт в птичьем гаме; то откуда ни возьмись маршаковский Бёрнс («Шестая баллада»), то иной, уайльдовский, «лад

баллад», то любимец Киплинг в известных русских переводах, открывших в свое время новые мелодические ходы, то киплингянский Гумилев, то... многое еще, включая Некрасова и Блока, Нонну Слепакову, Булата Окуджаву и Новеллу Матвееву. Едва ли не сквозь каждый напев пробивается его звучащий прототип. Казалось бы, трудно представить себе более «книжную» поэзию. Казалось бы, не стихи, а какой-то палимпсест. Казалось бы, я говорю убийственные вещи. Ан нет.

Все было. Только ты неповторим,  
И потому — не бойся повториться.

О том, что послужило моделью, как-то не хочется думать, даже когда знакомый звук припоминается сам собой. Стихи несут в себе собственный, индивидуальный драматизм, и повышенная складность, обеспеченная предшественниками прилаженность к уху доносят его на поверку прямее, чем сбои и изломы. Почему так — не знаю. Тут не эстетический рецепт широкого применения, а личный секрет Быкова. Впрочем, разгадка секрета отчасти в том, что весь этот разномастный репертуар может ужиться и прижиться как целое лишь в сердце романтика, мыслящего слегка отлетно.

Перед нами романтический поэт, чья мировая скорбь, пройдя через прокатный стан бесцеремонной эпохи, превратилась в «постэсхатологическую» растерянность, а «высокая болезнь инфантилизма» предусмотрительно надела маску Одиссея хитроумия. Адреса же его стенаний, просьб, недоумений, укоров, подначек, протестов и попыток стоицизма — женщина, страна и Бог. Иногда это как бы единый адресат (на что сам поэт любезно указывает) — ввиду единого к ним отношения: дерзкой требовательности и униженной зависимости.

Бог достаточно условный — такое место для хранения книги жалоб, — но и не вполне условный, иначе с кого был бы спрос за все, что дается; как романтическому поэту обойтись без Бога, даже если он ну (почти) совсем не верит в Него? Разговоры с Богом (в отличие от Г. Русакова, лирика прописная) едва ли не в центре «Отсрочки» — ибо и саму отсрочку, разрешение на вдох-выдох дает тот же Бог, наподобие мента или военкома в конторской ожидальне (см. вступительные стихи). В одном из самых звонких стихотворений Бог пред-

стает в виде тоталитария, занятого великими делами и враждебно-безразличного к частным нуждам человек.

.....  
 Бог созиданья, Бог поступка,  
 Водитель орд, меситель масс,  
 Извечный враг всего, что хрупко,  
 Помилуй, что тебе до нас?  
 Нас, не тянувшихся к оружию,  
 Игравших в тихую игру,  
 Почти без вылазок наружу  
 Сидевших в собственном углу?

.....  
 Вершитель, вешатель, насильник,  
 Строитель, двигатель, мастак,  
 С рукой шершавой, как напильник,  
 И лаской грубой, как наждак,  
 Бог не сомнений, но деяний,  
 Кующий сталь, пасущий скот,  
 К чему мне блеск твоих сияний,  
 На что простор твоих пустот,  
 Роенье матовых жемчужин,  
 Мерцанье раковин на дне?  
 И я тебе такой не нужен,  
 И ты такой не нужен мне.

Но с тем же напором мятежник переписывает, хоть и на свой обидчиво-ехидный лад, пушкинского «Пророка»: преобразование живого в карандаш — содранные ветки, выдолбленная сердцевина (трепетное сердце) и — водвинутый угол — графитовый стержень.

И когда после всех мучений  
 Я забыл слова на родном —  
 Ты, как всякий истинный гений,  
 Пишешь сам, о себе одном.

Ломая, переворачивая,  
 Затачивая, чиня,  
 Стачивая, растрачивая  
 И грея в руке меня.

Какой же он будет поэт, если — пусть скрипя зубами — не почувствует себя стилем в руке Божией? Замечательна и последняя строчка, лизнувшая (на всякий случай) Божескую руку.

Со страной, вчерашней, сегодняшней, — того горше и сложней. Ненависть к мертвенной имперской несвободе в стиле вамп — она в порядке вещей: «Нет, уж лучше эти, с современным и постмодерном, / С их болотным светом, гнилушечным и неверным... И хотя из попражня норм и забвенья правил / Вырастает все, что я им противопоставил, / И за ночью забвенья норм и попражня прав / Настает рассвет, который всегда кровав... Но... уж лучше все эти Поплавские, Сологубы, / Асфодели, желтофиоли, доски судьбы — / Чем железные ваши когорты, медные трубы, / Золотые кокарды и цинковые гробы».

И однако с какою нежностью вспоминаются «сумерки империи» (в одноименном стихотворении и в полной давнего мальчишеского счастья «Балладе об Индире Ганди»). На минуту поверим объяснениям человека паузы, «зазора, промежутка», чей «вечный возраст — возраст переходный»: «Я вообще люблю, когда кончается / Что-нибудь. И можно не спеша / Разойтись, покуда размягчается / Временно свободная душа». Но это элегическое пиано сменяется могильным аккордом, предвещающим за «паузой» — небытие:

Это время с нынешним, расколотым,  
С этим мертвым светом без теней  
Так же не сравнится, как pre-coitum,  
И post-coitum; или, верней,  
Как отплытье в Индию — с прибытием  
Или, если правду предпочесть,  
Как соборование — со вскрытием:  
Грубо, но зато уж так и есть.

.....

Вот она лежит, располосованная,  
Безнадежно мертвая страна, —  
Жалкой похабенью изрисованная  
Железобетонная стена,  
Ствол, источенный до основания,  
Груда лома, съеденная ржой,

Сушь во рту и стыд неузнавания  
Серым утром в комнате чужой.

(«Сумерки империи»)

Я пока вижу посткоммунистическую Россию по-другому: без повреждений, несовместимых с жизнью, и в объятиях утра не серого, а свежего, хоть и холодного. Но, может статья, Божий карандаш обвел в загадочной картинке настоящего то, чего я не различаю? Стихи-то лезут в душу... Предпочитаю думать, что романтическая муза всегда ищет утешений в прошлом (которого порой даже не помнит: стихи о «тоталитарном лете» навеяны больше «Утомленными солнцем» Н. Михалкова, чем исторической памятью<sup>1</sup>), между тем как текущая жизнь служит рамой для неудовлетворенности миропорядком.

Повторю: романтизм этот прошел изрядную «земную» выучку и тем не банален. «Я хитрец, я пуганый ясный финист, спутник-шпион, / Хладнокожий гад из породы змеев, / Бесконечно-длинный ползуче-гибкий гиперпеон, / Что открыл в тюрьме Даниил Андреев... Я текуч, как ртуть, но живуч, как Русь, и упрям, как Жмудь: / Непростой продукт несвоей эпохи». Новый «лирический герой» народился: помесь Швейка с д'Артаньяном!

Уживаются эти двое совсем не просто. У одного «изгибчатый скелет, уступчивая шея» — прямая осанка у другого. Один не стыдясь восклицает: «Какая дрянь любой живой, / Когда он хочет жить!» — и упивается «Живого перед неживым / Позорной правотой» — другой заявляет дуэльное бесстрашие: «Превысь предел, спасись от ливня в море, / От вшей — в окопе. Гонят за Можай — / В Норильск езжай. В мучении, в позоре, / В безумии — во всем опережай» («Одиннадцатая заповедь», подражание знаменитому «If» Киплинга). Один (солдат-пацифист) тащит в дом, другой (бретер-мушкетер) — из дому; один любит постоянство малых жизненных

---

<sup>1</sup> Как, впрочем, «Постэсхатологическое» — «Новыми робинзонами» Л. Петрушевской, вторая новелла из цикла «Война объявлена» — кажется, «Ближними странами» Д. Самойлова, а может быть, советским «военным» кино, «Поэма отъезда» — поздним Катаевым. Фантазию Быкова часто возбуждают впечатления вторичного порядка, но он умеет придать им визионерскую рельефность: так было, так снилось.

забот и затей, другой — более всего страшится повтора, «диктатуры круга» (символы бесцельности, то и дело отсылающие к поэме Чухонцева «Однофамилец»), один доверяет лишь ценности своего преходящего существования, другой разводит руками: «Нет ничего, что бы стало дороже / Жизни, — а с этим-то как проживешь?»

«Притяженье бездны и дома вечно рвет меня пополам», — сказано (в старой книжке) избыточно красиво. Но это живое противоречие, и оно снимает налет декларативности с риторических (совсем не в худшем смысле) стихов, коих у Быкова большинство.

Это же противоречие динамизирует поэтику, не дает с нею соскучиться. Стихи полны заземленных подробностей, играют их перечнями (зря автор смеется над «номинативным захлебом» своих эстетических оппонентов — сам такой): «...и пластмассовые вилки, и присохшие куски, корки, косточки, обмылки, незащитые носки, отлетевшие подметки, обронённые рубли...» Но тут же происходит как бы развоплощение жизненного сора и возгонка его к отвлеченному значению («... тени, призраки, осколки наших ползаний в пыли»). В «Пятой балладе» (опять Киплинг!), этом потоке перечислений, к «инвалиду из тира», «коту с облезлым хвостом», «ресторану “Восход”» и проч., и проч. приравнены «тончайшие сущности», что «плоти лишены». Все вместе они — не то, что глаз поэта видит сейчас, а то, что видно его умозрению вне координат часа и места. Так сказать, Платоновы «идеи», лишённые натуральной грузности и при вульгарном прозаизме вписывающиеся в романтический горизонт. Внятные речи поэта не настаивают на своей буквальности. Они — иносказательны, что и просят иметь в виду.

В поэзии этой «все, выходит, всерьез». И принимаешь ее совершенно всерьез — вопреки собственному опыту стреляного воробья, вопреки ее зазывным и силовым приемам. Заходя и так и эдак, прибегая и к «истине ходячей», и к парадоксу, поэт — увлекающей чувственной энергией — внушает свою мысль о жизни.

## По поводу Ольги

«По поводу города», «По поводу улицы», «По поводу окна» — стихи с такими названиями открывают книжку Ольги Ивановой «Когда никого» (1997) выпущенную московским издательством «Арго-Риск» в количестве 250 экземпляров. Книжные аргонавты не зря пошли на риск — Ольгины стихи сразу оказались замечены, и ничтожный тираж мог бы быть дополнен.

Пример Ольги Ивановой показывает, что *живая* — не идеологически декларируемая — новизна, свежая жизнь чаще всего возникает *внутри* школы, в проложенной гением плодотворной борозде. Местоположение на обочине имеет все шансы оказаться претенциозным и стерильным, хоть стой там на голове и называй это экспериментом.

Ольга работает в цветаевском русле, мощно видоизмененном Бродским, — хоть она одарена поэтическим голосом со многими регистрами и, когда понадобится возьмет классическое верхнее «до»: «Венец творенья! Мыслящая мука. / Точнее неуемная вина. / В историю входящая без стука, / которая убийственно длинна. // Из века в век наглежащая глина / с безумною гордынею в крови. / В сосуде всеобъемлющего спина — / ликующая капелька любви».

Уже название книги (обложка которой оформлена в виде наглухо запечатанного конверта) свидетельствует: *таких* женщин научила говорить «Марина». Но как бы ни пришлось в пору позднецветаевские ритмы — огромная разница в самоопределении. Там, где Цветаева возгласит: «Поэма!» («Поэма Горы», «Поэма заставы», «Поэма Лестницы»), ее отдаленная последовательница сдавленным голосом проронит: «По поводу...». Она не безоглядна, не экстравертна, не агрессивно-пифична и не щедра, как *та*, она всегда помнит о возможном чужом взгляде на себя и заранее готова парировать всякое чужое слово о себе — истинно «подпольная» героиня (см. М. М. Бахтина). Поэтому ее тональность — по-цветаевски от-

чаянная страстность (или страстное отчаяние), проведенная сквозь обэриутско-олейниковскую иронию. (Именно Олейников тут ночевал, постромантик, а не Бродский, последний великий ритор иронии романтической, — если иметь в виду суть, а не форму.) Все, что угодно: обзывать себя «вороной», кривить рот, затыкать его себе на полуслове, — лишь бы в глазах «мира» не походить на блоху мадам Петрову, ту самую, что «стихи... писала на блошином языке / насчет похоти и брака. / Оказалось, однако, / что прославленный милашка — / не котенок, а хам...» и так далее.

Этот невероятный синтез: «Цветаева — Олейников» — возможен и состоятелен только потому, что неподдельно отражает душу нашего поэта, а душа, как сказано Пушкиным, «неразделима». Оттого-то доходящие до виртуозности диссонансные рифмы и каламбуры на глазах прорастают из обэриутской горьковатой игры в цветаевскую сверхсерьезность.

Подлинное одиночество стыдливо:

Нет ничего совне.  
 Так что ищи внутри.  
 Стань слезами к стене.  
 Их об стену утри.  
 .....  
 Тихо лежи. Как мышь.  
 Так не определишь,  
 что там, где ты лежишь,  
*именно ты лежишь.*

Ведь ежели не визжишь  
 и ежели не орешь,  
 а тихо себе лежишь, —  
 то — кто там — не разберешь.

Боюсь, что у Ольги Ивановой оно — подлинное. Ее стихи — беспредметны в буквальном значении слова: в них почти нет вещей, предметного окружения человека. Когда некто не одинок, его душевная копилка заполнена множеством памяток, «сувениров», овеванных дыханием других человеческих существ (что так радостно открылось акмеистам, «кларистам»). У Ольги Ивановой чуть ли не единственный предметно за-

полненный фрагмент — зарисовка воображаемого самоубийства, прыжка из окна:

Под утро — тапки на окне.  
 Горшки с отбитыми боками.  
 Пучок травы для протокола.  
 и  
 улетающая  
 шаль.

Комната, чем бы ни была заставлена, — «полное пространство», окно — «прозрачная вещь», «чтобы видеть наверняка, что никто к тебе не идет», — и еще верней: «в комнате без окон человек максимально честен». Изолированная монада, похуже, чем у Лейбница. Но и личного Я в этих стихах почти не встретишь. Слишком беззащитно, а заодно и нескромно местоимение первого лица. И вообще никем, ничем не удостоверена его «онтологическая» подлинность: «В моей постели стынет не мое, / чужое и сомнительное эго». В лучшем случае фигурирует обращение к себе на «ты»; чаще же — в третьем лице: «она» или еще кто-то полуотождествляемый с «лирической героиней». А последнее слово книги стихов: «немота» — как единственно возможная форма связи с миром «не-я». Не накаркала бы — при ее-то даровании...

Поэзия Ольги Ивановой абсолютно асоциальна. Как когда-то Блаженный Августин говорил, что его занимают только Бог и душа, и ничего более, она могла бы сказать, что интересуют ее только жизнь (которая будто бы «не удалась») и смерть, «Та с косою» («... как ее, эту жуть, — как ее ни верти, — *именно* избежать, *именно* обойти»). И еще, конечно, — любовь как модус того и другого, с сопутствующими приманками («чудо kota в мешке») и последующими поруганиями. Есть и пресловутые «оргазмы», которые, впрочем, прощаешь за темперамент поэтической речи и покаянный призыв:

Не считите за дерзость, угрюмые боги, но, кожу меня, змея  
 остается собою, и чем ощутимее годы и хуже со спальней,  
 тем свирепей алчба ее чрева и чресл,  
 и астральные козни опальней,  
 и острей ее жало, и, ясное дело,  
 отвязней дурная ламбада ее бытия.

Эдакое можно назвать современным декадансом. Но я бы поостереглась. Быть может, долго уклонявшиеся от публикации стихи Ивановой — одно из самых выразительных свидетельств того, как было пережито десятилетие 90-х свободным художником ее поколения. Уход от «гражданственной» фальши (единицы ею не погрешили, оставаясь в поэзии и гражданами), вольный налет хиппиобразности и бытовой анархии (вплоть до откровенно отмечаемого пристрастия «к сикере»), «уличность» — не как аморальность, но как острая интеллектуально-художественная краска (аргоизмы: «отвязней», «стремать», «таска» и прочие — они к месту), — признаем за всем этим уровень искренности, не совместимый с упадком.

Затем — и это главное — книжка Ольги Ивановой с ее мрачноватым наименованием и едкой щелочью полупризнаний оставляет, как ни удивительно, воодушевляющее впечатление. И секрет тут вовсе не в прорывах «к Небу», учащающихся во второй половине книги — во свидетельство того, что: «... тоскуем о том, о невидимом оком, / о том, о едином, о том, о высоком»; что «Любой человек — цветущая ветвь, если примет его Лоза. / И тогда его смерть без всякого гнева заглянет в его глаза». (Стоит отметить тут интонацию Олеси Николаевой — как и иные переключки, успешно растворенную в личном мире Ольги.) Во всяком случае — катарсис не только в этих прорываниях, как и не в отдельных нотах высоко-го стоицизма и трезвенного приятия участи. Все дело в самих стихах, в витальной энергии стиховой речи, без малейших признаков усталости, о чем бы ни вещали слова. В эссе «Оптимизм Байрона» как раз о таком «оптимизме» писал Честертон: «Слова и фразы Байрона полны отчаяния; ритм его стихов мужествен и молод»; поэт «не может лгать ритмом». Поэтическая жила с таким, как у Ивановой, кровотоком, с такими ветвистыми капиллярами, может быть обрублена внезапной немотой, но вялое иссякание ей не грозит. Поэтому, как говорится, жизнь побеждает.

В начале 1988 года, когда «Новый мир» в подборке поэтов-«иронистов» напечатал одно стихотворение Ивановой, она выступила под своей фамилией, но под именем-псевдонимом Полины. За псевдонимом предполагался образ ерничающей сочинительницы, маска, намеренно не тождественная внутреннему Я поэта. Протекли годы, и Полина «опрос-тилась» до Ольги, решила стать собой, принять себя. «Оль-

---

га Иванова» — да их в России, верно, тысячи и тысячи! Но в сознании читателей прозвания поэтов вторично семантизируются. Кто способен вспомнить, что Пушкин — от «пушки», что Мандельштам — заурядная еврейская фамилия (обладателей которой, с учетом этнической пропорции, должно быть, не многим меньше, чем Ивановых). Излишне говорить, что тут — не сравнение, а пояснение. Я просто предлагаю запомнить «Ольгу Иванову» как новое значащее словосочетание.



## **ЧАСТЬ IV. ИДЕОЛОГИЧЕСКИЙ РОМАН**



**Помеха — человек\***  
*Опыт века в зеркале антиутопий*

**1. Пейзаж после битвы**

Долгожданное, когда оно наконец является, имеет свойство разочаровывать. Наши журналы, еще до выхода книжных изданий поторопились с публикацией романов «Мы» Е. Замятина, «О дивный новый мир» О. Хаксли, «Приглашения на казнь» В. Набокова, «Замка» Ф. Кафки, «Скотного двора» Дж. Оруэлла и его же «1984». Сочинений, которыми у нас целых полвека пугали детей. Но выросшие за это время дети — те из них, кто раньше не сумел добраться до запретного, — скользнули глазами по недокументированным фантазиям и со страстью отдались документальным историко-политическим сенсациям века.

Для всего мира, прочитавшего эти книги в свой час, они исполнили роль пророчеств, чем и были красны. Что ж, выходит, мы, ныне живущие, для кого напророченное будущее вроде бы превратилось в прошедшее, обрели сокровенные тексты, чтобы их, по существу, тут же утратить?

Однако есть и в нашем запоздалом знакомстве с классическими антиутопиями свое преимущество: эти картины «нового мира» уже не ошеломляют нас, не бьют по чувствам; после того, как не одно поколение пережило их в некотором смысле опытно, заведомая фантазийность данного литературного жанра при сегодняшнем чтении позволяет сосредоточиться на бестрепетном анализе: как все это могло оказаться близким к правде? То, что пронеслось на поверхности исторических событий, имеет корень, который настало время извлекать.

И еще, быть может, в том наша грустная привилегия, придающая антиутопическим фантазмагориям дополнительную, жизненную объемность, что мы читаем эти задержавшиеся книги в общем ряду с другими, припозднившимися по

---

\* Статья написана в соавторстве с Р. А. Гальцевой

тем же известным причинам: с книгами не умственного эксперимента, а личного переживания реальных событий и обстоятельств. Только демон истории мог соединить, переплести в умах «поколения внуков» «Колымские рассказы» Шаламова и «1984», «Чевенгур» Платонова и «О дивный новый мир», «Факультет ненужных вещей» Добмровского и роман «Мы», «Жизнь и судьбу» Гроссмана и «Приглашение на казнь», «Московскую улицу» Ямпольского и «Замок».

И вот то, что совмещено, казалось бы, лишь внешними условиями внезапно дарованной гласности, засвидетельствовало существенную принадлежность к одной картине мира. Своего рода «пейзаж после битвы» — с разрушенными жилищами, неубранными трупами, незамолкшими стонами!..

Это единство панорамы дает о себе знать не только схожими чертами существования в несвободе и безличности, но и совпадениями специфических черточек. Распорядок служебных помещений Замка, измышленный обитателем Праги начала 20-х годов, как бы до мелочей обнаруживает себя на совершенно иных по жанру и колориту страницах «Факультета...», где по следам жизни зафиксировано таинственное делопроизводство 1937 года в алма-атинских карательных органах. Одна и та же противоестественная рутина, ночные допросы (процедура, угаданная Кафкой!) и дневная бумажная круговерть, пасторальные развлечения должностных лиц вперемешку с исполнением суровых обязанностей; красоти-службистки, декорирующие мрачную деятельность заведения; благодушное слияние приватной и официальной сфер для господ положения при аннулировании всех проявлений частной жизни у жертв. Мелкие дела превращаются канцелярией Замка в крупные по тем же законам, по каким в романе Добмровского из мелкой деловой неувязки канцеляристами застенка выращивается «вредительский заговор» в масштабах целого края.

Не меньше общего в парадоксальной ситуации, в которую равно попадают: автобиографический герой «Факультета ненужных вещей» Зыбин; смоделированный А. Кёстлером в «Слепящей тьме» тип подсудимого на «открытых» процессах тридцать седьмого и тридцать восьмого годов — Рубашов и, наконец, почти бесплотный Цинциннат Ц. в аллегории Набокова; от них от всех палачи требуют «добросовестного» сотрудничества, встречной догадливости по части того, что нуж-

но машине их же унижения и уничтожения, превращая самую юриспруденцию в «ненужную», как сказано в названии романа Домбровского, вещь. Примечательно, что у Набокова адвокат и прокурор должны быть, оказывается, не только братьями-близнецами, но и прямыми подручными палача, во главе с которым они образуют, так сказать, знаменитую «особую тройку». Везде — и в реально описанных изоляторах у Домбровского и Гроссмана, и в «1984», и в «Приглашении на казнь» — истязаемый обязан продемонстрировать свое единомыслие с властью и готовность перевоспитаться даже на пороге гибели.

И еще пример. Всегда антиутопический мир, ввиду своего разрыва с естественным и органическим, имеет подчеркнуто индустриальное лицо. Общество «Мы» родилось из войны города с природой и деревней и победы над ними: деревня погибла от голода, город же наладил искусственное, «нефтяное» питание, обретя таким образом независимость от земли. Но ведь и в «Чевенгуре», идущем по стопам реальности, лирически опозитизированный герой, строитель новой жизни, испытывает едва ли не такую же неприязнь к крестьянскому хозяйству и быту: его отпугивает подозрительно уютный запах гретого молока и овчины.

Не меньше способны изумить совпадения в стилистике, тождественность словесных оборотов — в сценах, вынесенных художниками из жизни, и в экспериментах, произведенных литературно-философской мыслью. В «Чевенгуре» коммуна «Дружба бедняка» решила соорудить памятник своему торжеству «среди усадьбы на старом мельничном камне, ожидавшем революцию долгие годы. Самый же памятник поручили изготовить из железных прутьев железному мастеру», — это место по своему нарочитому примитивизму и сочувственному юмору звучит как цитата из сказки Оруэлла о «ферме животных». «Однородный товарищ», мелькнувший у Платонова, заставляет вспомнить об одном из девизов мира Хаксли — «одинаковости». А вошедший в международную политическую науку оруэлловский термин «старший брат» (ранний синоним «культы личности»; кстати, более правильный перевод, чем «большой брат») фигурирует опять-таки в «Чевенгуре», притом самый смысл его в точности предвосхищен.

Более того, романы жизни и судьбы, словно признавая зависимость изображенной в них действительности от контроверз утопизма, включают в сюжет почти невероятные встре-

чи идейных оппонентов, типичные как раз для умышленного мира антиутопий. Это — непрерывный диспут между героем-нонконформистом, не приспособившимся к «счастливому» миру, и тем вдохновителем и апологетом нового жизнеустройства, чья родословная восходит к фигуре великого инквизитора, адвоката дьявола в предсмертном творении Достоевского. Подобные ситуации вводят и Гроссман, и Домбровский, видимо, ощущая потребность в выяснении зловещих основ победившей действительности. В «Факультете ненужных вещей» ту же роль, что вдохновенный гид по ужасам оруэлловского «1984» О'Брайен, или Главноуправитель из «дивного нового мира» Мустафа Монд, или Благодетель из «Мы», играет не менее многоречивый сотрудник следственных органов Нейман, а у Гроссмана — старый чекист, поэт лагерной системы Каценеленбоген, не прекращающий проектировать ее, даже оказавшись за решеткой.

Если мы убеждаемся в общности предмета у реалистов и фантастов, то тем более есть резон сквозь сравнительно однородные образцы условного искусства разглядеть контуры некой единой сущности. Знаменитый немецкий социолог Макс Вебер предложил понятие «идеальный тип». Это то, чего в социальной истории непосредственно наблюдать нельзя, но в качестве обобщения извлекается из ряда ее явлений, объединенных одной логикой, одним принципом.

Мы, конечно, понимаем разницу между жанрово «строгой» антиутопией Замятина, который задал тут некий эталон, а также — Хаксли, который за ним сознательно последовал, и, с другой стороны, притчами визионеров Кафки и Набокова или, наконец, почти реалистической фантазмагорией Оруэлла. Но мы считаем возможным взглянуть на эти произведения не со стороны их своеобразия, а как на ценный материал для извлечения отсюда «идеального типа» общества несвободы. Правомерность такого обобщающего взгляда удостоверяется текстуально. Например, сопоставляя Единую Государственную Науку в мире, придуманном Замятиным, и Ангсоц («английский социализм») в оруэлловской Океании, мы можем умозаключить, что в данном *type* общества должно наличествовать учение, которое всецело организует сознание граждан, не будучи притом доктриной религиозной. И здесь не важно, что у Замятина действие происходит через тысячу

лет, а у Оруэлла — в 1984 году, который человечество как-никак миновало: типология остается в силе.

Точно так же единообразно, в какой опус ни загляни, отношение «нового мира» к старой, книжной, индивидуальной культуре. В «Мы» гибнут исторические памятники и не читаются «древние книги»; в романе Хаксли подобные книги заперты в сейфе Главноуправителя как в своего рода спецхране, в «Приглашении на казнь» они сосредоточены в тюремной библиотеке и классифицированы таким образом, чтобы нужное нельзя было разыскать; в давно известной у нас антиутопии Р. Брэдбери «451° по Фаренгейту», где изображено потребительское общество, «мирно» доросшее до тоталитаризма, книги сжигаются ради умственной гигиены граждан; в «1984» их переводят на «новояз», навсегда разрушая их смысл.

Кстати, о «новоязе» (или «новоречи»), помогающем перевертывать все существенные для человека понятия с целью подчинить сознание людей официальной картине мира. В государстве Оруэлла эти приемы разработаны с последовательностью инструкции, но фрагменты той же методики неожиданно обнаруживаются у других упомянутых здесь авторов, не ставивших перед собой оруэлловской аналитической задачи. «Я восстановлю честь Амалии», — говорит в «Замке» отец воспротивившейся бесчестью и тем опозорившей себя в глазах односельчан девушки, надеясь своим унижением искупить этот ее «проступок». Тут «бесчестье» и честь поменялись местами точно так же, как в «1984» — «война» и «мир», «ненависть» и «любовь»...

Не будем утомлять читателей попытками исчерпывающе определить антиутопию как жанр. Для нашей задачи важно одно: антиутопический роман — это нашедший себе литературное выражение отклик человеческого существа на давление «нового порядка». Если утопии пишутся в сравнительно мирные, предкризисные времена ожидания будущего, то антиутопии — на сломе времен, в эпоху неожиданностей, которые это будущее преподнесло. У начала цепочки антиутопий века стоит, конечно, Достоевский; он полемизировал с утопиями, владевшими еще умами, а не жизнью, с видением «хрустального дворца», с шигалевским прожектерством и особенно с метафизической ложью великого инквизитора, наиболее импозантного глашатая переустройства человечества «по новому штату». Как и у Достоевского, у создателей ранних антиуто-

ний, находившихся под обаянием его мысли, еще просвечивает доверительная связь с утопиями прошлого, пусть и оспариваемыми; еще не ставится под сомнение материальный достаток и блеск будущего возможного общества, так сказать, хрустальность «хрустального дворца» — тесного для жизни духа, словно «курятник» или «казарма», но тем не менее надежно выстроенного и предлагающего всем свои богатства. Замятин и Хаксли рисуют стерильный и по-своему благоустроенный мир «эстетической подчиненности», «идеальной несвободы» (формулировки из «Мы»). Но, как выясняется, несвобода не может быть ни благоустроенной, ни изобильной — она может быть лишь угрюмой, убогой, замусоренной и серой. От нее мир оскудевает благами, «вещество устает» («Приглашение на казнь»), ей сопутствуют унылое рационирование и дефицит, когда даже служащий аппарата бессилен достать бритвенные лезвия и горсть натурального кофе («1984»).

Однако известная разница в прогнозах не мешает любым антиутопическим построениям сохранять свой главный стержень. В утопиях рисуется, как правило, мир «всех», представляющий восхищенному взору стороннего наблюдателя и разъясняемый пришельцу местным «инструктором»-вожатым. Это мир, который созерцается гостем с безопасной дистанции и населен «дальними». В антиутопиях выстроенный на тех же предпосылках мир дан изнутри, через чувства его единичного обитателя, претерпевающего на себе его законы и поставленного перед нами в качестве «ближнего». Выражаясь по-научному, утопия социоцентрична, антиутопия персоналистична. Недаром в прародительнице современных антиутопий, Поэме о великом инквизиторе, узником и одновременно судьей спроектированного мира несвободы оказывается личность личностей — Иисус Христос.

Расспросим же антиутопистов, что происходит с лицом и существом человека в условиях такого «проекта».

## *2. Мир без слез?*

Особенность этого общества, которое, по собственной его аттестации, существует для счастья человека, состоит в том, что человек в его прежнем виде воспользоваться счастьем не может — все формы его жизни оказались непригодным материалом для возведения нового общественного здания. Выходит, чтобы осчастливить человека, его надо в корне переде-

вать. Утопист в этом случае заговорил бы о «перевоспитании». Но въедливые антиутописты показывают: логика переделки такова, что одним воспитанием, прививкой навыков «сознательности» тут не обойтись.

Вехи человеческой жизни — рождение, обучение, труд, дети, смерть. Теперь все это должно происходить по-новому. Нужны человеку кров, пища, одежда. Теперь это все станет другим. Настолько другим, что вы не узнаете сами себя.

Прежде всего придется примириться с тем, что мы попадаем в общество централизованной евгеники, поскольку общежитие, дорожащее стабильностью как основой общественного счастья и стремящееся исключить непредвиденное будущее, не согласится пустить на самотек количество и качество своих членов. Такое приходило в голову еще Платону — сочинителю праутопии «Государство», а у Замятина, Хаксли и отчасти Оруэлла мы имеем случай прочитать, как это в действительности может осуществляться. Путем разрешения браков по специальному партийному мандату — умеренный вариант регламентации, описанный Оруэллом. Путем отбора и подбора родителей: трогательная О-90, одна из героинь романа «Мы», не имела права на желанного ребенка, ибо ростом не дотягивала десяти сантиметров до «материнской нормы». В «дивном новом мире» у ироника Хаксли, имеющего смелость идти до конца, производство потомства поставлено на конвейер и по принципу инкубатора полностью отделено от человеческой четы. Хаксли догадался, что тотально планируемому обществу есть резон делать госзаказ на кадры еще на эмбриональной их стадии, без зазора подгоняя будущих работников к месту в производстве, — чтобы не иметь тревожных, связанных с их индивидуальными прихотями, с недовольством своим положением. Самым остроумным способом английский сатирик раздвинул границы плановости, призванной, как известно, избавить наш несовершенный мир от погрешностей и диспропорций. Поэтому если прекраснотушские классические утопии обычно открываются картинами цветущих полей и садов, сверкающих стеклом и алюминием фаланстеров, то антиутопия Хаксли с самого начала ехидно направляет наше внимание на исток этой гармонии, будь она возможна, — на Центральный Инкубаторий, где методами угнетения зародышей, прокрустовой их формовкой серийно выводятся годные в дело недочеловеки. Замятинское общество только в финале

романа догадывается застраховать себя от потрясений биоинженерным путем, вторгаясь скальпелем в организм. У Хаксли недосмотры замятинской системы как бы учтены исходно и человек обезвреживается в начальном пункте своего бытия.

Миру, который осуществил «национализацию» деторождения, необходимо обуздать и эрос, обезоружить страсть. Риск и ответственность любящей пары, связанные с перспективой появления ребенка, могут быть устранены фармацевтически, и Хаксли, опубликовавший свой роман в 1932 году, оказался тут удивительным провидцем (не сбудутся ли, учитывая успехи генетики, и более угрожающие его предсказания?). Но куда хуже поддается управлению сама любовь двоих, которая «свободно век кочует» и в то же время «сильна, как смерть». Здесь благодетелям человечества приходится идти на прямые санкции и запреты. Длительные связи расцениваются как нарушение порядка и оскорбление общественной нравственности, а в качестве лучшего средства от любовной страсти поощряется сексуальная свобода (Замятин и Хаксли); в застойно-упадочном мире «Приглашения на казнь» бездумный, автоматический разврат Марфиньки, жены героя, — признак того, что от глубокого индивидуального чувства тут уже избавились. У Оруэлла же в «1984» на стадии агрессивного утверждения новых нравов эротической порыв карается как уголовное преступление.

Ведь если не принять этих мер, не ввести пресловутое *Lex sexualis*: каждый принадлежит всем остальным («Мы»), — или принципы неограниченного «взаимопользования» (термин из «Дивного нового мира»), то не удастся стандартизировать участь граждан, одни неизбежно будут счастливее других, и зависть станет угрожать идеалу стабильности; а главное — каждый будет предан избраннику или избраннице, отнимая тем самым часть своей преданности у Единого государства. Конечно, дом и семья в старом смысле слова тут исключены — человек не имеет права быть особенным и не имеет места, чтобы обособиться.

Коллективистский труд принимает формы поточно-конвейерные (ведь Замятин и Хаксли писали во времена повального увлечения фордизмом и тейлоризмом) и вместе с тем ритуально-патетические — как средство поглощения личности целым. Предполагается, что труд перестал быть проклятием (в поте лица добывай свой хлеб) и превратился в почти био-

логическую потребность, как поведено в легенде о печальном конце трех отлученных от труда «отпущенников» (роман «Мы»). Но притом нет и следа трудовой самодеятельности, независимости творческого замысла — недаром у Хаксли Главнуправитель Монд признается, что наука стала «перечнем кулинарных рецептов».

Искусство... С искусством происходит вот что. Оно наконец избавляется от своей автономии, от своей «постылой свободы», обретенной было в новоевропейские времена, и возвращается, как о том мечтали «теурги»-символисты, к некоему общенародному действию. Государственные Поэты (таков их официальный титул у Замятина), эти Пиндары будущего, сотрясают площадь гигантского города «божественными медными ямбами» и разящими хорейми на «празднике победы всех над одним». У Набокова искусные артисты-декораторы устраивают феерическую иллюминацию на веселом массовом гулянье. Можно сказать, сбылась мечта о выходе искусства за свои границы, к прямому «творчеству жизни». Только с одной оговоркой. Центральное событие этих обслуживаемых художниками торжеств — казнь несчастных безумцев, выпавших из общего единения. Иными словами, искусство, ставшее циничной «технологией чувств» (Хаксли), как бы пародируя архаику, принимает псевдоритуальные, псевдокарнавальные, псевдофольклорные формы, весь смысл которых — мобилизовать душевные силы в пользу монолита и заглушить голос отдельной человеческой души.

Казалось бы, «новый мир» вынужден отступить перед явлением смерти; ведь утопическая распорядительность бесцельна осчастливить своими благами того, кто уходит в мир иной. Но и тут пытается она овладеть ситуацией, не допустить никакой брешы в своей тотальности. В «Мы» ужасу смерти противопоставлен энтузиазм слияния в общем марше, в «Дивном новом мире» страх смерти анестезирован комфортом «умиральниц» и целенаправленно притупляется с детства, в «Приглашении на казнь» смерть игнорируется через ее предельное опошление, превращается в пустяк, который всегда происходит не «со мной», а с другим. (Но в наиболее жизнеподобной антиутопии «1984» жизнь так ужасна, что смерть не страшна, и насилие вынуждено опираться на нечто, своим кошмаром превышающее обычный страх перед ней.)

За смертью следует утилизация трупов; и тут наши публицисты осудительно сравнивают такого рода прикидки проектера Вермо из платоновского «Ювенильного моря» с общеизвестными деяниями наци. Однако со здраво-позитивистской точки зрения, которая, собственно, и должна быть принята в окончательно «рационализированном» обществе, такая промышленная процедура не заключает в себе ничего бесчеловечного и безнравственного. В мире Хаксли с его мягким, отнюдь не истребительным режимом лояльные граждане от души радуются, что человеческие останки удастся полностью, без потерь объять химической переработкой. (У Домбровского — знаменательное совпадение и с Платоновым, и с Хаксли: врачаха, служащая в системе лагерей, вовсе не садистка, исходя исключительно из мотивов эффективности, вносит предложение об использовании трупной крови в качестве донорской — благо сырья хватает.) Таким образом человеку обеспечивается не только умирание нового типа, но и новое посмертное существование — с пользой для общества.

Можно наперед предположить, что этим обществом, изменившим все константы человеческого бытия, владеет пафос самочинности: оно должно гордиться тем, что само себя породило. И действительно, в очерченных антиутопистами мирах *родительский* принцип исключен — тем или иным путем. Герой Оруэлла, как и бесчисленное множество его сверстников, теряет мать в раннем детстве во время великих чисток; Цинциннат Ц. из романа Набокова, по происхождению подзаборный ребенок, ощущает «неподлинность» своей матери, когда та как бы из небытия появляется перед ним накануне казни. В романе «Мы» воспитание, конечно, государственное, своих родителей дети не знают, самовольное материнство карается смертью; в наиболее отлаженном «дивном мире» Хаксли дети появляются, как мы уже знаем, не из чрева матери, а «из бутылки», и даже слова «отец» и особенно «мать» считаются непристойными. Поистине «пес безродный» — такой, а не старый мир!

В каждом из этих случаев работают как бы свои объяснимые причины отрыва от родительского корня. Но за ними стоит общий замысел — начинать с нуля, разрывая с кровной традицией, обрывая органическую преемственность; ведь родители — это ближайшее звено прошлого, так сказать, его «родимые пятна». «Что нам делать в будущем коммунизме с

отцами и матерями?» — задаются вопросом герои чевенгурской утопии...

Чуть ли не мистическое чутье подсказало Оруэллу даже вопреки питавшему его историческому опыту — ведь в 1948 году, когда писался его роман, Сталина называли *отцом* народов, — что верховного тоталитария «1984»-го «отцом» все же именовать не следует. Ничего патриархального не должно проникать в эту систему принципиальной безотцовщины. Но также и материнское начало подлежит упразднению — на высшем, символическом уровне. Нарочито забывается традиционное почитание земли как общей матери и утверждается культ синтетических, не порожденных ни ее недрами, ни ее плодоносным покровом продуктов. Только «дикие христиане упрямо держались за свой “хлеб”», — презрительно замечает представитель общества, навсегда отгородившегося от матери-природы стеной из непробиваемого стекла («Мы»).

### 3. Рай и ад антиутопии

Итак, новое общество, воссозданное антиутопистами, всячески отказывается от наследства — ему не подходит ни то, что считалось вечным, ни то, что рождалось во времени. Однако есть одно кардинальное заимствование, которое оно радо бы, да не может скрыть. Это старая идея «спасения»<sup>1</sup>. Свои неизменные и окончательные решения во всем, что касается человека и мира, не подлежащие обжалованию судом истории (ибо сама всемирная история кончилась, сказано коммунарами-чевенгурцами и подписано идеально бездвижным миром Хаксли), утопия предлагает расценивать как *спасительные*. Это рай, достигнутый в новом, последнем зоне (веке) и отменяющий течение времени.

Рельефнее всего трагестия христианства, связь с новозаветным обещанием Царства Небесного просматривается в творении религиозного безбожника Платонова — в «Чевенгуре». Здесь выплеснулись чаяния никак не меньшие, чем переход к жизни не по законам мира сего, избавление человека и материи от мук подъяремного бытия. Трудовое заменено даровым (вернее, трофейным, а потому неизбежно иссяка-

<sup>1</sup> Согласно статье С. С. Аверинцева в «Философской энциклопедии» (М., 1969, т. 5) спасение — «предельно желательное состояние человека, характеризующегося избавлением от зла — как морального (...) так и физического.

ющим, имуществом побежденных классов, оставшимся после «разборки гражданской войны»). Несеяные поля родят сами собой, и кормить человека им уже не в тягость: под лучами «всемирного пролетария» — солнца, освобожденные от утилитарных тисков хозяйствования, «братски растут» пшеница, лебеда и крапива — «интернационал злаков и цветов», дарующий новую, самородную пищу чевенгурским переселенцам. А те в определенном смысле являют собой избранный народ священной истории, не знавший покоя («У каждого даже от суточной оседлости в сердце скоплась сила тоски»), пока не вселился он в землю обетованную, очистив ее от «буржуев-aborигенов. Покорители Чевенгура на свой лад воплощают и евангельскую притчу о званых «на пир Царствия», со всех дорог сзывая в свою коммуны убогих и бездомных.

Можно подумать, что эти переключки так настойчивы, потому что «Чевенгур» впитал в себя черты русской народной утопии, перерабатывающей церковные предания. Но приглядевшись к постройкам, возведенным на совсем иной почве, без труда заметим тот же заимствованный каркас. Так, везде присутствует идея нового, второго рождения и «крещения» новыми именами. Опять-таки находим ее и в «Чевенгуре»: в прямой, наивной форме она заявляет о себе у «перекрещенцев»-коммунаров, которые восхотели утвердить свое обретенное достоинство, назвавшись Христофорами Колумбами и Федорами Достоевскими; а в форме философски многозначительной — у самого автора, ибо его герой Дванов как бы переродился из прежнего Иванова, словно библейский Аврам, переименованный в момент избранничества в Авраама посредством изменения одного звука. Но и у Хаксли — едва ли не то же самое! Обитатели «дивного нового мира» носят обновленные имена, отсылающие к знаменитостям, которые жили в эру промышленной и пролетарской революций, к тем, кто, по мысли автора, создавал основы научной мощи будущего (Дарвин, Гельмгольц, Бернар) и его идеологического вооружения <sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> В романе Хаксли эмблематика имен в высшей степени принципиальна. Дело в том, что фактически автор «Дивного нового мира» выступил как провозвестник «теории конвергенции»; ему представлялось, что на описанное им грядущее должны работать обе временно враждующие силы: «Господь наш Форд» налаживает производство, а «Маркс» ставит задачу формирования нового человека.

Крайняя разновидность того же символического акта — отказ от собственных имен как таковых, в романе «Мы» заменяемых «нумерами». У нас этот способ регистрации людей неизбежно вызывает в памяти учетную практику сталинского и гитлеровского лагерных «архипелагов». Такое опережение реальности писательским воображением, впрочем, поразительно только на первый взгляд. Здесь имеет место не историческое ясновидение, а скорее логическая дедукция из отлично известных Замятину демонстративных переименований. Выявляются их закономерные плоды. Произвольно отрекаясь от себя прежнего и присваивая атрибут другого лица, человек подготавливается и к безымянности — к тому, чтобы отождествиться с нумерованным местом в коллективном строю.

Наконец, оказывается, что новое общество Замятина — Хаксли — Оруэлла не обходится и без перелицовки центральной христианской мистерии. Для сплочения своих членов и погашения их метафизической тоски оно устраивает обязательные массовые радения, доводящие участников до самозабвенного экстаза. Герой Замятина, Д-503, так и называет это действо: Пасхой. В прагматическом, комфортабельном мире Хаксли — и то предусмотрено нечто подобное: группы в двенадцать человек (апостольское число!) сходятся на своего рода «вечери», где причащаются наркотической «сомой» и переживают упоительное единение. Трезвый Оруэлл понял, что в этих оргиях единства «вселюбие» менее вероятно, чем всезлобие: у него люди забывают себя и сливаются в общем порыве на «двухминутках ненависти», объединяемые «образом врага».

Даже вступив на стезю мятежа, Д-503 все еще испытывает блаженство растворения в «мы», когда его подхватывает общий поток. Это-то фиктивное блаженство наряду с отменной жизненной опасностью позволяет «благодетелям» и «старшим

---

Отсюда — два равноправных ряда имен, знаменующих технологические и идеологические святцы нового общества. К сожалению, читатель первого «публичного» русского перевода, напечатанного «Иностранной литературой», не мог в этом до конца разобраться. В первом ряду имен пропущен наш физиолог Павлов (его бихевиористская по существу рефлексология в 20-х годах обратила на себя мировое внимание, и в оригинале романа зал выработки рефлексов у дрессируемых младенцев называется «неопавловской комнатой»). Во втором ряду нарочито англизированной транскрипцией до неузнаваемости искажено имя юной героини: она ведь не Линайна, а Ленина.

братьям» рекомендовать возглавляемый ими социальный порядок в качестве земного рая. В обмен на такой рай они предлагают пожертвовать свободой — источником беспорядка и разобщения. В кульминационный момент своего бунта герой антиутопии, как правило, встает перед альтернативой, которую слышит из уст главного идеолога «нового мира»: свобода или счастье. И стоит ему поверить этой лживой дилемме, как он оказывается в плену у невыносимого для него порядка не только физически, но и интеллектуально. Если таков рай, он выбирает ад и адские средства освобождения.

В отличие от Достоевского, у которого слушатель Поэмы о великом инквизиторе, Алеша Карамазов, немедленно распознает обман, Замятин и Хаксли, подхватившие тот же сюжет, не опровергают эту дьявольскую аргументацию. У Замятина последнее слово остается за героем, приравнявшим райское состояние к застою, скуке, энтропии; все живые начала жизни — динамичность, непредвиденность, увлекательность, «солнечная лесная кровь» — достаются тут на долю «ада». Свобода, которая предпочтена унылому раю, мыслится исключительно как «адская», разрушительная, влекущая к мировому катаклизму. Борцы с властью Благодетеля и с его раем объединяются в романе под девизом «Мефи», заявляя себя адептами «прекрасного юноши» — Мефистофеля, демона, Люцифера. Д-503, столкнувшись с «математическим доказательством» *конечности* мира и, значит, ограниченности его динамических сил, переживает форменный идейный крах, обратный по своим причинам тому, который испытал «логический самоубийца» в «Дневнике писателя» Достоевского, уверившийся в дурной *бесконечности* Вселенной и решивший, что жить в таком адски-бессмысленном мире не стоит. Хаксли, подобно Замятину, тоже не оспаривает противоположности «свободы» и «счастья», когда приговаривает своего выбравшего свободу героя к сокрушительному поражению — и в роли возлюбленного, и на поприще политического борца, и в аскетическом подвиге. И тем самым экспериментально подкрепляет лукавый маневр Главноуправителя Монда, который в решающем диалоге с мистером Дикарем умолчал о жизненных и творческих радостях, невозможных без свободы, а представил ее чем-то вроде ключа к ящику Пандоры: вместе со свободой, дескать, в мир врываются одни болезни, горести, пороки, социальные потрясения.

Зато Оруэлл объяснил, в какую ловушку попадает человек, возненавидевший тоталитарное общество, но остающийся под гипнозом его идеологии. Мятежные герои «1984» дают «адскую клятву» не останавливаться ни перед каким преступлением в борьбе за свободу от ненавистного им Ангсоца, и этот же Ангсоц в лице своего теоретика О'Брайена деморализует их, когда в решающий миг ловит на слове: вы не лучше нас!

Итак, борцы против «дивного нового мира», по существу, разделяют философию этого мира. Вслед за своими оппонентами они не мыслят иного благоденствия кроме как в неволе, иного «я» кроме обособленного и мятежного, иной соборности, кроме лагерного сосуществования. А ведь это регресс от гуманизма, завоеванного христианской цивилизацией, к архаическим, массивным, доличностным эпохам человеческой истории! Недаром трудовые массы в «Мы» движутся поступью ассирийских воинов. (О. Мандельштам почти одновременно с Замятиным тоже обращался к образу ассирийского мира, желая передать угрозу, нависшую над нашим веком: «... ассирийские крылья стрекоз, переборы коленчатой тьмы».) Правда, представленный в антиутопиях коллективизм держится больше на сыске и взаимной слежке, чем на культовой монолитности, свойственной древним деспотиям.

И если цивилизации седой древности еще не открыли для себя идею человеческого братства, как не выработали они идею личного достоинства каждого из братьев, сыновей одного Отца, то «сироты земного шара», чевенгурцы, несмотря на удивительную близость друг к другу в их сообществе, уже перестают считать себя братьями.

Невозможно переоценить всю значительность реплики, брошенной вождем чевенгурцев Чепурным: «Товарищи! Прокофий назвал вас братьями и семейством, но это прямая ложь: у всяких братьев есть отец, а многие мы... безотцовщина. Мы не братья, мы товарищи, ведь мы товар и цена друг другу, поскольку нет у нас другого недвижимого и движимого запаса имущества».

Это спор не о словах. Не случайно община, которая в других отношениях взялась исполнять максималистские чаяния, унаследованные от верующей психологии, именно здесь предлагает такую замену. И не случайно Платонов, последователь многих идей Н. Федорова, как раз тут, в своем грустном со-

чувствии чевенгурцам, отказывается от центральных понятий федоровской «философии общего дела» — от «сыновства» и «братства».

Что же из этого вытекает? Не имея «отца», чевенгурцы целиком, «как товар», переходят в собственность друг друга: каждый без остатка вручен другому. Во имя товарищества у каждого отчуждается даже не жизнь, полагаемая «за други своя», а «самость», составляющая человеческое лицо. В чевенгурской общине подобная взаимопринадлежность действует напрямую, без посредников: еще никто не заведует распределением этого нового вида имущества. Такой неорганизованный и непосредственный «коммунизм жизнью» только при мечтался создателю «Чевенгура»; Платонов не мог примириться с барьером собственности, разделяющим людей, и доводил это чувство до последнего напряжения.

В отличие от него авторы антиутопий очерчивают тип общества, в котором сформировалась посредствующая инстанция, «внутренняя партия» (Оруэлл). Она ведает не только материальными благами, но в первую очередь «живым товаром», предавая каждого в руки соседа, а себе оставляя власть над всеми.

И вот на этапе, следующем за чевенгурской идиллией, в эпоху «большого террора» право всех на каждого осуществляется не по линии интимных и душевных отношений, а в области массовых политических доносов («Тюремщиками... были все» — «Приглашение на казнь»). В виде подачи из административного фонда подвластным выделяется доля власти над жизнью и благополучием друг друга, но эта подачка с лихвой возвращается назад в верховную инстанцию, приращивая ее мощь. В результате каждый, как это изображено в романе Набокова, становится «имуществом» не своего товарища, а палача.

Появление этой инстанции неизбежно, потому что абсолютное равенство и обобществление, когда человек перестает принадлежать самому себе, не может стать ни добровольным, ни привычным: чтобы это состояние сохранялось, кто-то должен поддерживать режим насилия. Впрочем, и Платонов намечает самозарождение в безвластной чевенгурской коммуне начатков организованной принудительности: «Организация — умнейшее дело, — размышляет кандидат в инквизиторы местного масштаба Прокофий Дванов, — все себя зна-

ют, а никто себя не имеет». Такая «организация» продемонстрирована затем в платоновской «Шарманке» — там кучка добравшихся до власти управленцев не хуже «внутренней партии» Оруэлла морит голодом целый край, осуществляя над ним идеологическое руководство.

«При организации можно много лишнего от человека отнять», — слышим мы далее от Прокофия, и хотя это говорит начинающий хапуга, формулу его не следует понимать в чисто материальном смысле. Ведь тут Прокофий указывает на возвышенную, жертвенную, так сказать, сторону желанного ему положения: «Только одному первому плохо — он думает». Всего сладостней отнять у человека его самостояние, «лишнее» при чевенгурском устройстве, и к тому же высшую сладость господства над личностью выдать за бескорыстное несение бремени — трюк, регулярно повторяемый всеми «первыми», начиная опять-таки с самооправданий великого инквизитора.

#### 4. Тайна «внутренней партии»

Прокламируемая цель социальных утопий — общее благоденствие, но затеянная ради него переделка человека вскорости открывает себя как *единственно реальная цель*. В этой переделке есть своя методическая последовательность, которая может быть принята за рациональность. В погоне за организованным добром утопия по ходу дела превращает хаотическое и бессистемное присутствие зла в мире в единый мир организованного зла. Так, очевидно, надо понимать эпиграф к антиутопии Хаксли, найденный писателем у Бердяева (и почему-то потерянный в русском журнальном переводе): утопии страшны тем, что они сбываются.

Хаксли вместе со многими другими готов поверить, что «дивный новый мир» с его плановой системой выстроен научно-техническим разумом, неудержимым порывом техницизма к реализации своих возможностей. Однако по ряду признаков можно заключить, что этот мир строили не инженеры и философы-рационалисты, но идеологи власти. На поверхности он вроде бы идеологически нейтрален, не то что замятинское общество с его преданностью Идее и пафосом космических завоеваний. Тут царит идол гедонистического благополучия, обеспеченного прогрессом, — и никакого фанатизма!

Но представим себе, как такое общежитие могло возникнуть. Чтобы стало возможным столь безнаказанно месить человеческую глину, формируя из нее нужные заготовки, должен произойти ценностный переворот, убирающий с дороги помехи, которые ограничивали посягательства власти на личность; как написано у Хаксли, помехи эти — «христианство», «либерализм» и «демократия». Отныне открыт путь для «рациональной» утилизации человека: он рождается как рабочая сила и по смерти используется как сырье.

Но можно ли такое обращение с человеком назвать рациональным, разумным, соответствующим его телесным и духовным данным? Конечный результат оказался, как видим, иррациональным в полном смысле слова! И пусть у Хаксли мы этого не прочтем, но проступающую здесь абсурдность приходится объяснять *libido dominandi*, о которой писал еще Августин, — иррациональной *волей к власти* над миром.

Новизна заключается в том, что прежде она никогда не выступала в чистом виде.

Обычное восхождение по общественной лестнице совершается при наличии некоторых признаков и качеств, независимых от желания занять верхнее место. Это может быть наследственное право, компетентность, умение расположить к себе народ или массы, прошлые заслуги, в том числе военные, готовность защищать интересы того или иного слоя; это может быть, в конце концов, заразительная одержимость идеями. При «новом порядке», отметающем все эти критерии, отбор и возвышение начинают идти по одному-единственному принципу: *наверху оказывается тот, кто хочет быть наверху больше всех остальных*. Например, хряк Наполеон в «Скотном дворе» Оруэлла.

Сформированная таким иррациональным образом, власть не выглядит законной ни в духе традиционного авторитарного государства, ни в духе современного правового. Она кажется как бы навязанной извне, хотя сложилась изнутри, и переживается как нечто предельно самопротиворечивое — как *самоокупация*. «Диалектика» эта просвечивает в названии романа Замятина: «мы» означает и массы, и коллективного субъекта, диктующего им свою волю.

Фильтр, который исключал бы отбор выдвиженцев по любым иным признакам, помимо пресловутой *Will zur Macht*, описан автором «1984» в виде уже упоминавшейся «внутрен-

ней партии» (синоним «аппарата»), а Кафкой — предвосхищен в образе Центральной канцелярии Замка. Принято считать, что в «Замке» отобразилась система Австро-Венгерской империи, помещичье-административная «камарилья», и что, доведя ее изображение до гротескного предела, писатель предсказал рождение больших бюрократических структур будущего, управляющих массами людей на производстве и в быту. Преимущества нашего позднего опыта позволяют нам все же опорить этот трюизм. Если в «Замке» и есть что-то похожее на традиционную бюрократию, скорее это каста не чиновников, а их слуг — функционеров, посредничающих между властью и народом в качестве приводных ремней. Пусть они беспардонно пользуются преимуществами служебного положения, когда совершают свои набеги на зависимую от Замка Деревню, но их влияние производна от верховного источника господства. Они, как положено бюрократам, действуют *по поручению*, хотя и наглеют от бесконтрольности.

Что же касается самих чиновников, то те смахивают на «номенклатуру», которую после чтения Кафки уже не спутаешь с самой дурной бюрократией. Во-первых, это социальное новообразование исключает обратную связь со стороны подвластных, без чего не могла бы работать даже наименее эффективная бюрократическая организация. Все дела движутся только в одном направлении — из Замка в Деревню, а проситель «совершенно разумно» считается несуществующим. Во-вторых, несмотря на бесперебойное испускание инструкций, деятельность здешнего чиновника не формализована и не соотнесена с буквой законоуложения; официальную функцию он ощущает как свое жизненное отправление и свою частную собственность. Практика ночной работы в могущественных канцеляриях, язвительно изображенная Кафкой и слишком известная из жизни, предпочитается не только из-за покрова тайны, но и как сугубо домашнее, небюрократическое, собственное дело. Так что слово «бюрократия», в котором все чаще стали находить отгадку сегодняшних драм, не слишком уместно в отношении абсурдной действительности Замка, — от нее закон буквы и закон стола (*bureau*) были бы спасением.

В-третьих, эта власть не ограничивается сферами, которые достижимы для бюрократии, даже предельно коррумпированной и погрязшей в злоупотреблениях. Человек достается Замку целиком. Мы с детства помним, как в опере Пуччи-

ни «Тоска» крупному бюрократу из чужеземной австрийской полиции приходится покупать любовь героини обещанием освободить ее возлюбленного. В мире «Замка» «женщины не могут не любить чиновников, когда те вдруг обратят на них внимание, более того, они уже любят чиновников заранее». Образцового бюрократа Каренина могли не любить, между тем как у членов загадочной кафкианской корпорации, скромно именующих себя чиновниками, «несчастной любви не бывает». «Мы все принадлежим Замку» (слова коренной жительницы Деревни) — это не отношения управляемых с управленцами, это и не податно-хозяйственная зависимость: это рабствование. Но поскольку речь идет о рабстве у Центральной канцелярии, то есть у системы, каждый член которой сам по себе — ничто, а в целом она есть все, перед нами рабовладение нового типа<sup>3</sup>.

В-четвертых, анонимная и трансцендентная власть Замка, как она описана в романе, вообще не регулирует устройство жизни в Деревне, за счет которой она безбедно живет, — то есть не несет никаких упорядочивающих обязанностей, возлагаемых на бюрократию. Ее голос доносится из телефонной трубки как некий нерасчлененный, хотя и мощный гул, как запредельное пение без слов. Ее делопроизводство — деятельность мистифицированная, лишенная иного смысла, кроме закрепления и освящения бытия самой властвующей группы. Назначение этого фантазмагорического шума — внушить страх и покорность. То, что чужаку-землемеру кажется «врожденным» трепетом перед администрацией, на самом деле не врождено, но внушено методами скрытого террора и поддерживается всеобщей уверенностью, что «за тобой постоянно наблюдают».

Словоизъявления такой власти разгадывать бесполезно. Они рассчитаны не на понимание, а на устрашение. В самой безымянности того, кто стоит на вершине этой пирамиды, — Графа, Благодетеля, Старшего брата, Гениалиссимуса (из поз-

---

<sup>3</sup> В реальной жизни такое господство над телами и душами было бы невозможно без тотального экономического отчуждения, признаков которого не видно в самодеятельно промышляющей Деревне. Но в антиутопии — как в мысленном социальном эксперименте — всегда, намеренно или невольно, не учитываются то одни, то другие параметры, без каких моделируемый мир не мог бы состояться. Зато до упора доводятся избранные для анализа тенденции.

днейшей сатирической антиутопии В. Войновича), — мнится какая-то нечеловеческая сила, с которой человек не может и не должен вступать в диалог. Неискушенный герой Замка, одураченный кажущейся связностью поступающих оттуда сигналов, напрасно тратит свою жизнь в надеждах установить контакт с хозяевами положения. Думается, испытанный антагонист такой системы стал бы руководствоваться девизом «не верь, не бойся, не проси», о котором нам было поведено в «лагерном» цикле Солженицына и, следуя которому, побеждает Зыбин в «Факультете ненужных вещей» Домбровского.

### 5. Чудеса застенка

В «Замке» землемера К. окружает «почти неправдоподобный мир»; в «Приглашении на казнь» Цинциннату Ц., человеку с неусеченной душой, обступающая его среда представляется какой-то дурной копией настоящего мира. На то есть две причины: вырождение мирового вещества под гнетом ложных идей и необходимость заслонить подлинный космос фиктивной действительностью, без чего эти идеи не могли бы господствовать над умами. Перед Цинциннатом виднеются «наполовину заросшие очертания аэродрома и строение, где содержался почтенный, дряхлый, с рыжими, в пестрых заплатах, крыльями самолет, который еще иногда пускался по праздникам, — главным образом для развлечения калек». Материальная цивилизация, отрезанная от духовного источника, пережив краткую стадию некоторого мускульно-технического дерзновения, ветшает и становится как бы призрачной. Но (узнаём мы из парадоксальной фантазии Борхеса «Тлён, Укбар, Orbis Tertius», созданной в начале 40-х годов) эта призрачность — именно то, что требуется для нужд утопической реорганизации жизни.

В рассказе «Тлён...» (он назван так по имени ирреальной планеты, подставляемой автором вместо Земли) международное общество заговорщиков исподволь внедряет представление об иллюзорности материи и, навязав такую картину бытия, противоречащую человеческому опыту, продвигается к власти над человечеством. Согласно остроумной выдумке Борхеса, сама реальность, поддавшись соблазну «человекобожеского» переупорядочения, уступает вторжению фантастического элемента и постепенно самоупрядняется. Мир становится Тлёном, тленом. Этот, так сказать, крайний случай капиту-

ляции реальности проливает свет на гносеологические корни тоталитаризма.

У Борхеса представлен «заговор» философов-солипсистов. Но внедрить представление о несуществующей реальности нужно им не потому, что они сторонники идеализма, а потому что они заговорщики против жизни. Не обязательно быть субъективным идеалистом или махистом, чтобы стремиться к такому результату, достаточно быть утопистом тоталитарного толка.

Конечно, властители весьма жизнеподобной оруэлловской Океании не в состоянии вытеснить данную человеку реальность своей собственной, как оно происходит в прихотливой философеме Борхеса. Да этого им и не требуется. Ведь можно выйти из положения путем «удвоения» действительности. За привычной действительностью объективный статус признается в той мере, в какой это необходимо для практических нужд существования — проще говоря, затем, чтобы не пронести ложку мимо рта. Но высшие области — исторического и культурного бытия — подменяются произвольными фикциями, образующими как бы вторую реальность, которой верхи могут манипулировать, а низы обязаны верить.

Читатель в деталях постигнет всю эту диалектику, познакомившись с системой «двоемыслия» и принципами «ново-яза» в романе «1984». Отметим, что главные рычаги здесь — ликвидация коллективной памяти, контроль над прошлым, управление временем. «... Государственная мощь создала новое прошедшее, по-своему вновь двигала конницу, наново назначала героев уже свершившихся событий... Государство обладало достаточной мощью, чтобы наново переиграть то, что уже было однажды и навеки веков совершено, преобразовать... отзвучавшие речи, изменить расположение фигур на документальных фотографиях» — так пишет автор «Жизни и судьбы», знаменательно совпадая с Оруэллом, который описал аналогичные фокусы в «Скотном дворе», а в «1984» изобразил кипучую деятельность целого Министерства правды, занятого непрерывным переписыванием истории. Тут можно вспомнить, что и платоновский персонаж из «Чевенгура» «прошлое... считал навсегда уничтоженным и бесполезным фактом».

«Живешь по крашеному времени», — думает у Набокова узник Цинциннат, видя, как тюремный сторож каждые полчаса смывает нарисованные стрелки часов и опять рисует но-

вые. Такие часы с бездействующим циферблатом можно считать символом остановившегося настоящего, которое при должном порядке вещей господствует и над прошлым, и над будущим. Прошлое оно изображает как собственную неотвратимую предысторию и заодно списывает на него свои противоречия и дефекты. В будущее оно проецирует свою несокрушимость и правоту, представляя его как все то же неизменное настоящее, но возросшее в количестве и мощи. Прошлое — зона отбросов, будущее — зона окончательных достижений. Лучше всех это, может быть, понял и описал Оруэлл, но не он первый. У Хаксли один из столпов нового общества внушает молодежи, как ужасно жили раньше: подумать только, селились семьями, запертые в собственных домах, опутанные уничительными узлами родства. Не так ли отталкивающий образ капиталиста в цилиндре предназначен символизировать в сознании жителей оруэлловской Океании несправедливый мир до победы Ангсоца?

Таким образом, с действительностью в мире антиутопии происходят форменные чудеса: ведь обратить «рабство» в «свободу», не смягчая его ни на йоту, а «войну» в «мир», не прекращая ее вести, — никак не меньшее чудо, чем превратить воду в вино. А сделать бывшее небывшим, чем поминутно занимаются разнообразные «министерства правды», — под силу, как полагал, например, Данте, одному Богу.

Чудеса эти, впрочем, были обещаны еще великим инквизитором из «поэмы» Ивана Карамазова, возвестившим, что новый порядок будет покоиться на трех китах — чуде, тайне и авторитете. Однако бытийственного чуда новые маги, естественно, сотворить не могут, если не считать превращения бытия в ничто, подобно тому как в романе «Мы» Благодетель с помощью специальной установки распыляет казнимого человека на атомы. Полигон инквизиторских чудес — это беззащитное человеческое сознание. Только в нем могут найти себе место и утвердиться спускаемые сверху фикции.

Сюжеты антиутопий совпадают между собой в том, что для полной победы над свидетельствами чувств, над показаниями опыта и здравого смысла, для полной перезарядки сознания одного лишь пропагандно-педагогического штурма оказывается недостаточно. Поэтому в сюжетах такого рода: и в «Мы», и в «Дивном новом мире», и в романе К. Кизи «Полет над гнездом кукушки» — заостряется тема биоинженерии,

хирургического вмешательства в мозг и наркотического гипноза. (Многоступенчатые фармацевтические средства обеспечивают полную замену катастрофической реальности усадительными галлюцинациями и в блистательно остроумной повести С. Лема «Футурологический конгресс».)

Но тут выясняется, что, каковы бы ни были возможности, предоставляемые чудесами науки, те, кто хочет овладеть внутренним миром человека, не обходятся без старых испытанных способов. Главным «чудом» светских последователей великого инквизитора оказывается все-таки *страх*, точнее — устрашение, или террор, гарантирующий собою и «тайну», и «авторитет». Страх втягивает человека в «ложную логику вещей» («Приглашение на казнь»). Без его силы вся остальная «педагогика» недействительна — не будем на этот счет обманываться. Как умозаключает в романе Гроссмана высокопоставленный гестаповец, «основой вечной правоты партии, победы ее логики либо нелогичности над всякой логикой, ее философии над всякой другой философией была работа государственной тайной полиции. Это была волшебная палочка! Стоило уронить ее, и волшебство исчезало — великий оратор превращался в болтуна, корифей науки в популяризатора чужих идей». От себя продолжим: без этой волшебной палочки война снова окажется войной, а не миром, ненависть — ненавистью, а не любовью, бесчестье — позором, а не честью; все постепенно станет на свои места.

Пытки и казни — неперенные спутники антиутопического мира. Если они не заметны на поверхности тамошней жизни, значит, они были пережиты этим обществом в прошлом. На взгляд новоприбывшего землемера К., свежего человека, у жителей Деревни были «словно нарочно исковерканные физиономии... казалось, их били по черепу сверху, до уплощения, и черты лица формировались под влиянием боли от этого битья». И можно поверить, что именно в том и состояла предварительная обработка их покорного теперь сознания. «Душа и тело — сообщающиеся сосуды», — размышляет Гроссман об уязвимости человеческого духа, к которому подбираются через телесные ворота. В финальных сценах «1984»-го вся победительная риторика О'Брайена не имела бы воздействия, если бы его слушатель в этот момент не был прикручен к ложу пыток и если бы оратор не подкреплял свои тезисы болевым электрошоком. Существующие в лагерном жарго-

не образные выражения «достать» и «расколоть» родились из буквального смысла этих глаголов: человека раскалывают физически и достают его душу.

В антиутопиях Замятина и Хаксли, где изображается научно усовершенствованное и устоявшееся общество далекого будущего, казалось бы, прочность достигнута на путях абсолютного согласия всех между собой и с директивной Скрижалью. Но по ходу повествования авторы недвусмысленно дают нам понять, что и здесь существует множество способов внушить страх и сокрушить сознание, уязвляя человеческую плоть. Рядом с любимым благонадежным конформистом безотлучно находятся сыщик, хирург и палач.

### *6. Я сам, или Человек непрозрачный*

В «Приглашении на казнь» Набоков вводит символическую тему «непрозрачности» главного героя — единственного подлинного человека среди «призраков». Возможно, этот образ был навеян любимым писателем Набокова — Гоголем: в «Майской ночи» среди прозрачных русалок-утопленниц у одной только преступницы панночки недобрая душа выдавала себя темным пятном. Мир «Приглашения на казнь» превращает эту метафору в соответствии со своей извращенной логикой. Тут непрозрачность тоже означает аномалию, порок, но таковыми считается не злая воля, а душевная глубина, трехмерность, наличие «внутреннего человека» — «одинокое темное препятствия в этом мире прозрачных друг для дружки душ».

С ним-то и идет борьба в утопических обществах, стремящихся сделать всех, по слову Набокова, «сквозистыми» — пронцаемыми друг для друга и для власти. В «Мы» все живут в комнатах с прозрачными стенами и к тому же большую часть суток отдают публичным мероприятиям. В «Дивном новом мире» уединение, конечно, тоже не поощряется. В романе Оруэлла человек круглосуточно находится под наблюдением всевидящего и всеслышащего телеустройства. В чевенгурской общине тот же принцип, мы уже знаем, выразался в пожелании, чтобы каждый был «имуществом» и «товаром» для другого, а расселение по отдельным домам воспринималось как вынужденный компромисс. Наконец, фигуры, окружающие набоковского Цинцинната, — это перерожденцы, уже «просквоженные», изначально лишённые своего человеческого ядра и

выталкивающие из жизни закрытую от их взоров полноценную личность. Ведь преступление Цинцинната Ц., совершенная им «гносеологическая гнусность», в том и заключается, что он не до конца познаваем для общества, не весь отдается, предается ему.

«Непрозрачность» — синоним уникальности и неподатливости души. Когда в Д-503 пробуждаются любовь, фантазия, рефлексия, жажда уединения и свободы, врач, занятый профилактикой отклонений, говорит ему: «Плохо ваше дело! Повидимому, у вас образовалась душа». Теперь об этом пациенте можно сказать словами мятежной героини: «Человек — как роман, до самой последней страницы не знаешь, чем кончится. Иначе не стоило бы и читать» («Мы»).

Но палач, в чьих руках последний и самый страшный аргумент тоталитарного мира, наперед знает, чем все кончится. И он имеет больше всего оснований воображать, что добрался-таки до той «последней, неделимой, твердой, сияющей точки... я есмь!», которую ощущает в себе герой «Приглашения на казнь», как и любой протагонист антиутопии. У палача возникает иллюзия, что через «окончательное решение» участи жертвы он полностью овладевает ее душевным содержанием, таким несложным в последние секунды, так запросто сводимым к страху боли и смерти. Эсэсовец Кейзе («Жизнь и судьба» Гроссмана), ликвидирующий узников пулей и шприцем, уверен, что эта элементарная манипуляция раскрывает перед ним секрет человеческого существа. Точно так же в романе Набокова артисту своего дела палачу мсье Пьеру кажется, что после нескольких сеансов садистской обработки приговоренного — после инсценировки побега, бросающей узника от надежды к отчаянию, после оскорбительно-пошлых рацей об удовольствиях жизни, которых обреченному предстоит лишиться, — он наконец добирается до нутра Цинцинната, до его сокровенной «точки». «Строение души Цинцинната, — заявляет он, — так же известно мне, как строение его шеи», — и заверяет своего подопечного: «... Ни один ваш душевный оттенок не ускользает от меня... Для меня вы прозрачны, как — извините изысканность сравнения, — как краснеющая невеста прозрачна для взгляда опытного жениха». Палач-гносеолог претендует, таким образом, на то, что именно он познал непознаваемую, непрозрачную душу человеческую. На самом же деле его «анализ» не простирается дальше утилитарных за-

дач, диктуемых обществом, которое он представляет: испугать, добиться признания, отречения от прежних взглядов. В руках у палача остается труп души, который может быть употреблен в идеологических целях, так же как труп погубленного им тела — в хозяйственных. Но воцариться в человеческой душе, овладеть ее неповторимой тайной, не разрушив ее самоё, никакой палач не может.

Даже в застенке не отменяется максима: человек страдает от обстоятельств, но не зависит от них. В безысходном мире антиутопий, писавшихся до середины нашего века, голимый, как правило, не в состоянии изменить своей участи<sup>4</sup>, не может избежать не только смерти, но и унижения, вынужденных покаяний, изъявлений покорности. Но окончательная сдача — капитуляция «внутреннего человека» — остается в его воле: ее может и не быть. Уинстон Смит, герой «1984», сдался и предал свою внутреннюю суть потому именно, что не смог побороть пиетета перед интеллектуальным палачом О'Брайеном, который не перестает быть для него учителем, даже становясь его мучителем. Но там, где у жертвы сохраняется «презрение к насилию» (В. Гроссман), власть насильника кончается.

Субтильный и одинокий Цинциннат Ц., трепещущий в ожидании ужасного мига, все-таки не соглашается принять «услугу» палача, укладывающего его на плаху, и говорит: «Сам». Так, в крайней беспомощности, утверждает он свою самость, свое непрозрачное «я» и тем спасает свою личность.

Это «я», эта «твердая точка» — в природе человека, и она же поддерживается в нем культурой и памятью. Недаром оппонент новой «дивной» цивилизации — тот, кого она прозвала Дикарем, — представлен у Хаксли как человек и природы, и культуры. С миром естества его сближает племенная обрядность индейцев, среди которых он вырос, а с христианством и миром старых европейских ценностей — Шекспир,

<sup>4</sup> Кажется, впервые, если иметь в виду книги, заслужившие мировое признание, антиутопическая фабула получает благополучный исход в повести Р. Брэдбери «451° по Фаренгейту»: герой, восставший с оружием против тотально обезличенного мира, спасается от преследований его исчадия — Механического пса и, омывшись в водах пограничной реки, ступает на свободную, живую землю. Повесть с этим символическим финалом вышла в свет в 1953 году и как бы обозначила перелом от безнадежности к надежде для тех, кому выпало жить во второй половине века.

на котором ему посчастливилось воспитаться в резервации. Вольтеровский дикарь — Простодушный Гурон — знаменовал в духе, общем для французских просветителей, естественную жизнь, ее укор цивилизованному обществу, порвавшему с природой. Что касается его литературного потомка, «мистера Дикаря», тут диспозиция существенно иная; в его лице природное вступает в союз со сверхприродным против ненатурального и бесчеловечного. Наивный, как ребенок, Дикарь — единственный взрослый человек среди обитателей цивилизованного питомника. Он в свое время прошел через инициацию, посвящение в духовную жизнь, «ему открылись Время, Смерть, Бог» — все то, о чем не подозревает инфантильное сознание ручных людей. Он свободен.

Всем утопиям, переупорядочивающим жизнь, поперек дороги стоит свобода человека, и они все, от научного «инкубатора» до задушевной чевенгурской коммуны, каждая по-своему, стремятся обойти эту помеху, устроившись без свободы. Теоретики утопизма подбадривают себя на манер О'Брайена тем, что «человек бесконечно податлив», что «природу человека творим мы». Однако зловещая и бесплодная практика, о которой поведали антиутопии XX столетия, свидетельствует о том, что задача эта неисполнима: преобразованная в заданном направлении природа человека оказывается уж не человеческой.

Человека можно испортить, но переделать его нельзя.

## Европейский интеллеktуал: Конфронтация с миропорядком и ее пределы

Перемещения внутри русской культуры в эпоху наступившей свободы можно обозначить с помощью парадокса: это возвращение вспять, сопровождаемое, однако, бегом вдогонку, за не пережитыми еще новациями западного интеллекта. Споры вокруг «Вех», начатые с того пункта, где их оборвала не развязавшая ни одного застарелого исторического узла русская революция, образуют как бы загрнтованный холст, на который накладываются краски из Фуко или Деррида. Возникло даже противопоставление «интеллекта» — старого адресата «Вех», и «интеллектуала»-европейца, свободного от чисто российских интеллигентских синдромов.

Между тем, дело представляется мне по-иному. Имея в активе разные авторитеты, разную терминологию и стиль мышления, и нынешние «архаисты» и нынешние «новаторы», в сущности, решают для себя один и тот же вопрос, столь же русский, сколь европейский или американский, а вернее — имманентный всей цивилизации с христианским корнем. Это, как писали еще в 60-е годы западногерманские журналисты, «противоречие между духом и властью», или шире — противоречие между духом и наличным миропорядком.

Мы привыкли подчеркивать историческую специфичность русской интеллигенции как особого «ордена» со своими жесткими принципами, в чем-то привлекательными, а в чем-то — общественно опасными. Не оспаривая этого взгляда, хочу все же заметить, что здесь, как и везде, русская самобытность несомненна, но относительна, и граница между ориентациями русского и европейского интеллектуала не так уж резка. Наш век выявил это достаточно отчетливо. Так, мечтая сегодня о новом созидательном подъеме культурной Европы, мы волей-неволей должны освежить в памяти роль ин-

теллеktуалов не только в том, что произошло в России в первой четверти двадцатого века назад, но и в том, что ровно полвека спустя происходило в Париже, славнейшей столице европейского Запада.

Полезно, исходя из сегодняшнего опыта, ревизовать знаменитые слова Сергея Булгакова, сказанные о русской интеллигенции в его «веховской» статье «Героизм и подвижничество». Вот эти слова: «Из противоречий соткана душа русской интеллигенции, как и вся русская жизнь, и противоречивые чувства к себе возбуждает. (...) Наряду с чертами отрицательными, представляющими собою симптом некультурности, исторической незрелости и заставляющими стремиться к преодолению интеллигенции, в страдальческом ее облике просвечивают черты духовной красоты, которая делает ее похожей на какой-то совсем особый, дорогой и нежный цветок, возвращенный нашей суровой историей. (...) Рядом с антихристовым началом в этой интеллигенции чувствуются и высшие религиозные потенции (...) Это напряженное искание Града Божия, стремление к исполнению воли Божией на земле, как на небе, глубоко отличаются от влечения мещанской культуры к прочному земному благополучию. Уродливый интеллигентский максимализм с его практической непригодностью есть следствие религиозного извращения, но он может быть побежден религиозным оздоровлением».

Что здесь скажешь! Прежде всего — что сам Булгаков в своем отворачивании от «мещанской культуры» и от «прочного земного благополучия» — не только христианин (что разумеется), но и интеллигент до мозга костей. Затем — что описанный им «особый цветок» возвращен не только суровой русской, но и до поры беспечной западной историей, иначе его расцвет не вызвал бы такого сочувственного отклика в «передовых странах», припадавших к вероучительной чаше Толстого, упивавшихся Чеховым и аплодировавших русским подпольщикам и террористам в их борьбе с «азиатским» самодержавием; факт такого широкого братства интеллектуалов, куда русская интеллигенция входила на правах пусть особого, но почетного члена, до сих пор, думаю, недооценен. И, наконец, — что «религиозное оздоровление» интеллигента, проще говоря, его обращение в христианскую веру, далеко не всегда меняет мыслительные ориентиры.

Для меня в свое время незабываемым уроком было погружение в мир прозы Генриха Бёлля и затем эпизодическое общение с самим автором во время наездов его в СССР. Законченный рейнландец, он вместе с тем как бы являл собой идеальный тип «русского писателя», уже забытый в годы советчины, и наша интеллигенция жадно тянулась к нему как к пришельцу из собственного порушенного прошлого. Его талант и высокий дух были столь несомненны, что поначалу я верила и каждому его политическому суждению. А все они строились на неприятии текущей западногерманской действительности: государственной линии, партийного расклада, общественных нравов. Эра Аденауэра вызывала у него приступы тошноты, и он с сарказмом писал: «Настал его (Аденауэра. — *И. Р.*) час, он выиграл время, и его время пришло (...) он наложил на время свою печать, и в результате все мы живем не в наше, а в его время». Нечего и говорить об отношении и Бёлля, и всей интеллектуальной левой, к Людвигу Эрхарду, который, отбиваясь от обвинений в покушении на свободу и кошелек сограждан, позволил себе назвать Рольфа Хоххута «шавкой» и состричь насчет интеллектуализма, переходящего в идиотизм.

Не так-то легко понять, почему антифашист, национальный писатель, христианин и, конечно же, патриот своей изгибающейся позор родины Генрих Бёлль должен был находиться в как бы запрограммированном противостоянии антифашисту, национальному политику, христианину, просвещенному человеку и, конечно же, патриоту Конраду Аденауэру.

Пытаясь все это понять, не стоит удовлетворяться ближайшим объяснением. Состоящим в том, что западная интеллектуальная элита до недавнего времени была сплошь проникнута просоциалистическими симпатиями (иногда, впрочем, в их фашистском или национал-социалистическом варианте). Важно дознаться, отчего в цитадели интеллекта всякий раз выживает и возрождается этот социалистический призрак и в нем ли конечная разгадка.

В эссе, написанном через пятнадцать лет после окончания войны, Бёлль сетовал: «Как мало лиц в этой стране говорит о том, что их обладатель способен на память и скорбь!.. Цены на сердце и на совесть падают... Единственная угроза, которая сегодня вселяет страх в сердце немца, — это угроза сокращения сбыта...» Совершенно очевидно, что «все эти люди», о которых здесь пишет Бёлль, «все эти люди, которые в душевные

летние вечера, возвратившись с неудачных загородных прогулок, раздраженно и без удовольствия глотают теплый лимонад» и думают при этом не о минувшей войне, когда они провожали «своих сыновей и братьев к поездам, увозившим их отсюда в смерть», а о делах, акциях, перспективах сбыта, они-то и составляют «средний класс», хребет общества, деполитизированного, неполяризованного, не загипнотизированного своим прошлым, живущего заботами дня; они-то и есть надежда и опора любого здравомысленного политика, желающего подъема и благополучия стране. Но как раз эта интеграция человека, его бессмертного духа в социум — не устраивает мыслящего художника, и он колет политика своим стрелком.

Нужно уловить, чем отличается его ажитация от религиозных увещеваний пастыря душ.

Если религиозная мораль занята корректировкой поведения людей в той мирской реальности, где, по слову Евангелия, нищие всегда остаются с нами, равно как и соблазны, которые «не могут не прийти», то интеллектуально-эстетическая мораль (если позволительно так ее обозначить) занята тотальной ревизией той же реальности: все не так — не только люди не на высоте, но и лимонад — теплый, и удовольствия — обманчивые, и прогулки — неудачные и т. п.

Интеллектуал — не просто «ноу хау»; это тот, кто всегда и во всем «знает, как лучше». Он — «критически мыслящая личность» по определению, а не в силу тех или иных общественных взглядов: критическая, потому что мыслящая проективно. И едва на европейском горизонте забрезжила свободная, внекультовая умственная деятельность, как вместе со взлетом интеллекта, без которого вся эта культура осталась бы в архаической бессловесности и непроясненности, совершилось и его, интеллекта, грехопадение. Примером тому, конечно, Платон, великий философ двоemiрия, отказавшийся считать эмпирическое бытие единственным и подлинным — и предложивший устроить на разумных, идеальных началах государство, с точки зрения жизненной органики — просто чудовищное.

Что же говорить о той эпохе, когда христианство внедрило в умы чаяния «будущего века» и представление об исторической действительности как о преходящем эоне, которому, чтобы не покориться князю мира сего, нельзя принадлежать

целиком! Для «простого человека» все это значило: не забывать о спасении души и об ответе на Страшном суде по воскресении из мертвых. Для теолога — уже не совсем то: он займется теодицеей — оправданием Бога через приписывание грешному миру гармонической целесообразности. И отсюда же сделает собственный вывод, оставаясь до поры христианином, независимый в своем философствовании интеллеktуал: негодный мир можно кардинально улучшить, если приложить к его переустройству несколько принципов, заимствованных из христианского же вероучения, но пропущенных сквозь призму здравого рассудка. Напомню общеизвестное: отцом социалистической утопии, именно в ее интеллеktуальной, проективной форме, не связанной генетически с плебейскими ересями, был Томас Мор, католический святой, снискавший этот венец мученичеством за веру и церковь.

Фигура Томаса Мора (нельзя назвать ее и вполне секулярной, ибо здесь секуляризован только интеллеkt, а не все грани личности, не ее этос) — эта фигура очень представительна для нашего рассуждения, так как проективные свойства интеллекта выступают здесь безотносительно к мотивам противления и бунта. Ибо, если с интеллигентом-радикалом все более или менее ясно, то важно понять и менее очевидное: что консерватор-интеллеktуал тоже, как правило, мыслит критически и вместо наличной реальности тоже предлагает свою, лучшую, разместившуюся в будущем, хотя и черпаемую из прошлого.

Не говорю уже о таком мыслителе, как Константин Леонтьев, противопоставившем свою государственно-сословную утопию живому динамизму тогдашней российской действительности, или о Владимире Соловьеве, в чьей мысли уникальная амальгама консерватизма, либерализма и радикализма скреплялась убежденностью, что существующий миропорядок, начиная с его физических устоев, следует признать недолжным, не соответствующим идеальному предназначению. Но стоит привести и другие, менее наглядные примеры, когда за прямой поддержкой своего государства, своих властей, существующих установлений кроется прорыв в иное измерение, некая идеальная проекция. Возьмем хотя бы известное стихотворение Пушкина «Клеветникам России», ставшее в наши дни снова и актуальным, и одиозным. Казалось бы, вот где поэт предстает, по слову Г. П. Федотова, «певцом империи», реаль-

но сущей Российской империи, подавившей польское восстание 1831 г. во имя своей целостности и своих геополитических интересов. Но, несмотря на весь великорусско-имперский антураж, тайный жар оды-инвективы — не в хвале наличной имперской силе, а в идеальном замысле панславизма: «... славянские ль ручьи сольются в русском море, оно ль иссякнет — вот вопрос». Панславистский мессианизм — произведение вполне кабинетное, умозрительное, так никогда и не ставшее твердым отправным пунктом реальной политики. Осеняя им свою злободневную позицию, Пушкин выступает не как трезвый государственный, опирающийся на политическую и военную силу, а как интеллектуал с собственной, отдаленной, преображающей целью. И не то ли же самое — певец империи Британской, Редьярд Киплинг? «Правь, Британия морями» — этого немудрящего пожелания силы и мощи для своей страны ему мало. Чтобы принять и возвеличить империю как ценность, стоящую приносимых жертв, ему требуется постулировать мессианское «бремя белых», предаться проповеди своего рода «нового порядка», выстроить свою историческую телеологию.

Не редкость жалобы на то, что консерваторы-практики, в разные времена стоявшие у государственного кормила, были глухи к мнениям идейных консерваторов-интеллектуалов, не находили с ними общего языка, а порой даже стесняли свободу высказываний. Дело, однако, в том, что языки у этих возможных союзников, действительно, были разные, поскольку брезжили и разные цели: положительный пафос интеллектуала не может быть целиком направлен на сохранность современного ему бытия, даже если этот интеллектуал — идеолог консерватизма.

Вот контрастная пара XX в.: английские католические писатели Грэм Грин и Ивлин Во. Второй резко разошелся с первым ввиду нараставших левых симпатий Грина и модернистского неправоверия, еще в «Сути дела» усмотренного Ивлином Во, рецензентом этого романа. Грина можно счесть левым либералом, а Во — принципиальным консерватором. Но в критике американизированной цивилизации, гедонистической и влекущейся к смерти, они абсолютно едины, при том, что «Незабвенная» И. Во куда ядовитей гриновского «Тихого американца». И у того, и у другого отвергаемый «американизм» — псевдоним недолжной жизни как она есть, как она

стихийно катится по наклонной. И критический настрой обоих — христианский по имплицитному духовному идеалу, но чисто интеллигентский — по своему максималистскому заряду.

Ну, а существуют ли ситуации, когда противостояние «власти и духа» сменяется их перемирием, когда интеллеktуал, как в стихотворении Пастернака, датированным 1931 годом, начинает желать «труда со всеми сообща и заодно с правопорядком»? Интеллигент, не без драматизма переживая свое подвешенное социальное состояние, жаждет этого, собственно говоря, всегда подобно карамазовскому черту, желавшему воплотиться в семипудовую купчиху. Но по понятной иронии судьбы, иллюзорное чувство согласия с миром возникает у него именно тогда, когда этот мир встает на дыбы и переворачивается вверх дном, притворяясь новым миром и приманивая критического субъекта реализацией его заветных планов-мечтаний. Недаром под пастернаковским стихотворением стоит дата только что завершившегося «великого перелома» (хотя поэт мучительно реагировал на ужасы коллективизации). Со временем, когда «новый мир» обнаруживает свой ветхий лик, еще более непривлекательный, чем до переворотов и переломов, до мятежей и казней, перемирие кончается и наступает разочарование большой взрывной силы: для Блока — в 1920 году, для Пастернака — после 1937-го и особенно 1945-го; для западных симпатизантов эксперимента — после 1956-го. Но, направляя на быстро состарившийся «новый мир» удвоенную силу отрицания, интеллеkt не смиряется с мыслью о том, что и на развалинах этого мира вырастет жизнь, быть может, более сносная и естественная, а все же далекая от взыскуемой разумности; что сумма мирового зла, убывая в одной зоне и прибывая в другой, останется неизменной до скончания века и что достигнуть инобытия, оставаясь внутри текущего бытия, не выходя из реки времен, попросту говоря, невозможно. В ходе падения коммунистического режима, когда российская жизнь стала намного естественней, но в некоторых отношениях — неприглядней и хаотичней, ибо гнильца вышла наружу, значительная часть нашей интеллигенции с полной искренностью переживает очередное жгучее разочарование: мотивы этого «святого недовольства» по-прежнему возвышенны, а последствия — крайне опасны. Самообман сочтен обманом, мечутся стрелы, сочиняются памфлеты...

Определяя отношения мыслящего писателя с действительностью, Бёлль в своих «Франкфуртских чтениях» употребил слово «конфронтация». В этом поединке вперенных друг в друга взоров писателю присущ оборонительный христианский импульс: не дать миру себя поглотить — и, одновременно, творчески-наступательный: противопоставить ему, богосозданному, объективно-данному, собственный мир, построенный своим интеллектом и фантазией. Оба импульса неразлично слиты и именно в своей нераздельности образуют неусидчивую душу европейского интеллектуала.

Обыкновенно «противоречие между духом и властью» тождественно противоречию между духом и богатством. «Вечные деньги! Вечная любовь!» — восклицает герой Бёлля, подразумевающая метафизическую равновеликость сторон этой антитезы. Интеллектуал, взращенный христианской моралью, впрямую или в обмирщенных ее изводах, не склонит головы перед властью денег, во всяком случае не сделает этого публично и откровенно. Но, сверх того, у него — вопреки духу Евангелия, где деньги принимаются как неустрашимая житейская данность и осуждается только их культ, — почти наверняка найдется в кармане проект, как навсегда избавиться от «всеобщего эквивалента». Здесь снова сопрягаются те же оборонительный и наступательный принципы — защита души от мирского ярма и исправление жизни по хитроумному плану.

Всевозможные разновидности христианского социализма, иногда не осознаваемого как христианский, иногда не осознаваемого как социализм, — вот типичное умонастроение интеллектуала-гуманитария двух последних веков. Но подобно тому как этот тип мысли остается равным себе и в левой, и в правой половине общественного спектра, и в вере (часто расудочной), и в безбожии (часто мнимом), точно так же интеллект способен продуцировать, наряду с утопией социалистической, обратную ей либертарианскую утопию, столь же схематичную и нежизнеспособную.

Не без изумления я прочитала в столичной газете «Сегодня» анонимную (авторы — «группа ученых») «Либеральную хартию» с подзаголовком «Государство для новой России». Своего рода «антигосударство» Анти-Платона. Принцип частной собственности, принцип договора между частными контрагентами доведен здесь до предела, с которого начинается абсурд. Даже городской воздух отныне становится предме-

том сделки между местным населением и предприятием, его загрязняющим: пусть люди выбирают, разрешить ли губить этот воздух за большие деньги, обеспечивающие хорошую еду и рекреации, или все же не продавать это благо. (Интересно, что достанется тем, над кем за много верст от места сделки прольются, скажем, кислотные дожди?) Полиция, сыск, тюрьмы — все это, согласно заманчивому проекту, передается в частные руки. От государства, помимо армии и ведомства внешних дел, остаются только гражданские суды, контролирующие и рассуживающие бесчисленные сделки. Авторы, плохо знакомые, как и все прожектеры, с человеческой природой, почему-то полагают, что замена чиновничьих присутственных мест густой паутиной судов избавит общество от коррупции, — будто судейские, в отличие от столоначальников, ангелы! Под маской либерального консерватизма перед нами очередной план «отмирания государства», изгнанный в дверь, но влетевший в окно. При этом авторы не забывают похвастать, что ничего столь мудрого и последовательного в «капиталистических», как они пишут, странах еще не достигнуто. Государство, по здравому слову Владимира Соловьева, не призванное превратить землю в рай, но мешающее обратиться ей в ад, — такое работающее государство у большинства интеллигентов всегда стояло поперек горла. И вот — новый виток утопического продуцирования на российской почве.

Пора подвести итоги. Собственно интеллектуала — как явление, созданное именно европейской культурой новой эры (после Р. Х.) и во многом обеспечившее ее беспрецедентный динамизм — отличает перенятое из христианского двоемирия отношение к миропорядку не как к нерушимой данности, а как к проблеме, открытой для критики и для поисков альтернативы.

О беспочвенности интеллектуала, интеллигента, этого «человека воздуха», написаны тома. Карл Мангейм называл его положение в обществе «свободным дрейфом»; Ральф Дарендорф сравнивал его критическую отстраненность от любой из ступеней социальной иерархии с ситуацией средневекового шута.

Такая несвязанность ни с социумом, ни с церковью, ни, наконец, по линии имущественных интересов — с собственной страной, казалось бы, обрекает интеллектуала на роль от важного одиночки. Но в действительности это не совсем так.

Спокон веку существовало неформальное, никем не учреждаемое и специально не контролируемое, но вместе с тем реально консолидированное общеевропейское (теперь уже мировое) интеллектуальное сообщество — своеобразная «светская церковь», без поставляемой иерархии, но со своими неписаными канонами и сетью личных и творческих связей. Обыкновенно правонационалистические силы пытаются отождествить это сообщество с масонами ли, с евреями, т. е. приписать ему негативную организационную или этническую определенность. Конечно, это примитивный демагогический обман. Из чего, однако, не следует, что полностью ложна сама идея «малого народа», которую Игорь Шафаревич, позаимствовав у одного французского социолога, опозорил достаточно откровенным юдофобским контекстом. «Малый народ» инноваторов, критиков, теоретиков и пророков глубинной реорганизации жизни, так сказать, «альтернативщиков», давно уже поселился и живет в сердце всякого большого народа, причастного к историческому движению.

Кто же он, этот малый народ в большом, — червь в яблоке или фермент, дающий яблоку созреть и продолжиться в семенах? Увы, и то, и другое сразу. Дар творческого интеллекта — такая же палка о двух концах, как и всякий дар вообще в рамках несовершенного мира: он и необходим, и опасен.

Здесь, как и везде, положение вещей поддается не коренной ревизии, а лишь корректировке.

Корректировка же не может быть навязана и зависит от нас самих, от ответственной саморефлексии каждого. Лучшим компасом тут послужил бы христианский антиномизм в отношении к миру. Антиномия эта известна: мир сотворен «весьма хорошо», и притязания на альтернативное творчество — не более чем дерзость зарвавшегося *gatio*; самый факт бытия, этот фундамент божественного миропорядка, есть удивительное и непостижимое благо, перед которым бессильна всякая критика. Но тот же мир захвачен злом и не может быть принят в своей данности, не может быть признан господином над человеческим духом с его порывом к преобразению жизни. Интеллект, не вмещающий эту антиномию, роковым образом влечется, и увлекает других, в логово двух парных чудовищ — деструкции и утопии.

Сейчас все хлопочут о насаждении христианской морали — обыкновенно адаптированной к веку сему; ее готовы

---

проповедовать даже подгримировавшиеся коммунисты. Между тем главным началом в позитивном, свободном от эксцессов развитии обновленной Европы, и соответственно — России, я сочла бы *христианизацию интеллекта*, нахождение им баланса между бытием существующим и бытием чаемым. Признаков такого оздоровления пока мало даже среди тех интеллектуалов, которые не мыслят себя вне христианства.

## Русский западник сегодня

Весь XX век прошел под знаком кризиса культуры, во всяком случае — пламенных разговоров о нем, полилога, в котором высказывались лучшие умы столетия. В этом полилоге русские мыслители участвовали наравне с европейскими, и притом в несомненно единой для тех и других культурной зоне: Бердяев наравне со Шпенглером, Пителим Сорокин (имея в виду его анализ чувственной, «сенсативной» культуры) или Владимир Вейдле, очертивший образ «умирания искусства», — наравне с Ортегой-и-Гасетом или с Романо Гвардини, одним из тех, кто констатировал «конец Нового времени». Правда, в первой половине трагического столетия эта переключка звучала громче; вторая его половина на Западе уходит больше на то, чтобы найти паллиативные решения, объявив кризис перманентным и, главное, нормальным состоянием всей культуры европейского корня — с ее динамикой, индивидуальной инициативностью и вечным критическим самопровержением. Кажется, пока именно таков общий знаменатель постмодернистских концепций и настроений: посчитать «кризис» игровой условностью и принять условия этой игры как стимул для специфических форм творчества, не впадая в мелодраматический тон. В то же самое время в России силы культуры уходили на сколько-то возможную самоконсервацию, на хоть частичное сохранение былого достоинства вопреки давлению извне, на обращение памятью к прошлому «золоту» и «серебру».

И вот в 90-е годы неожиданно послышалось слово «возрождение» — по-видимому, одновременно в обеих частях расколотой христианской (или, если угодно, постхристианской) вселенной. Что оно значит, чем отдает для слуха западного интеллектуала, еще предстоит прояснить. Ведь, чтобы это слово имело смысл, надо признать как факт предшествовавшую чаемому возрождению смерть или, по крайней мере, упадок. Встает вопрос: упадок относительно чего? Иначе го-

вора — вопрос о некоторой абсолютной или, во всяком случае, трансэпохальной мере или ценности, которую жаль терять и желательнее возродить. Но сама такая постановка вопроса — очевидный акт непослушания тому настроению, которое хотело бы выдать себя за господствующее: культурному релятивизму, воинственно адогматическому, предполагающему побег из мира смыслов в плоскостной мир феноменов. И поскольку акт непослушания совершен, он демонстрирует собой, что современную европейскую культуру невозможно сориентировать на одну монолитную модель, даже если эта модель обманчиво зовется: «плюрализм» или «мультикультурализм» и притворяется гарантом многообразия. Что касается сегодняшней России, то «возрождение» (ее самое, ее достойного образа, ее культуры) — можно сказать, официально принятый лозунг, хотя каждая общественная группа вкладывает в него свой смысл.

Те, кто не без оснований полагает, что русская интеллигенция ныне, после десятилетий идеологического огосударствления и удушения, воссоздается в своей прежней специфике и как бы возвращается к себе, склонны снова делить ее на славянофилов и западников. При всей грубости такой экстраполяции от прошлого к настоящему, я приму ее для нужд своего рассуждения (взяв оба слова в мысленные кавычки). Понятно, что «славянофилы», веруя в «особенную статью» России: евразийскую — в геополитическом и этнопсихологическом смысле, восточно-христианскую — в религиозном, — видят в грядущем российском возрождении процесс, прямо противоположный усугубляющемуся закату западного мира, процесс, для падшей Европы спасительный или, на крайний случай, от «Европы» нас спасающий. Мысль о новом возрождении Европы с опорой на ее внутренние, духовные возможности им, скорее, чужда. Логично было бы предположить, что не в пример им наши западники считают русскую культуру частью европейской (как, скажем, считал русский роман ветвью европейского отнюдь не типичный западник Владимир Соловьев) и рассматривают русский путь, при всех его особенностях, как вариант (пускай, не лучший) пути общеевропейского или хотя бы восточноевропейского, подмечая позади и впереди общие ориентиры. На то ведь они и западники, чтобы тяготеть к Западу в силу осознаваемого родства, а не влечения полярнос-

тей, влечения темнокожего Отелло к белокурой венецианке Дездемоне.

Однако не тут-то было. «Западники» у нас, искренно мечтающая переориентировать будущее родины на образцы, предложенные миру европейской цивилизацией, позади себя различают все ту же русскую «особенную статью» и настаивают на ней с яростью и страстью, до какой иным славянофилам далеко. Разница лишь в разнонаправленных оценках: благая традиционность переименовывается в досадную отсталость, исторический шанс, приподнявшись на «губительном» западном пути, вовремя с него свернуть — характеризуется в другой системе отсчета как «синдром незавершенной модернизации» и т. д. И тут следует признать, что у «славянофилов» больше последовательности: ведь страну, которая на протяжении всей своей истории была какой-то «не такой», нечего и пригонять по чужой колодке, выйдет ненатурально. А наши вестернизаторы именно хотят вывести на незнакомую магистраль «не такую», и притом упорствующую в своих отличиях-заблуждениях, страну, — каковой она им представляется.

В России и в прошлом-то было очень мало мыслящих людей, которые в родной истории и культуре видели не бесперспективное отклонение и не уникальное чудо, а драгоценную отрасль на общем и для других антично-христианском древе. Таков был, например, Алексей Константинович Толстой. В XX же веке, после совершившейся революции, одни стали воспринимать Россию как «надежду мира», другие — как отчизну ужаса, но отнюдь не как звено мирового, и в первую очередь, общезападного процесса, идеологически и культурно неотрывное от других его звеньев.

Итак, современный российский «западник» считает себя от Запада отторгнутым вследствие роковой культурно-исторической неудачи, и возрождение, а верней — выправление страны, где ему довелось родиться, состоит для него в усвоении далекой и вожделенной западной модели, все еще у нас, по его мнению, не опробованной и символизирующей успех. Но главное — что эта модель рисуется ему в совершенно ирреальных тонах; в нее отбираются черты по принципу: «не то, что у нас», — а все, в чем проглядывает сходство, отбрасывается либо объявляется периферийным, несущественным.

Подобно тому как славянофилам обычно ставилась в упрек мифологизация русского прошлого, западников нельзя не

упрекнуть в мифологизации западного настоящего, в стилизованности культурного его портрета.

В одном из интересных публицистических выступлений недавнего времени<sup>1</sup> есть справедливые слова о том, что российская интеллигенция с самого начала вынашивала «такие представления о “Западе” и о “цивилизации”, которые с реальным европейским миром имели очень отдаленное сходство. “Запад” был скорее искаженным зеркалом честолюбивых представлений интеллигенции, метафорой ее позитивных представлений о самой себе, то есть тех идей и положений, от имени которых она претендовала на свою особую роль в обществе».

Вероятно, здесь схвачена едва ли не главная черта, отличающая российского интеллигента-западника от его европейского собрата. Эту черту — выработку догматизированного образца для подражания, относимого к территориально «иному миру», — можно выводить из социальной беспочвенности и комплекса культурной неполноценности русского интеллигентского слоя; но я бы указала здесь на своего рода отток религиозной энергии, ускоренно обмирщенной и ищущей прикрепления к новообретаемым секулярным догмам. Характерно, что классические славянофилы, сохранявшие высокий градус религиозного сознания, в своем отношении к Западу — и критике его — по существу не покидали общеевропейскую колею, чего не скажешь об их противниках. Старших славянофилов не раз «уличали», что они воспроизводят аргументацию немецких романтиков, не более того. Нечто сходное можно сказать и о более поздних представителях «русской идеи», о соотношении Гартман — Соловьев или (как упомянуто выше) Шпенглер — Бердяев. Даже скандалезные натяжки в поисках сходства между Достоевским и Марксом, этими критиками «западной буржуазности», не так уж бессмысленны в одном-единственном отношении: оба со своей критикой находят *внутри* европейской интеллектуальной традиции.

Радикальный же интеллигент-западник, каким он сформировался во второй половине прошлого века, по миновании просвещенного и умеренного западничества в духе П. Анненкова и В. Боткина, — это человек, безраздельно верующий в то *последнее слово* западной мысли, которое он случай-

---

<sup>1</sup> Оно принадлежит известному социологу новой выучки Л. Гудкову

но расслышал сквозь шум закордонных слухов и нестройное эхо интеллектуальных мод и к которому он прилепился как к вышеупомянутому «зеркалу» своих «честолюбивых представлений». Самые упорные русские традиционалисты всегда укоряли (и укоряют) Запад за утрату безусловных святынь, за безбрежную пестроту идейных вариаций и практик. Справедливо их неприятие или нет, важно, что они имеют дело с реальным явлением, как его ни оценивай. А наш западник-радикал этого многообразия возможностей в упор не видит. Он всегда был культово моноидеен и свою моноидейность принимал за усвоение свежей западной премудрости. Если русское гегельянство и шеллингианство можно счесть еще поветрием, общим для всей мыслящей Европы той эпохи, если Белинский сочувствовал французским социалистам безусловно, а на Конта так и не клюнул, заметив, что от гения должен исходить некий запах, как от гоголевского Петрушки, Конт же гением не пахнет, то с 60-х годов началось попеременное коленипоклонение перед Фейербахом, Боклем, Бюхнером, Марксом. Каждое имя окружалось аурой исключительности, до которой его носителю на родном Западе было далеко, как до неба. В то время как русские религиозные мыслители начала XX века встали к тогдашним новейшим философским веяниям с Запада (неокантианству, прагматизму) в отношения свободного партнерства (все это читалось «с колес» и сопоставлялось с собственными, независимыми убеждениями), в противоположном стане сначала позитивизм, потом марксизм превращались в эмблемы цивилизованного будущего, порывающего с русским захолустьем. Как ни нелепа, на первый взгляд, аналогия, нечто подобное произошло на памяти моего поколения с Хемингуэем и отчасти Сэлинджером, когда левые шестидесятники, первое воскресшее после смертного обморока интеллигентское поколение, снова стали искать на Западе зеркала своих идеалов.

Сейчас пришла в культуру новая генерация русских интеллигентов, намного более раскованная, любознательная, образованная, с куда большей легкостью проницающая языковые и межнациональные барьеры, чем те, кто мыслил и действовал в условиях, близких на одном конце к внутренней эмиграции, а на другом — к коллаборационизму. Увы, наследственная интеллигентская догматичность, себя к тому же не сознающая, осталась уделом и этих людей, свободных рус-

ских европейцев, согласно их самопониманию. Ни образовательный уровень, ни доступ к информации — здесь не лекарство, раз в сознание заложена специфическая матрица прежнего «западничества».

За примером я вынуждена прибегнуть к той самой статье, строки из которой только что сочувственно цитировала.

Здесь делается попытка обрисовать, в укор и в наставление русскому интеллигенту, тип европейского интеллектуала, с которым у первого, по словам автора, нет и не может быть «ничего общего». После того, как Макс Вебер предложил, в качестве рабочего инструмента, методику конструирования «идеальных типов», некий зазор между реальным явлением и идеализированной его схемой не должен отпугивать. Но у нашего автора зазор этот слишком велик, а «идеальный тип» слишком куц, чтобы довериться его выкладкам.

Кто такой европейский интеллигент, уникальный плод новейшей цивилизации? Это, как определено в статье, «самодостаточный индивид, способный рационализировать свое бытие», «носитель релятивистского духа европейской культуры» — «модерности», полагающийся лишь «на собственное, субъективное понимание происходящего или прошлого». В отличие от русского, инфантильного, «европейское, “взрослое” отношение к реальности означает способность человека вносить ясность в поток событий ⟨...⟩ наделять действительность смыслом и значением, субъективно упорядочивать и понимать самоё по себе иррациональную реальность ⟨...⟩ Для воспитанного так интеллектуала не может быть вопроса, который время от времени терзал наших литературных героев: “В чем смысл жизни?” Скорее он мог бы звучать таким образом: “Если факт смерти непреложен, то какой смысл я могу внести в свою жизнь?” Иначе говоря, жизнь интеллектуального героя выстраивается как проект его биографии, а не как серия случайных испытаний, провиденциальный смысл которых надлежит еще разгадать».

Прошу прощения за длинную выписку, завершением которой у автора служит та мысль, что для очерченного им антропологического типа «этика убеждений» сменяется (как более примитивная) «этикой личной ответственности за последствия своих идей», «так что другой опоры для ориентации в мире у интеллектуала ни среди звезд, ни среди людей нет».

(Интересно, каковы критерии принимаемой ответственности и откуда они берутся?)

Поразительна философская наивность этого пассажи, равная наивности былых русских поклонников Фогта — Молешотта, хотя изящно декорированная. Дело даже не в том, что автор накладывает то ли мангеймовскую, то ли попперовскую эпистемологическую сетку на хайдеггеровско-сартровскую экзистенциальную основу («бытие к смерти», «проект») и получает в результате универсальный тип наипросвещеннейшего европейского сознания, не оставляющий места для других его «типов», представленных, скажем, Маритеном или Тойнби, Бёллем или Фолкнером, Карлом Бартом или Габриэлем Марселем, Симоной Вейль или Эрихом Фроммом. Дело и не в том, что очередная разновидность «критически мыслящей личности» (право же, это пронафталиненное определение ничем не хуже новой формулы «самодостаточный индивид») полностью отлучена от русского склада ума, а в виде приятного исключения упоминаются лишь два родных имени — «нашего философа Татьяны Любимовой» и прозаика Фазиля Искандера. (Высоко ценя творчество последнего и не будучи знакома с идеями первой, я все-таки нахожу в апелляции к этим и только этим двум именам трогательный провинциализм.) Дело опять-таки не в том, что приписывать авторство вопроса: «В чем смысл нашей жизни?» — русским литературным героям, а не человечеству в его всегдашнем бытии, — это, простите, нелепость. И не в том, наконец, дело, что, оставляя передовым европейским интеллектуалам единственную, но зато безусловную заповедь «не убий!» (есть в статье такой момент), автор тем самым исключает из их числа всех симпатизантов террора и герильи, всех адвокатов ротармейцев и краснобригадников, среди каковых симпатизантов немало звездных, отнюдь не маргинальных, творческих имен.

А дело в том, что со времен Канта наивным считается философское сознание, которое пускает в ход те или иные аксиомы, при этом не замечая их аксиоматичности, принятия на веру без доказательств. Откуда автору и его интеллектуальному герою ведомо, что реальность сама по себе «иррациональна»? Этого ведь ни доказать, ни опровергнуть нельзя. Это вопрос веры или, в крайнем случае, убеждения. А когда тезис не осознается как произвольно принятая аксиома, вера в него становится *слепой*. Все ли самостоятельно мыслящие ев-

ропейцы согласны отказаться от поисков провиденциального смысла в своей биографии и отнестись к ней как к реализации своевольного «проекта»? Согласился ли бы с этим, к примеру, Альберт Швейцер, так сильно повлиявший на этический климат Западной Европы? Опять мы сталкиваемся с неким предписанием, выдаваемым за самоочевидность. И замечаем, что в лице «западного интеллектуала», «самодостаточного» и «антиавторитарного», автор рисует свой портрет — по принципу все того же «зеркала».

Это роковой предел русского западника. Он, видно, никогда не проделает пути от Канта к Платону или Фоме Аквинату, потому что он неспособен проделать путь «от Маркса к Канту», то есть от секулярной догматики к критицизму.

Если же мы обратимся от новейшей западнической схемы к реальному соотношению между русским и европейским интеллектом, то в глаза бросится *сходство* главных драматических моментов. И то, что Блок назвал «крушением гуманизма» (исходя из *опыта* русской революции, но — из *мысли* Вагнера и Ницше), и «восстание масс» в XX веке под гипнотической управой «вождей», и увлечение уставших от бесплодной «переоценки ценностей» мыслителей и поэтов примитивизмом тотальных идеологий (будь то Гамсун или Хайдеггер, Блок или Горький), стремление их окунуться в первобытную архаику толпы и готовность во имя новых идей оправдать террор под пресловутую свою личную ответственность, освобожденную от традиционных ориентиров, — все это общие черты обвального кризиса христианской цивилизации, столь же русские, сколь и западные.

Более того, какие-то моменты культурной драмы переживались Россией прежде Запада, хотя русский опыт не всегда продумывался за морем. В 60-е годы нашего века Европа и США стали перечитывать роман Тургенева «Отцы и дети», обнаружив, что разрыв между поколениями и бунт юных уже однажды совершались по сценарию, похожему на их собственный. Творческий взрыв, которым в XIX веке ответила русская культура на модернизаторский шок петровских реформ, имеет неожиданную аналогию в расцвете литературы американского Юга — этом отклике на модернизацию и, так сказать, «янкизацию» края (Фолкнер, Колдуэлл, Стейнбек, Р. П. Уоррен).

Генеалогия и содержание идей в России и Европе в основном определяются одними и теми же факторами; эти идеи чреваты одними и теми же надеждами и соблазнами. Разница не в содержании, а в последствиях. Уже давно замечено: то, что на Западе проигрывается в качестве мысленного эксперимента, в России оказывается экспериментом воплощенным. Пресловутая «модерность» западной культуры обусловлена тем, что умственные эксперименты сменяют друг друга быстрее, чем реализуемые «огромным, неуклюжим, скрипучим поворотом руля» (как сказал Мандельштам). Русским радикальным теоретикам с их дурно направленным религиозным рвением свойственно внедрять гипотезы в качестве безальтернативных рецептов.

Последняя такая мысленная проба, у нас благоговейно принимаемая на веру, — это постмодернистский отказ от поисков абсолюта, идея культурного коктейля, все вбирающего, ибо заведомо снижающего и пародирующего свои ингредиенты. В этом коктейле есть что угодно, отсутствует только возвышенное; как сказал один из лучших авторов русского зарубежья Владимир Вейдле, «все возвышенное было некогда священным», истребление же святости тождественно истреблению истины. Для Европы постмодернизм — переходная полоса (что явствует из самого названия), по-видимому, эпилог уходящей культурной эпохи и возможное преддверие нового возрождения безусловных ценностей. К тому же это лишь одна из разнообразных возможностей интеллектуальной и артистической самореализации. У нас же все это грозит превратиться в форменный мундир для целой генерации интеллектуалов и художников. Мы переживаем как бы второе «крушение гуманизма», от которого Европа, кажется, лучше нас застрахована<sup>2</sup>.

Возрождение, о котором с самого начала шла речь, я понимаю как подъем религиозно насыщенной, серьезной культуры, как возвращение в культуру высоты и глубины. Достигнутая свобода мысли, игра, пародия и фарс, смех и ирония не могут быть из нее изгнаны, но займут в ней подобающее место кислот и иных реактивов, проверяющих золото истины на

---

<sup>2</sup> Кстати, застрахована, как это ни парадоксально, «консерватизмом» среднего европейца, человека массы, довольного (что, быть может, не так уж душеполезно) обычной колеей своей жизни и молчаливо гасящего в своей толще крайности интеллектуальных мод.

---

чистоту и беспримесность. Это общее возрождение — и русское, и европейское: общее по содержанию, по устремлению. Но если на европейских путях ему потребна подпитка духовной энергией, энтузиазмом возвышенного, который смысл бы поверхностную «сенсативность», чувственно-гедонистическую кору, то на русских путях предстоит преодоление новых интеллигентских фетишей, зазря поглощающих духовные силы и дарования.

### **Роман платежных ведомостей**

За долгие годы, прошедшие со времени создания «Трехгрошового романа» (1934), книга Бертольта Брехта не успела стать бесспорной и не утратила способности вызывать изумление и даже «эпатировать». О вещах, ей подобных, принято писать, что они «стоят особняком», «занимают особое место». Исключителен брехтовский способ видения человека: из него в равной степени вытекают и убедительность романа, состоящая в обаянии «нагой истины», и противоречивость его.

Роман написан Брехтом в том же году, что и статья «Пять трудностей пишущего правду», явившаяся в эту пору и исповедью, и программой писателя, и лучшим предисловием или комментарием к его «Трехгрошовому роману».

«Пишущий правду отвергает любую ложь». В этой мысли, высказанной слогом древних поучений, — категоричность, мужество, ясность, глубина и суровость, которые сообщают величие всем без исключения брехтовским притчам. Беспредметной и безопасной полуправде общих слов, отвлеченных жалоб на испорченность мира и торжество грубой силы Брехт противопоставляет «правду сухих чисел, правду фактов, правду, которую нелегко найти, правду, требующую упорного изучения». «Во времена жесточайшего гнета больше всего говорят о высоких материях. Нужно обладать мужеством, чтобы в подобные времена под неумолчные крикливые призывы к самопожертвованию, в котором якобы заключается весь смысл жизни, говорить о таких мелочах, как хлеб насущный и жилище труженика». Он рекомендует писать «население» вместо «народ», «землевладение» вместо «земля», «повиновение» вместо «дисциплина», чтобы очистить эти понятия от демагогической и мистифицирующей шелухи, чтобы выяснить их отношение к вопросу «о хлебе насущном и жилище труженика». В «Делах господина Юлия Цезаря» он уп-

рекает историков: «Что они знают об игре на понижение?.. Почему хранят родословные книги и не хранят приходно-расходных книг?» Таков же запал «Трехгрошового романа»: «Учебников истории и биографий нам мало! Где платежные ведомости?»

«Трехгрошовый роман» — роман «платежных ведомостей». От первоначального сюжета — сюжета брехтовской же «Трехгрошовой оперы» (заимствованного у английского сатирика XVIII века Гея) — в нем мало что осталось. Комический смысл «Оперы» заключается в сопоставлении и сближении мира грабителей, воров, убийц, нищих и прочих люмпенов с миром добропорядочных буржуа. Брехт смеется здесь над пристрастием зрителя-мещанина к разбойничьей романтике — над пристрастием, основывающемся на заблуждении: «разбойник — не буржуа», и берется доказать обратное: «буржуа — разбойник». Но эта параллель еще кажется ему самому в достаточной степени парадоксальной, он наслаждается ею, многократно обыгрывает ее, с полным основанием рассчитывая на взрывы хохота в зрительном зале.

«Компания “Ковры Востока”», — констатирует шеф полиции Браун, бросив взгляд на краденые вещи. «Да, мы обычно берем оттуда», — небрежно замечает в ответ грабитель Мэк с достоинством почтенного клиента названной фирмы. Полли горячо втолковывает родителям преимущества своего брака с Мэком: «Он прекрасный взломщик, кроме того, он опытный и дальновидный грабитель». Эти фантастичные кальки с обычных доводов и стереотипов поведения, как и вся атмосфера комической оперы, завершающейся появлением королевского вестника на белом коне, — водевильно-условны, почти сказочны. Когда Мэк журит своих бандитов: «Каннибалы вы, а не деловые люди», — нам смешно, потому что они и в самом деле «каннибалы». В «Трехгрошовом романе» нет «каннибалов», там действуют только «деловые люди».

Самое определение *трехгрошовой* переосмыслено в сравнении с названием оперы. Раньше это был всего лишь намек на популярность, массовость, демократичность предлагаемого зрелища. Этот эпитет приглашал, зазывал, обещал полезное и приятное времяпрепровождение. В названии романа этот оттенок сохранился, но пресловутые «три гроша» перестали быть метафорой и приобрели зловещую экономическую реальность. Именно они приводят в действие общественный

механизм, управляют поступками всех персонажей романа — от «акул» Пичема и Мэххита до инвалида Фьюкумби. Буржуа возмущаются непатриотичным поведением рабочих: ведь они в тяжелое для «нации» время бастуют из-за каких-то *двух-трех пенни* прибавки, которые все равно существенно не изменят их бюджета. Запутавшись в собственной казуистике, те же буржуа устами адвоката Уолли проговариваются, что существующее положение вещей способно вынудить представителя *низших классов* на убийство из-за *двух-трех пенни*. Через несколько страниц выясняется, что Пичемы и Уолли меряют «представителей низших классов» собственной меркой: Пичем мечтает выколотить «из этих людей» посредством страхования два-три лишних пенни. Оказывается, что «три гроша» — это не только достаточный, но и единственный повод для интриг, махинаций, столкновения интересов, борьбы, убийства. «Суть дела» может быть вычитана только из платежных ведомостей и приходно-расходных книг.

Традиционный сюжет «Трехгрошовой оперы» — история женитьбы главаря воровской шайки Мэххита на дочери короля лондонских нищих Пичема — здесь, на страницах романа, совершенно растворяется в описании спекуляции Пичема судами и борьбы Мэххита — владельца «дешевых лавок» — против конкурентов. Эти коммерческие операции, разъясненные читателю с чрезвычайной добросовестностью, даже с демонстративным педантизмом, не имеют прямого отношения к экстравагантным профессиям обоих героев дна; все это мог бы предпринять и осуществить с помощью тех же средств, по возможности — легальных, а в случае необходимости — уголовных, любой толковый делец. Убийство розничной торговки Мэри Суэйер совершает не Мэки-Нож, а Мэххит-коммерсант, действующий в данном случае совершенно легально. С точки зрения законов своего общества он не виновен в гибели этой владелицы лавки, ведь он ее только разорил.

В качестве специалиста-грабителя Мэххит бездарен, его «героическое» прошлое — не более чем фальшивая легенда, сентиментальный эпизод вроде тех, которые измышляются сочинителями хрестоматий специально для «утепления» биографий великих людей. Мэххит всегда был «организатором», живущим эксплуатацией своих служащих. Он предприниматель, коммерсант — и только. В романе у него есть дублер — маклер Кокс, еще более отвратительное, грязное и жестокое

создание, чья деятельность и чей выбор партнеров никак не связаны с уголовным миром. Поведение и житейские мнения обоих дельцов абсолютно тождественны. Недаром Брехт передал Коксу никогда не снимаемые перчатки — знаменитый атрибут Мэки-Ножа «Трехгрошовой оперы».

Самое удивительное заключается в том, что чтение «платежных ведомостей» оказывается в высшей степени увлекательным занятием. Брехт, которого Л. Фейхтвангер упрекал в неумении совладать с мотивировкой простенькой фабулы и именно на этом основании называл его «посредственным писателем» (хотя и «великим поэтом»), — рекомендует себя в «Трехгрошовой романе» как мастер интриги. Нам не скучно вникать во все детали этого отнюдь не джентльменского состязания компаньонов и конкурентов, следить за всеми уловками и увертками подлости и наглого бесстыдства, жадности и страха, угадывать, каким образом видимая игра якобы стихийных сил вызывается к жизни вполне сознательными закулисными махинациями. Наслаждение, испытываемое читателем романа, тем поразительнее, что он, читатель, не получает ни малейшего «допинга» в виде извечных эмоций сочувствия или возмущения. В соответствии со своим методом «эпического отчуждения» Брехт не стремится произвести впечатление излишне пылким негодованием. Самый гнев можно добыть из его романа только вместе с «правдой сухих чисел» — путем рассудочного и внимательного сопоставления фактов.

Что же побуждает нас с таким добровольным напряжением и с такой заинтересованностью следить за разворотом всех этих многоступенчатых спекуляций, за этой «игрой на понижение», до сих пор, по словам Брехта, не приковывавшей внимания историков, биографов и романистов? Исключительная достоверность, с какою выписан весь этот коммерческий аспект «Трехгрошовой романа». Брехт, мастер притчи, мастер условных ситуаций, умеющий сообщать им необыкновенную поэзию, здесь отказывается от малейшей условности. Стоило бы нам на секунду ощутить нечто бутафорское в описании деловых операций этих «акул Сити» — и пропал бы наш интерес к запутанным обстоятельствам, которыми занято брехтовское следствие, поскольку эти описания, заполняющие большую часть страниц романа, носят в достаточной мере самодовлеющий, безразличный к индивидуальным нравам и страстям характер.

Но писатель берется извлечь на свет божий «суть дела» не в искусственных, лабораторных, буффонных условиях, а на реальной житейской почве. Ему вполне удастся убедить нас, что несколько сомнительные и не вполне обычные предприятия Пичема и Мэххита, служащими которых являются нищие и грабители, могут процветать не только на страницах сатирического романа, но и в реальности. Он объясняет детали постановки дела, подавляет нас обилием экономических и организационных подробностей; кажется, что эта книга действительно родилась из знакомства с секретной коммерческой документацией.

Таков «экономический базис» романа — внушительный и непреложный, как ведомость или накладная, логичный, как учебник статистики или бухгалтерского учета, конкретное приложение политико-экономического учения, объясняющего, откуда берутся прибыли хозяев жизни и почему нищают «низшие классы». Но есть в романе и «надстройка», и в ней-то заключен его уникальный художественный секрет.

Все эти дельцы уголовного и полуголодного толка комментируют свои поступки в пространных монологах. Большая часть их выделена курсивом — он играет здесь примерно ту же роль, что «песенный» «золотистый свет», который Брехт рекомендовал включать на сцене во время исполнения «зонгов» в его пьесах. Курсив как бы изымает эти речи персонажей из конкретной ситуации, придает им характер «вставных номеров», исполненных обобщающего смысла.

Роман расслаивается: если по отношению к «экономическому основанию» его Брехт выступает как аккуратнейший протоколист, то в сфере духовной «надстройки» он отказывается от неповторимости, единичности каждого размышления или реплики — отказывается от главнейшего приема, на котором держится иллюзия правдоподобия, отказывается от самой этой иллюзии. Его персонажи действуют, «как в жизни», а говорят, «как в газете». Они не размышляют, а демонстрируют *образ мыслей* своей социальной группы. Они исповедуются в своей лжи. Вся брехтовская стихия пародии переключалась из их действий в их речи. Вот выступление Мэххита перед владельцами «дешевых лавок» — один из самых блестящих образцов идеологической пародии:

«Представитель масс, средний человек — это звучит не очень почетно. Господа, это величайшее заблужде-

ние! Именно масса решает все. Делец, который свысока смотрит на грош, на заработанный потом и кровью грош рабочего человека, совершает тяжкую ошибку. Этот грош несколько не хуже любых других денег... Вот в чем заключается идея д-лавок. И эта идея д-лавок, ваша идея, одержала полную победу над могущественным концерном Аарона с его десятками крупных предприятий... Среди вас есть маловееры — где их нет, этих нытиков и критиканов? Они будут говорить втихомолку: чего ради могущественный концерн Аарона будет сотрудничать с нами, мелкими людишками? На это мы должны ответить прямо: разумеется, не ради прекрасных глаз д-лавок. Куда мы ни взглянем, в природе ничто не совершается без материального интереса! Там, где один говорит другому: “Я к тебе хорошо отношусь, давай вместе и т. д.”, — там надо держать ухо востро! Ибо люди — всего только люди, а не ангелы, и они, разумеется, прежде всего заботятся о собственном благе. Из человеколюбия никто ничего не делает! Сильный поработает слабого, и в нашей совместной работе с концерном Аарона возникает тот же вопрос: дружба — дружбой, но кто из нас сильнее? Стало быть, борьба? Да, господа, борьба! Но борьба мирная! Борьба во имя идеи! Здравомыслящий делец не боится борьбы. Ее боится только слабый, который будет раздавлен колесом истории! И поэтому я тоже принял решение отдать все мои силы вам и д-лавам — не из материальных побуждений, но оттого, что я верю в идею, и оттого, что я знаю: самостоятельная розничная торговля есть нерв всей торговли и, кроме того, золотое дно!» (разрядка автора).

Брехт обладает драгоценным умением изобличить внутреннюю алогичность всякой демагогии. Мэххит лжет увлеченно и потому забалтывается, раскрывая свои карты: льстит «массе» — и тут же проговаривается о причинах, побуждающих его к лестии (из массы можно выколотить массу денег), исповедуется в своем заветнейшем убеждении относительно вездесущности материального интереса — и торопится заставить слушателей в собственном бескорыстии, призывает к самопожертвованию — и в то же время соблазняет золотым дном. Брехт сводит воедино наиболее популярные пропагандистские штампы владык мира и показывает, что в освещении здравого разума они выглядят набором своекорыстных несовместимостей.

«Трехгрошовый роман» пересыпан речами такого рода, причем внутренние монологи действующих лиц столь же «курсивные», сколько высказывания «на публику», — они тоже передают не мысли персонажей как таковые, а *образ мыслей*. Очевидным становится, что Брехт склонен анализировать психологическую *механику*, детально рассматривать стереотипы побуждений.

Женщина, вынужденная продать свою крошечную лавку, после совершения сделки *с торжеством* демонстрирует ни в чем не виноватым перед нею, но — естественное дело — ненавистным новым владельцам мокрое пятно на стене, прежде замаскированное шкафом; Фьюкумби, употребивший свою деревянную ногу в качестве орудия убийства, бормочет: «Проклятая нога!» — *при воспоминании о том, как трудно было отстегнуть деревяшку*, — никакие другие мысли в этот роковой момент не посетили его (а может быть, посетили, но его бедный рассудок не был в состоянии их оформить); Мэххит занимается интимным «самоанализом»: «Было бы в корне неправильно спрашивать себя, женюсь ли я на девушке ради ее денег или ради нее самой. Эти две причины часто совпадают. Не многие качества девицы вызывают в мужчине такое плотское возбуждение, как ее богатство», — все это первоклассные находки, свидетельствующие о глубокомысленном остроумии Брехта, но при этом обладающие особой психологической природой. Вместо характеров по существу — сгустки социальных рефлексов, ответов на «раздражения среды», на обстоятельства. Нет сомнений, что, поменяй жизнь местами продавцов и покупателей злосчастного помещения с пятном на стене, между ними разыгралась бы та же сцена, жестко предопределенная печальным сходством их материального положения. Единообразна «механика» вождения Кокса и Мэххита к телу Полли Пичем и ее деньгам. И на месте Фьюкумби любой из тех, «у кого нет фунта», пробормотал бы ту же потрясающую жалобу: «Проклятая нога!»

Даже лицо персонажа, внешний его вид «отчуждаются» от своего владельца и предстают как непосредственная функция обстоятельств. Наружность Пичема, замечает Брехт, «не была, так сказать, окончательной». «Это был маленький, тощий, невзрачного вида человек», однако «если бы дело приняло неблагоприятный для маленьких, тощих, невзрачного вида людей оборот, то господин Пичем, без сомнения, серьезно заду-

мался бы, как ему превратиться в упитанного оптимиста среднего роста. Дело в том, что малый рост, худоба и невзрачность были с его стороны как бы нащупыванием почвы, своего рода необязательным предложением, которое в любой момент могло бы быть взято назад».

Итак, Брехт уверенно пронизает туман всевозможных обманов и самообманов и поражает нас угадыванием самомалейших человеческих побуждений. Но здесь мы наталкиваемся на противоречие в концепции книги — на противоречие между логикой выводов Брехта и его интуитивным, сердечным противлением этой логике.

«Трехгрошовый роман» — энциклопедия разоблаченной лжи. Как только брехтовские буржуа намереваются погреть руки у камелька какой-нибудь старой или новой доктрины, он хватает их за эти нечистые руки и выволакивает на судилище здравого рассудка. Изречения «античных философов», Карлейля, Киплинга («Больной умирает, здоровый борется») в устах низкопробных дельцов лишаются рокового романтико-философского ореола и становятся выражением голого экономического интереса, не брезгующего никакой профашистской уголовщиной. Брехт утверждает, что буржуа вынужден противоречить самому себе и пристраиваться к хвосту *полярных* теорий, потому что больше всего на свете боится, что разоблачат истинное основание его поступков.

Среди концепций, маскирующих могущество платежных ведомостей, есть две, на которые писатель обрушивается с особенной яростью. Это, во-первых, мнение о стихийности и неизбежности роковых катастроф, пронсящих над головами «маленьких людей» («мир несчастен так же, как дерево зелено»), и, во-вторых, ссылки на низость человеческой природы (единственное и сокровеннейшее убеждение Пичема — уверенность в людской подлости). Эти два буржуазных догмата являются, по мнению Брехта, лучшим и незаменимым средством замутивать воду, чтобы безнаказанно улизнуть от людского суда с богатым уловом в кармане.

Мы жаждем ближнего прижать к устам,  
но обстоятельства мешают нам! —

такова любимая ария брехтовских буржуа. Они расппевают ее преимущественно в свое оправдание, не забывая присовокупить: что поделаешь, так уж устроен человек — сначала хлеб, а нравственность потом! Брехт не признает за этими афоризмами достоинства абсолютной истины, он не хочет с ними мириться: обстоятельства формируются людьми и ими изменяются; те, кто создает невыносимые обстоятельства, и те, кто их терпит, — виноваты.

И, однако, неслучайно, что в романе нет ни одного персонажа, который отступил бы от сакраментальной формулы о хлебе и нравственности; неслучайно, что такое лицо ощущалось бы в нем как лишнее, насильно присочиненное. Здесь потребна вера в возможное исключение из правил «психологической статистики», в выпадение из стереотипа, в индивидуальный прорыв порочного круга обстоятельств. В «правде сухих чисел» Брехт — автор «Трехгрошового романа» — не находит оснований для такой возможности. Оттого-то, всею своею интуицией гуманиста противясь «буржуазной» клевете на человека, с жестоким аналитическим козизмом обнажая ее непривлекательный корыстный источник, Брехт не в силах решительно разомкнуть кольцо этой — внешне весьма логичной — клеветы. Своеобразный, экономически детерминированный психологизм «Трехгрошового романа» бессилен перед такой задачей. Чутьем художника Брехт понял, что если он, оставаясь на этой почве, попытается сдобрить сатиру добродетельным плакатом, то потерпит поражение. На такой почве художественная удача могла быть достигнута только ценою особенно жесткого и бескомпромиссного сатирического колорита.

Но мы должны помнить, что зрелый Брехт неоднократно вырывался из неумолимо безвыходной атмосферы «Трехгрошового романа» и постигал человека не как комплекс неизбежно стереотипных реакций на внешний мир, а как целостную личность в ее относительной самостоятельности. В противном случае его творческая фантазия не создала бы ни Катрин из «Мамаши Кураж», ни Галилея, отказывающегося в финале пьесы оправдать свое малодушие остроумными тактическими соображениями, ни Матти, житейская смекаливость которого находится в беспрекословном подчинении у чувства собственного достоинства. Тогда Брехт не написал бы ни стихотворения о *собственном* добровольном и полном отказе ото

всех материальных и интеллектуальных привилегий своего класса («Изгнанный по веским причинам»), ни вот этих стихов, выражающих уверенность в неистребимой жажде человека быть божественно щедрым:

Полить сад, чтобы освежить зелень!  
Напоить жаждущие деревья! О, не жалея влаги  
И не забудь о кустах, не забудь  
Также о тех, которые не приносят плодов,  
об измученных.

Жадных. И не забудь  
О сорняках, пробившихся между цветами,  
они

Тоже хотят пить. Поливай не только  
Свежую траву и траву, обожженную солнцем:  
Освежи и сухую голую землю.

Интересно, сознавал ли, помнил ли воинствующий атеист Брехт, что он здесь почти процитировал Евангелие: «Да будете сынами Отца вашего Небесного, ибо Он повелевает солнцу Своему восходить над злыми и добрыми и посылает дождь на праведных и неправедных» (Мф 5: 45); «... чтобы выбирая плевелы, вы не выдергали вместе с ними пшеницы» (Мф 13: 29)? Помнил, думаю. Ох и непростая это была натура!..

## Два лица Станислава Лема

Здесь пойдет речь об одном из самых сложных произведений мастера контроверз, умного и сложного писателя Станислава Лема — о романе «Голос неба» (так в русском переводе 1971 года; надо бы — «Голос Господа» или «Голос Хозяина»). Собственно, не только об этом романе, но и о споре между «поэтом» («но ты, художник, твердо веруй в начала и концы...») и «антипоэтом» («нас всех подстерегает случай...»), споре, который у Лема постепенно превратился из направленной вовне полемики (см. его статью о «Докторе Фаустусе» Томаса Манна, опубликованную на страницах «Нового мира», 1970, № 6) в безысходный внутренний диалог...

Сюжетная постройка «Голоса неба» ставит роман в знакомый ряд фантастических памфлетов (очередное предостережение заблудшему человечеству), и в этом ряду роман, по остроумной логике и квазидокументальной дотошности вымысла, может занять одно из самых почетных мест — «втайне» принадлежа к совершенно иной сфере литературы.

Преподнесенный в виде рукописи из архива некоего американского ученого, максимально связанный с социальной злобой дня и вместе с тем вписанный в широкое философическое поле, роман нарочито балансирует на грани научно-публицистического трактата. Даже может создаться впечатление, что интригующий сюжет (напряженность которого несколько обманчива) — это всего лишь дидактический прием для изложения смелых выкладок ума, приманка, вместе с которой читатель охотнее заглатывает разреженный воздух планетарно-футурологическо-космологических обобщений.

Однако в том-то и заключается секрет, кунштюк этого необычного произведения, что дело обстоит как раз наоборот: разум, с привычным как будто samozабвением витающий в сфере больших чисел и вероятностно-статистических усредненностей, на самом деле занят собственной судьбой в мире и обращает любую надындивидуальную проблему в орудие тра-

гического самовыражения. Всю «романическую» музыку здесь делает едва слышный аккомпанемент: десятки как бы случайно вырвавшихся признаний, произвольных ассоциаций, замечаний, брошенных рассказчиком вскользь, к слову, в начале — для разбега — или в конце — чтобы на чем-нибудь да поставить точку — сами собою стягиваются к единому и единичному жизненному центру мятущегося человеческого сознания. «Трактат», если взглянуть из этого центра, становится лирическим романом, все рассуждения утрачивают непорочность научного беспристрастия и обнаруживают свою зависимость от конкретного человеческого бытия. Чтобы разобраться в этой удивительно компактной конструкции (памфлет — трактат — «экзистенциальный» роман), придется терпеливо снимать слой за слоем.

Соединенные Штаты 60-х годов нашего века. Знаменитый математик профессор Хоггарт приглашен для участия в засекреченном «проекте ГОН» («Голос неба»). В наскоро переоборудованных помещениях бывшего военно-ядерного центра, в подземельях и бункерах на заброшенных полигонах, под надзором элегантного правительственного шпиона, над которым дозволено посмеиваться, но от которого невозможно избавиться, в душном раскаленном безмолвии песчаной пустыни научная элита трудится — нет, не над созданием нового сверхоружия, от подобной работы большинство этих порядочных и не лишенных чувства ответственности людей постаралось бы отвертеться, — а над расшифровкой звездного «Послания», нейтринного сигнала, которым пронизывает вселенную гигантский пульсар. Однако «письмо», исходящее, по видимому, от космического «Разума», от высшей звездной цивилизации, прочесть так и не удастся, ибо человечество, образующее политически расколотый, полный ненависти и подозрительности мир, еще не доросло до Контакта; ибо как резюмирует профессор Хоггарт, взявшийся рассказать нам подлинную и неприкрашенную историю «проекта», «безумна была попытка засекретить и упрятать в сейфы то, что миллионы лет заполняет бездну Вселенной, попытка извлечь из звездного сигнала информацию смертоносной ценности».

Впрочем, здесь повествуется не об «ответственности учебного», толкуемой в тонах сентиментально-морализирующей риторики; скорее, о вынужденной безответственности. Вопрос поставлен хитро. Участники «проекта» вовсе не пытались

извлечь из космического «письма» смертоносную информацию — напротив, этого-то они как раз больше всего боялись. Но перед ними встала необычная для естествоиспытателей задача: они должны были расшифровать не код природы, а код разума, то есть ответить не на традиционный вопрос «почему?», а на «противопоказанный» позитивной науке вопрос «зачем?» Причинность анонимно и внеэтически действует внутри кругооборота безличной материи, но за целью стоит целелеполагающая воля, чтобы раскрыть смысл которой, ученым пришлось обратиться к самим себе, ибо у «человека разумного» нет в этом случае эталона для сравнения — иного, нежели его собственное сознание. И вот, пытаясь прочесть сигнал, ученые невольно привнесли в исследование собственный человеческий мир, свои страсти, тревоги, опасения, вражду, страдания, тщеславие, предрассудки, даже волю своих хозяев, которым они не хотели служить, — все миазмы окружающей их политической и духовной атмосферы.

Научная и техническая мысль потерпела поражение не потому, что ей не хватило накопленных запасов знания, а потому, что она исходила от нравственно и социально неустроенных, нецельных существ. Сразу сбившись со следа, она, неприметным для нее самой образом, извлекла из жизненосного Послания «смертоносную информацию». Ей удалось выяснить, что Сигнал является не только «словом», но и «делом», не только шифром какого-то сообщения, но и катализатором, способствующим образованию живой материи. И однако же, из преисподней лабораторий, где пытались смоделировать Сигнал, вышли не «кирпичи жизни», а плазменное вещество, способное испепелить Землю. (Это вещество, прозванное «лягушачьей икрой» и «Повелителем мух» — клички, в которых скрестились фамильярные «шутки физиков» и «сатаническая» обрядность древнего Вавилона — описано в романе с кошмарной осязательностью, свойственной «научно-фантастической» демонологии Лема, автора «Соляриса»; «Формулы Лимфатера» и «Эдема»).

Горьким фарсом выглядит попытка Хоггарта и двух его друзей саботировать «проект» на этой критической стадии. Им только и удастся, что первыми и втайне убедиться в неизбежности светопреставления, а потом справить не слишком торжественную тризну по будущему покойнику-миру, упившись виски в своей комфортабельной клетке. Сознательное

усилие совести на этом этапе уже не в состоянии исправить порочную однобокость мысли, как бы невольно порождающей чудовищ.

Конец мира не состоялся лишь благодаря «всесторонней предусмотрительности» космического разума: «лягушачью икру» все-таки не удалось превратить в оружие уничтожения. Как предполагает профессор Хоггарт, «Послание» было надежно застраховано от злоупотреблений со стороны «несовершенных» цивилизаций — таких, как земная. Поражение земной науки оборачивается победой разума более высокого. Профессор Хоггарт воспринимает это поражение-победу со сложным, смешанным чувством: бессильного стыда и благоговейного восторга. Невозможность расшифровать, равно как и исказить Сигнал убеждает его в том, что Сигнал не относится к числу явлений «равнодушной природы» (ибо до сих пор человечество умело обращать себе во зло любую безответную стихию), — и этой верой в космическую опеку Хоггарт компенсирует свою грустную мизантропию. В природе и в человеческой истории жизнь и смерть всегда идут рука об руку, но «отправители письма» сумели отделить жизнь от смерти и одной лишь жизнью напоить безмолвие Вселенной. У старого скептика и «ниспровергателя основ» Хоггарта захватывает дух при мысли об «их величии»: оказывается, он жаждет склониться перед возвышенным и, отчаявшись найти его на земле, ищет его в скоплениях звездного вещества. Он упрямо хранит эту веру в «отправителей» с их безупречной космической этикой в укромном одиночестве своего внутреннего мира, не соблазняясь «интеллектуальными фейерверками» иных, противоречащих этой вере, хотя ничуть не менее остроумных гипотез о природе звездного Голоса. Чувствуя, что он изменяет в этом пункте своему статусу ученого, обязывающему к постоянному сомнению, он не без робости оправдывает себя тем, что его вера «не имеет никаких практических последствий». «Я остался таким же, как до вступления в Проект. Ничего не изменилось».

...Что значат эти слова «ничего не изменилось», начинаешь вполне понимать только с последней страницей романа, где слышится человеческий голос, так непохожий на «звездный», голос, одиноко звучащий в каком-то несоизмеримом со «звездными» проблемами континууме. «Я никогда не умел преодолевать межчеловеческое пространство... Что случилось бы

с нами, умей мы на самом деле сочувствовать другим, переживать то же, что и они, страдать вместе с ними? То, что человеческие горести, страхи и страдания исчезают вместе со смертью организма, что не остается ни следа от падений и взлетов, наслаждений и пыток, — это достойный похвалы дар эволюции, которая тем самым уподобляет нас животным. Если б от каждого несчастного, замученного человека оставался хоть один атом его чувств, если б таким образом росло наследие поколений, если б хоть искорка могла пробежать от человека к человеку, — мир переполнился бы криком, в муках исторгнутым из груди».

На этой пронзительной ноте голос человека, именуемого Хоггартом, переламывается и ныряет в античный фатализм строфы Суинберна: «Устав от вечных упований, / Устав от радостных пиров, / Не зная страхов и желаний, / Благословляем мы богов / За то, что сердце в человеке / Не вечно будет трепетать, / За то, что все вольются реки / Когда-нибудь в морскую гладь». Таков неожиданный — после кратковременного взлета космического оптимизма, после исповедания веры в высшую мудрость «отправителей» Послания — итог романа.

Но не так уж она внезапна — эта никому не адресованная жалоба, облеченная в форму стоического благодарения «эволюции». Заключительный вскрик Хоггарта медленно и неуклонно подготавливается чем-то, что не вместились ни в сюжет, ни в философическую логику, и однако же неустранимо присутствует в повествовании и корректирует его ход.

Здесь уместно упомянуть об отличии «Голоса неба» от других образцов фантастики Лема. В этом романе Лем, должно быть, впервые находит собственные средства, собственный стиль для передачи внутреннего содержания человеческой жизни. Даже в знаменитом «Солярисе» фантастическая предметность и полет философской мысли были несравненно самобытнее, чем лица участников этой космической мистерии. Человек в романах Лема был существом подсобным, сфабрикованным достаточно умело, но всегда в пределах заданного ампула: интеллектуал с «хемингуэвской» прививкой, «рыцарь космоса» и пр. Тем временем Лем создавал собственный, лично-человеческий, так сказать, стиль — не на дороге фантастического романа, а в дерзновенных экспериментальных гротесках «Звездных дневников Йона Тихого», в трактатах и эссе «Суммы технологии», в лирико-философских мемуарах «Высо-

кого Замка». Это стиль, контрастно сочетающий медлительную старомодность с грубоватой, почти фривольной насмешливостью, стиль мнимо-терминологический (на самом деле каждый измышленный к случаю, новенький с иголки, щегольской термин являет собой маленькую мифологему), стиль, порою жестокий и кощунственный — именующий, скажем, с каким-то мстительным удовольствием, поцелуи «оральными коинциденциями» — и вместе с тем победоносно доказывающий, что обаяние ума, горькая соль ума сами по себе являются завлекательным художеством.

В «Голосе неба» Лем воссоединил этот доподлинно свой стиль с романической задачей, выбрав героя-рассказчика, который по своему жизненному статусу и интеллекту сам мог бы явиться автором и некоторой «*Summa technologiae*», и беспощадных аналитических упражнений над своим детским опытом, и головокружительно-разрушительных сальто-мортале мысли, воплощенных в провоцирующей сатире «Звездных дневников». Конечно, профессор Хоггарт не представляется условным псевдонимом Лема — философа и публициста, история его души имеет свою, отделимую от автора, обстоятельную сторону, как уже было сказано, связанную с линией политического памфлета. Однако по мере приближения к лирическому ядру романа голос Хоггарта все теснее сплетается с голосом самого Лема.

Для нас здесь будут важны отнюдь не все совпадения в области отвлеченной мысли (при сравнении некоторых идей Хоггарта с идеями «Суммы технологии» можно насчитать десятки таких совпадений), а лишь одно устойчивое настроение, одна тема, которую следует назвать философской в строгом и узком смысле слова, но которая, в силу ее прямого отношения к самочувствию конкретного человека в мире, пронизывает роман лирическим, музыкальным мотивом. Вслед за самим Лемом назовем эту область размышлений «философией случайности».

В упомянутой выше статье о «Докторе Фаустусе» Лем уличает едва ли не всякое искусство в том, что оно вносит в картину мира «избыток порядка», в этой картине на самом деле отсутствующий. В «Голосе неба» Лем как бы собственными силами пытается оплатить счет, предъявленный им искусству: именно *случай* является здесь истинным отцом важнейших событий повествования. У порога открытия Сигнала сто-

ят жалкие имена полужулика и маньяка — один из них пытался использовать запись Сигнала для банальной лотереи — для составления таблиц случайных чисел (что само по себе символично, ибо в другом месте повествователь говорит о «неисчислимых тиражах эволюционной лотереи»), другой был случайно раздавлен случайно вызванной им сенсацией, подлинного значения которой ему не дано было понять. Дальнейшую судьбу открытия решила бульварная газетка с опубликованным в ней низкопробным репортажем об «инопланетном» Голосе, валявшаяся на сиденье в метро, — она случайно попала на глаза крупному ученому, который, раззадорившись опять-таки случайным спором с приятелем, «на пари» занялся скомпрометированной и «околонаучной» темой. Повествователь тщательно очищает конкретную историю открытия и участь людей, вовлеченных в эту историю, от всего патетически-знаменательного, судьбоносного, рокового. «Статистический каприз», «случайный поворот событий», «цепочка случайностей» — такими комментариями Хоггарт с упрямой регулярностью сопровождает свой рассказ. Если довершить этот перечень указаний на господство случая характерным замечанием относительно кончины лучшего, честнейшего участника «проекта» Дональда Протеро: «ему на долю выпала статистическая флуктуация процесса клеточных делений — рак», — становится ясно, что именно имеет в виду Станислав Лем, когда в «Высоком Замке» говорит о «трагическом фарсе бытия».

Про этот «трагифарс» неверно даже будет сказать, что необходимое — хоть по вероятностному закону больших чисел, хоть через голову всего индивидуального и «единичного», всего, что существенно для отдельной человеческой жизни, — но все-таки пробивает себе в нем путь. Ибо в сравнении с перебором бесчисленных абстрактных возможностей, на фоне множества «виртуальных миров», роящихся в голове «чистого» математика Хоггарта, не только индивидуальное человеческое бытие, но и всякая данная, уже осуществившаяся реальность — реальность биологической эволюции, культуры, истории — выглядит сугубо частной комбинацией факторов, случайно выпавшей из колоды раскладкой карт (могли бы выпасть и любые другие). Так, Хоггарт с сочувствием отзывается о книге своего коллеги, где возникновение разума и культуры приписано случайному стечению обстоятельств, которым скудоумное человеческое мифотворчество пост-фак-

тум склонно предавать какое-то провиденциальное и сакральное значение. В критический момент предполагаемой гибели мира Хоггарт и его друг Саул Раппопорт, тоже выдающийся ученый, горестно гадают, докатилась ли бы до такой злосчастной развязки история человечества, если бы основатели новой физики Галилей и Ньютон умерли в раннем детстве от какой-нибудь простейшей хвори, вроде коклюша. И только когда Хоггарт говорит о благожелательности космического Послания, он с готовностью изменяет своим предпосылкам: «И то, что нам это [использование Голоса для создания оружия] не удалось, не может быть случайностью». Ибо отдав во власть случая Землю, непоследовательный Хоггарт не в силах уступить ему звездную область своей «веры», своей сладостной «непрактической» причуды...

Случайность, сама по себе нейтральная, равнодушная, преломляясь в человеческом сознании, в душе Хоггарта, неизбежно обретает негативную этическую окраску, зловещий колорит — тут уж Хоггарт ничего не может с собой поделаться: «*homo sum...*». Тема случая связана с темой смерти, разрушения, распада. Этот мотив образует как бы второй, лирический сюжет книги и имеет свое развитие, свои пики, не совпадающее с вершинами «внешнего» сюжета — с выяснением жизнетворных свойств космического Голоса. Звучащая под сурдинку тема случайности-смерти выходит на поверхность в трех узловых эпизодах (два из них отсутствуют в произвольно сокращенном первом русском переводе романа).

В оригинале роман начинается с размышлений Хоггарта над незабываемым детским впечатлением: он, маленький мальчик, исподтишка наблюдает за мучительной агонией матери, медленно умирающей от разрушительной болезни, потом убегает в свою комнату и там, неожиданно для себя, начинает гримасничать, хихикать и скакать перед зеркалом. Взрослый Хоггарт объясняет этот дикий казус, прочно засевший в памяти, тем, что ребенок, безоружный перед глухой, неумолимой, нелепой силой смерти, сдался и стал на сторону этой силы, так как ему были еще недоступны уловки, с помощью которых взрослые заговаривают, рационализируют, освящают ее, как-то включают ее в разумный космос своего сознания. Этот эпизод стоит, по признанию Хоггарта, у колыбели его увлечения математикой; теория вероятностей помогает ему «приручить» разнузданную случайность, «вычислить» ее,

смягчив ее беспардонность хотя бы в пределах умозрительной математической вселенной.

Но приручение оказывается неполным, нематематизированная реальность то и дело вторгается в мир Хоггарта. Одно из самых блестящих его исследований появилось на свет в результате долгого спора-соревнования с замечательным ученым, неким Диллом-старшим, который всегда рисовался воображению Хоггарта в виде величественной фигуры идеального и высшего соперника. И вот Хоггарт однажды встречает этого человека в каком-то захудалом магазине самообслуживания — перед ним жалкий старик с бессмысленно остановившимся взглядом и шаркающей походкой. Чары рассеиваются, идеальная схема творческого соревнования, азарт творческих усилий представляются Хоггарту жалкой забавой при взгляде на этого старика, стоящего на пороге уничтожения. Третий эпизод этого ряда — рассказ Саула Раппопорта, коллеги, постоянного собеседника и отчасти духовного двойника Хоггарта, о том, как он едва не был расстрелян нацистами в оккупированной Польше и случайно спасся от верной гибели. (Согласно хронологии повествования, рассказ Раппопорта должен совпадать с критическим моментом сюжета, когда под угрозой ставится существование всего человеческого рода; но Лем намеренно переносит этот эпизод в начало романа, слегка отщепляя лично-человеческое от глобального.) Как вспоминает Раппопорт, руководивший экзекуцией немецкий офицер равнодушно отказывал своим жертвам даже в ненависти или презрении и, таким образом, недоступный ни мольбам, ни проклятиям, выступал для них в роли наглого, слепого случая. Раппопорту, стоявшему под дулом его пистолета, помог «продержаться» только нелепый, буквально «к случаю» придуманный миф о посмертном переселении его души в тело этого офицера. Занять в такой миг свои мысли вычислением вероятности собственной гибели он, видимо, не мог. Хоггарт с недоброй приметливостью замечает, что его друг Раппопорт, бывший смертник, «беглец из страны расстрелянных», в пору их знакомства имел обыкновение каждое утро внимательно рассматривать свой язык — не обложен ли он...

Умирающая мать, расстреливаемый Раппопорт, уродливо одряхлевший соперник Дилл — призраки, которых память Хоггарта поселяет как бы в ином измерении, чем то, где обнадёживающе функционирует космический Сигнал, повыша-

ющий шансы жизни во Вселенной. Именно от этих призраков — подсчетом «шансов» их не заговоришь! — Хоггарт отгораживается стихотворной магией суинберновского «Сада Прозерпины» — весьма элементарным мифом об усыпительном очаровании небытия, мифом, играющим для Хоггарта ту же роль, что и кустарный миф о метемпсихозе, выдуманный Раппопортом за миг до ожидаемой смерти.

Сознание Хоггарта раздвоено и вовлечено в интеллектуальную пытку, которую сам повествователь называет «карусельным» мышлением. Здание «философии случайности» крепится и шатается под инстинктивным напором человеческого чувства, которое в свою очередь трепещет перед разоблачающим его «иллюзии» судом научного разума.

Хоггарт много размышляет об этических основах своего бытия. Здесь-то «карусель» запускается полным ходом. Всем поведением подтверждающий свою прочную репутацию доброго, отзывчивого человека, Хоггарт не без скандального удовольствия исповедует, что «на самом деле» он зол, что он всегда испытывает легкий укол удовлетворения при известии о чужой беде. От загадки необъяснимо гнездящегося в нем зла он, по своему обыкновению, убегает в математику, чтобы с помощью изящных и лаконичных выкладок доказать, что отклонение «в обе стороны» от некоего этического оптимума является статистически наиболее вероятным состоянием человеческой психики. При этом он наивно гневается на философов и прочих гуманитариев, игнорирующих неопровержимую фактичность его, Хоггарта, научных доказательств, — на этих претенциозных неучей, которые продолжают цепляться за пресловутую «тайну человека».

Однако ему нисколько не удается приблизиться к загадке собственной личности — почему, не довольствуясь местом, отведенным ему на этической шкале законами статистики, он всю жизнь стремился освободить себя от зла, почему он, ребенком сплывший танец смерти у постели умирающей матери, так хорошо понимает «тех, кто решили помогать жизни», с таким доверием приписывает далекой космической цивилизации созидательные планы?

Поскольку этический идеал, жажда возвышенного, реально присутствующие в душе Хоггарта, остаются как бы за скобками его вычислений, он готов отказать этому идеалу в каком-либо объективном значении. Собственную веру в идеаль-

ную благожелательность отправителей Сигнала он примирительно объясняет пережитками своего пуританского воспитания, между тем как противоположная гипотеза Раппопорта о «космическом геноциде» отправителей тоже без труда выводится из психологического опыта этого беженца и изгоя. «Вот так кончается всякая попытка трансцендентальных рассуждений», — с усталой иронией подводит черту Хоггарт. И усталость «карусельной» мысли, при нехватке «фактов» теряющей всякий позитивный ориентир, упирается, наконец, в цитату из Суинберна — в наиболее бесплодное из всех «трансцендентальных» рассуждений...

С. Лем не обязуется разделять социальное уныние своего героя, который переживает несостоявшуюся гибель человечества как всего лишь кратковременную отсрочку конца. Полемизуя с западными футурологами, Лем пишет в предисловии к «Сумме технологии»: «Если так много творческого труда тратится на предсказания нашей коллективной смерти, то я не вижу причин, почему хотя бы часть аналогичных усилий не посвятить размышлениям о будущей нашей — тоже ведь еще имеющей кой-какие шансы — жизни» (выделено автором). В своем романе Лем символизирует «шансы жизни» в грандиозном космическом Сигнале, придавая своему «земному» оптимизму вселенский размах. Но в то же время Лему, не менее чем его герою Хоггарту, свойственно томительное кружение взыскующей мысли вокруг «философии случайности».

Создается впечатление, что Лем-поэт устал контрабандой протаскивать в «случайностную» картину мира эти невесть откуда берущиеся добро и красоту, этот «голос неба», без которого он все-таки не может обойтись, а Лем-философ устал расставлять контрабандисту хитрые ловушки. Чем, я думаю, и можно объяснить, что роман Лема завершается нотой трагического скепсиса, а не бравурным гимном жизни.

### «... И к ней безумная любовь...»

Стоило мне приступить к роману Виктора Пелевина «Чапаев и Пустота» (жанр, впрочем, автором в первой публикации не обозначен, но, по-моему, это интригующее чтение впряме так зваться), как любая открытая по другому поводу книга стала вставлять свои реплики в пелевинский текст. Вот ищу я в «Мыслях» Блеза Паскаля смелое (его ли?) изречение: «Бог помешан на человеке», — и, не находя, вместо этого читаю словно ответ автору «... и Пустоты» из уст третируемого им христианства: «О чем же кричат нам эта жажда и это бессилие, как не о том, что было у человека некогда истинное счастье, от которого ныне ему остался лишь знак и призрачный след, и он тщетно пытается наполнить эту пустоту всем, что его окружает, и не найдя опоры в том, что имеет, ищет ее в том, чего у него нет; но ничто не может ее дать, ибо эту бездонную пропасть способен заполнить лишь предмет бесконечный и неизменный, то есть сам Бог <...> И странная вещь — с тех пор как человек <...> потерял истинное благо, все может казаться ему таковым, даже собственная гибель...»

Или еще: начав листать том любимого мною Станислава Лема, тут же обнаруживаю у этого остроумнейшего позитивиста прямо-таки идеальную пародию на апофегмы «Чапаева и Пустоты»: согласно некоему прославленному «создателю онтологии небытия, или небытологии» (он же — спятивший робот), «нет вообще ничего, и его самого — тоже. Небытие бытия самодостаточно. Факты кажущегося существования того и сего ни малейшего значения не имеют, ибо ход рассуждений, если пользоваться “бритвой Оккама”, выглядит так: по видимости, существует явь (то есть реальность) и сон. Но гипотеза яви не обязательна <...> ведь порою во сне снится другой сон. Так вот: все на свете есть сон, который снится следующему сну, и так до бесконечности. Поскольку же — и это центральное звено рассуждений — каждый сон менее реален, чем предшествующий <...> — эта последовательность стремится к

нулю. Ergo ⟨...⟩ существует только ничто, то есть: нет ничего». Тут же собеседник профессора небытологии звездoproходец Ийон Тихий (свифтовская фигура у Лема) замечает: «Безупречная точность доказательства восхитила меня».

Подумав о таких совпадениях словами пелевинского героя: «обыкновенный мистический вызов», — я решила его принять и больше уже не отрывалась от чтения. Благо Пелевин в своей фантазии соединил пропаганду буддизма в тибетской аранжировке с триллером и love story, так что читается захлеб.

Впрочем, если бы романная сторона философской эскапеды Пелевина была всего лишь приманкой, я могла бы исчерпать свое отношение к тексту этими двумя подвернувшимися цитатами (Андрей Немзер в отзыве типа «опять этот гаер морочит порядочных людей» поставил точку еще раньше). Все религиозные и философские идеи человечества — наперечет и взаимонеопровергаемы. В границах рациональных доводов буддист не переубедит христианина, христианин — буддиста, агностик же — ни того, ни другого, равно как и они его. Трагическая передача христианских представлений о загробной жизни («Главный кайф у них, как я понял, на кума все время смотреть» и т. п.), вычитанных из нынешних репринтных брошюр с домодельными текстами, не отменит опыт тайнозрителей Фаворского света. Точно так же, скажи Пелевину, что чаемая им нирвана (в романе изобретательно поименованная «Вечным Невозвращением») есть именно парадоксальная попытка заполнить ту «бездонную пропасть», о которой писал Паскаль, актом самоуничтожения, — он ни в какую не согласится. И тут можно было бы больше не вникать в логику прихотливого сюжета, игнорируя как незначущую условность «образы» действующих лиц и не раздражая автора бесполезными препирательствами.

Заводка, однако, в том, что Пелевин — превосходный писатель. Не просто ловкий рассказчик, умеющий подсластить безвкусную (для меня) пилюлю буддийской премудрости, а — художник. Обладатель дара творческого воображения, в котором я не разучилась видеть чудо из чудес, — и лишь во вторую очередь философствующий посланец «Внутренней Монголии», пресловутой Шамбалы, каковым он себя мнит. А в качестве художника, «незаинтересованного созерцателя» он, конечно, еще и ироник (коли хотите, зовите это постмодер-

низмом, но я-то помню, что романтическая ирония стара, как весь наш новоевропейский мир), так что, в иронической подсветке, его проповедь теряет прямолинейность и мерцает неожиданными бликами. Главное же, шел он в комнату, попал в другую: сочинял притчу о том, как выскользнуть из круговорота неистинного бытия, но, когда стал облекать ее в плоть, вышло, что написал роман о России. О той, которую уже потеряли и которую теряем опять.

Есть тут еще один нюанс, одна различительная черта. По пересеченной местности российской истории текущая проза «резвоскачет» как вздумается, соревнуясь в непредсказуемости нашего прошлого. Сначала это меня коробило (см. мою статью «Гипсовый ветер»), я видела в этом — от чего, впрочем, до сих пор не отрекаюсь — некий симптом: общественность в лице писателей новой волны отказывается помнить о своем прошлом что-либо достоверное, с тем чтобы развязать себе руки для социальных авантур. Однако когда эти переливки стали литературной повседневностью, модой, донашиваемой кем попало, а подчас изящной игрой, не претендующей на особое глубокомыслие («Великий поход за освобождение Индии» Валерия Залотухи), ощущение агрессивности такого рода прозы у меня притупилося. И, перелистывая новейший, как всегда вязкий и сплошь «излагательный», текст В. Шарова («Мне ли не пожалеть...» — «Знамя», 1995, № 12), я уже не искала особой симптоматики ни в том, что власть после 1917 года захватили эсеры и скопцы, ни в том, что в 30-х годах партия провела кампанию покаяния перед народом и, соответственно, деколлективизацию, ни в том, что эсеровская марионетка Сталин умер в 1939 году, ни в чем бы то ни было другом. В. Шаров, по своему обыкновению, вооружается общеизвестными эмблемами и клише: участие в революционном движении сектантов и их мобилизация профессиональными подпольщиками; «хор» в качестве символа «соборности», собирательного лица народа; страдания животных как в чистом виде «вздых угнетенной твари» и т. д. — и накручивает на них длиннейшие отчеты о предельно (в этом весь смак!) невероятных событиях. Если следующее сочинение будет о Ленине / Сталине — папуасском воспитаннике Миклухо-Маклая, реализующем к восторгу на все готовой русской души первобытные полинезийские идеалы, я нисколько не удивлюсь. Чем не

сюжет. «Все должно творить в этой России», как говорил Пушкин, хотя и совсем в другом смысле.

Роман Пелевина, где «исправлена» привычная киношная мифология братьев Васильевых и где, вроде бы точно по шаровскому рецепту, Чапаев оборачивается дальневосточным мистиком, «пробужденным» и посвященным, пулеметчица Анка — вечно-женственной и прекрасной Анной, недостижимой для вожделения, а чапаевский ординарец Петька — петербургским поэтом и дэнди Петром Пустотой (фамилия, что и говорить, «значащая») <sup>1</sup>, — роман этот, на самом деле, создан совсем другим, нежели у Шарова, способом: не заранее заготовленный остов, который торчит, хоть обертывай его в сто одежек, а саморазрастающийся кристалл художественного эксперимента, когда задействованные силы уже не слишком зависят от начальной логики автора и внушают больше того, что он собирался сказать.

Действие этого сочинения, по мысли автора, происходит *нигде (никогда)*. Ведь так называемая действительность — не более чем «коллективная визуализация», самовнушение человеческой массы под воздействием какого-то одного индуктора (лица, как увидим, не обязательно самого мудрого, доброго или сильного). И если Петру кажется, что он живет и действует в 1918—1919 годах, то перед этой версией не имеет ни малейшего преимущества здравомысленно-плоская уверенность психиатра Тимура Тимуровича Канашикова (сходство с известным деятелем придает ему не только отчество, но и обращение к шоковой терапии), полагающего, что его пациент наравне с остальными проживает в году 1996-м. Более того, за раннюю датировку повествования Петра ручается некий тибетский гуру, так что снящийся Петру «сон» из времен Граж-

---

<sup>1</sup> Кстати, Петр Пустота и стилем личности, и двойственным поведением своим (монархист на службе у красных) напоминает героя очерка Александра Блока «Русские дэнди» — как известно, В. Стенича, который разыгрывал Блока рассказами о мнимом совращении молодых рабочих и крестьян разочарованной интеллигентной молодежью, такую, как он, сам же прекрасно ладил с новой властью. «Ведь мы пустые, совершенно пустые» — вот еще одна книжная страница, негаданно раскрывшаяся в нужном месте. Мне даже показалось, что в главах, где рассказ ведется от лица Петра, Пелевин старается подражать слогу и колориту этого блоковского эссе. И небезуспешно — хоть слов «эйфория», «самоидентификация» и «практически» следовало бы избегать.

данской войны имеет словно бы некоторое бытийное преимущество перед «сном», снящимся ему в палате постперестроечного дурдома. Вскоре обнаружим, что преимущество это — не в степени реальности (понятие, исключенное философией автора), а в степени эстетической приемлемости.

Но у зримого воплощения авторских идей, у «картинки», есть своя, внефилософская, логика, и тут не ошибемся, сказав, что действие романа совершается-таки в эпоху Гражданской войны и в наши дни и эти две эпохи «рифмуются», сопологаются и отражаются одна в другой. А четыре пациента психушки, каждому из которых дано стать возбудителем коллективного «сна», то есть творцом собственного мира, являют собой четыре социальных модуса «русской души»: человек массы, мечтательный босьяк, «новый русский» и, конечно же, российский интеллигент с его «раздвоением ложной личности» и позывом освободиться от «так называемой внутренней жизни».

Не надо думать, что интеллигент (Петр Пустота) здесь недужнее других. Всяк покалечен по-своему, вернее, по-своему пуст, в том числе и «новый русский», «прущийся» с помощью шаманских грибов. Пустота на уровне авторской проповеди отождествляется с сияющей нирваной, но на уровне художественных сцеплений — с растерявшейся, потерявшей себя Россией, которая грезит «алхимическим браком» с Гостем и Женихом (по ветхой блоковской терминологии). С тем, кто способен заполнить ее собой и излечить от исторических травм.

И тут вполне выясняются спонтанные предпочтения автора, образующие подпочву его затейливой, если воспользоваться словом Лема, «небытологии».

Самый отталкивающий, самый уродливый вариант — «брак» с американизированным Западом, Россия в объятиях масскульта, опоенная коктейлем из мексиканского «мыла» и шварценеггерского суперменства. «Человек массы», предвозвещенный для Европы Ортегой, оформился в России в куда более невыгодных, чем европейские, условиях, под пальбу орудий по «Белому дому», в дыму пожара, превратившегося стараниями Си-Эн-Эн в ТВ-шоу. (Эта травма для Пелевина намного значимей чисто номинальной у него войны красных и белых — типичный перекося нынешнего гуманитарного сознания.) Наш «человек массы» потерял всякое представление о собственном месте в жизни и даже свою «сексуальную ориентацию» (воображает себя «просто Марией» и жаждет мужских

объятий американской суперзвезды). Соответствующая глава написана с какой-то ядовитой, но вместе с тем жалостливой брезгливостью и венчается крахом.

Другое дело — «алхимический брак» с Японией, который переживает томящаяся душа маргинала, наделенного внешностью «древнеславянского витязя». И хотя соприкоснувшаяся с ним частица Японии — сонный мираж, хотя и в самом мираже все подставное и поддельное: и самурай — «кавказской национальности», и гейши — русские девахи-матерщинницы, обернутые в лжекимоно из полотенец, и сакэ продается в ночном киоске, — тем не менее тоска по ритуалу, изяществу и чести создает некую поэтическую ауру, которую не в силах рассеять ни грубость обмана, ни факт (мнимого?) пробуждения. Несуществующие кони, привязанные за несуществующую узду и щиплющие траву в несуществующей весенней долине под чтение несочиненных танка, являют такой заманчивый образец прекрасного, ради которого и жизни не жаль. Нигде в романе талант Пелевина не проявился так артистически, как на этих страницах с их необидной иронией и тайным вздохом по вымечтанной красоте чужого мира. Пусть даже сей «алхимический брак» не состоялся и вообще несостоятелен.

Красота — тема, вокруг которой как замороженный кружит Пелевин, сколько ни пытается поставить в центр всего ее фактическую противоположность — Пустоту. Что его проповедь «вечного невозвращения» — в первую голову вопль сознания, оскорбленного окружающим неблагообразием, становится понятно с первых же эпизодов. Разорение «старого мира» деклассированной матросней и чекистской сволочью представлено как гибель уклада, имевшего по крайней мере эстетическое оправдание, какого на десятилетия вперед лишился быт, пришедший на смену. То и дело взор рассказчика натывается на «следы прежней, озаренной довоенным светом жизни», и они — «прелестны», будь то в разворошенной старомосковской квартире или в усадьбе, занятой красной конницей («что-то невыносимо ностальгическое было в этой роскошной вещи» — при взгляде на модный экипаж, превращенный в тачанку).

«Все, чем занимаются люди, настолько безобразно, что нет никакой разницы, на чьей ты стороне», — вот вам социальная проекция и одновременно подоплека пелевинской нирваны,

вскользь выговоренная посреди популярной (объясняет, что называется, на пальцах) пропаганды буддизма<sup>2</sup>. Красота/безобразие — вот главный ценностный критерий, действующий на страницах романа. Пахнуло Константином Леонтьевым и — заодно — Маяковским, гневно декламирующим в кабаре про «обрюзгший жир».

Герои Пелевина, те, кого не затронула явная ирония, — все они эстетически безупречной, старосословной выделки: и вышеназванная тройца главных героев, и мистический барон Юнгерн<sup>3</sup>, и даже его «тибетские казаки», поющие войсковую донскую песню в таинственном загробье. Дело не в том, «за кого они» (мы уже слышали, что это безразлично), дело в том, что они не принадлежат «веку масс», цивилизации Шварценеггера и Киркорова (второе имя для Пелевина так же символично, как и первое).

Оспорить реальность неповрежденной — все еще природной, все еще органической — жизни, убедить Пелевина-художника в том, что и это не более чем покрывало Майи, Пелевин-буддист не в силах: «... я подошел к ближайшему коню, привязанному к вбитому в стену кольцу, и запустил пальцы в его гриву. Отлично помню эту секунду — густые волосы под моими пальцами, кисловатый запах новенького кожаного седла, пятно солнечного света на стене перед моим лицом и удивительное, ни с чем не сравнимое ощущение полноты, окончательной реальности этого мига». И в другом месте, при взгляде на плоскогорье, одетое цветами: «... это было настолько красиво, что... я забыл... обо всем на свете». Красота — синоним достоверности мира, проникающего в сознание<sup>4</sup>.

Но чем дальше, тем меньше в России остается красоты. Если накакаиненные братишки (кокаин и революция — тандем, давно полюбившийся Пелевину) еще не всю

---

<sup>2</sup> Тем же манером, «на пальцах», в одном из эпизодов объясняется разница между философией Платона и Аристотеля, да так складно, что хоть печатай в учебнике!

<sup>3</sup> Полагаю, что автору отлично известно правильное написание имени загадочного барона, но, видно, он соблазнился скрестить его с Карлом Густавом Юнгом или с Э. Юнгером.

<sup>4</sup> Вспоминается парабола Клайва Льюиса «Расторжение брака». Там все райское (прекрасное) — субстанциально, наделено надежной устойчивостью, благой тяжестью и внушительными размерами. А все, взятое адом, микроскопично, призрачно, спиритуально в дурном смысле.

ее извели в 1918-м, сколько ни брали на мушку, и если тогда в хаосе, учиненном одичалой толпой, была толика величия, то после 1993-го, по Пелевину, говорить больше не о чем. Бар с уголовной начинкой, куда попадает Петр нынешним днем, несравненно омерзительней, чем — на том же месте Тверского бульвара — божественное кафе «Музыкальная табакерка», где Петр учинил дебош в 1918 году. Прежний «жизненный сон» был производным от сознания авангардного поэта, нынешний — внушен авантюристом-наркоманом, испошпившимся за бугром. «Публика была самая разношерстная, но больше всего было, как это обычно случается в истории человечества, свинорылых спекулянтов и дорого одетых блядей. Все лица, которые я видел, как бы сливались в одно лицо, одновременно заискивающее и наглое, замершее в гримасе подострастного самодовольства, — и это, без всяких сомнений, было лицо старухи-процентщицы, развоплощенной, но по-прежнему живой».

Круто сказано. Еще круче поступлено. Петр стреляет в люстру под потолком бара и, попав на сей раз (не то что в его прежней жизни, где он дал промах), гасит солнце этого подложного мира. После чего отбывает вместе с Чапаевым во Внутреннюю Монголию духа, в некий лимб, где поджидает его Анна (гипноз финалов «Приглашения на казнь» и «Мастера и Маргариты» оказался сильнее прокламируемого бесстрастия...).

Нельзя сказать, что я совсем не сочувствую леонтьевской ненависти Пелевина к цивилизации «упростительного смешения». Но все-таки меня тревожит и отпугивает острота неприятия сегодняшней «жизненной прозы», другими словами — жизни, возвратившейся в натуральную, земную колею из обманного «платонизма» коммунистической идеологии. Если дело так пойдет дальше, наши творцы и поэты, содрогнувшись от присутствия «свинорылого спекулянта», снова начнут разжигать мировой пожар, и вместо «вечного невозвращения» мы угодим в малоприятную ситуацию бесконечного возвращения на круги своя.

«И отвращение от жизни, и к ней безумная любовь» — эта взрывчатая смесь (какая там нирвана!) струится со страниц «Чапаева и Пустоты». Отвращения много, но есть и любовь. Я говорю и о любви-снисхождении, любви-милости — внезапном чувстве, охватившем Петра, когда он слушает пение

«красных ткачей» — людей, обманутых и влекомых большевистским поездом в никуда. Ей-богу, сегодняшняя страна, сегодняшние люди, обманывающиеся не меньше, но и не больше, чем это всегда бывает в подлунном мире, могли бы вызвать то же чувство. И такая сострадательная любовь в своем абсолютном значении возвышается над эстетическими мерками и вбирает их в себя, будучи сама Красотой.

Только не надо путать конкретное чувство, требующее сердечного труда, с беспамятным погружением в нирванический «Урал» (Условная Река Абсолютной Любви — по прихоти автора), с очередной романтической абстракцией в буддийском кафтане. Впрочем, Пелевин в чайнии своей Нигдеи, защищенной от «пошлости», давно замкнул слух для подобных увещаний. Надеюсь, его вывезут ирония и нутро артиста.

**P. S.** На исходе века уже совершенно очевидно, что романтическое движение протеста и эскапизма (вещи взаимообратимые), возникшее в Европе два столетия назад, будет сопутствовать «материалистической» цивилизации как ее тень, доколе та жива. В XX веке оно освежало себя все новыми допингами — революционаризмом классовых и этнических маргиналов, неоязычеством, наконец, со времени Дж. Керуака и «детей цветов», — так называемым Востоком на Западе (дзэн- и просто буддизм, тантризм, кришнаизм и их эклектические сочетания). Но — оставалось прежним по исходным побуждениям и отчасти даже по человеческому типу. Читая Пелевина, убеждаешься в этом снова. Впрочем, это отдельная тема.

Параллель же между компьютерными процедурами (виртуальная реальность, стирание из памяти и проч.) и некоторыми восточными мистическими практиками — еще одна занятная, а может быть, и тревожная тема, приходящая на ум при чтении «Чапаева и Пустоты». Но ее развивать не мне.

## Этот мир придуман не нами

Кстати о мифах. Когда на экране шампунь пузырится — это не он, а взбитые яичные белки. Слой карамели и шоколада — просто клей... Кока-кола — вода, подкрашенная йодом. Вафли, покрытые шоколадом, на самом деле деревянные, покрашенные коричневой краской... Натуральные продукты так красиво не снимешь.

«Аргументы и факты», 1999, № 13

Как это я угодила в target group Виктора Пелевина? (Порусски сказать — в круг его адресатов; но подмывает позаимствовать из его последнего романа профтермин рекламщиков.) Газетная критика вокруг «Generation “П”» (1999) — а в значительной части — и вокруг «Чапаева и Пустоты» — свелась к тому, что серьезным людям в этой group делать нечего. В лучшем случае можно позабавиться тем, как здорово Пелевин сварганил коммерческий хит (мнение А. Архангельского), или приунуть из-за того, что в своей промежуточной зоне между массовой и «настоящей» литературой он не развернулся с прежним блеском (констатация А. Гениса). В целом же скорые на отклик газеты писали о пелевинской новинке либо шутя («Душка Пелевин» — так называлась одна из колонок), либо с раздражением, не пропорциональным явлению, его вызывающему.

Короче, наиболее авторитетный приговор наиболее авторитетных людей состоит в том, что Пелевин этот — он для «ботвы». Для черни непосвященной. Или, что то же самое, — для инфантилов: «“Generation «П”» как зеркало отечественного инфантилизма», — гласит подзаголовок рецензии А. Немзера («Время МН», 1999, 26 марта). А между тем передо мной текст, задавший мне серьезную умственную работу. Каково после этого почувствовать себя ботвой и инфантилом! Прямо-таки невыносимый *когнитивный диссонанс!* (Излагая в сво-

ем давнем качестве «референта» какой уже не помню англоязычный трактат, я перевела это терминологическое сочетание как «познавательный сбой» и гордилась находкой. Впрочем, это были годы, когда, по свидетельству пелевинского романа, даже невинное слово «дизайнер» казалось лишь временно разрешенным. Теперь переводить вообще не принято, и я повстречала на пелевинской странице «когнитивный диссонанс» как милого старого знакомца, вернувшего меня на четверть века назад.) Да, весь текст Пелевина — волапук. Только не «серых переводов с английского», как тут же добавляет Немзер, а живого, вьедливого аргю. Что делать, если в очередной раз «пantalоны, фрак, жилет — всех этих слов на русском нет», а вещи — просто лезут в глаза...

Так — в газетах. Не то — в Интернете, куда Пелевин забросил отдельные главы романа, прежде чем выпустить его книжкой. Там-то, среди «долгожителей Сети», видимо, и обитают те самые «разновозрастные инфантилы», высмеянные критиком. Роман их всерьез заинтриговал. Не буду касаться существа пяти (!) рецензий, помещенных здесь Антоном Долиным из «Эха Москвы». Они писаны как бы пятью социально-типическими читателями — от восторженного юнца, почитающего в Пелевине гуру, до ретрограда, обличающего автора в рекламных трюках и наживе. Сочти я Пелевина плагиатором (а таковым он и представляется некоторым моим коллегам), я решила бы, что этот пяток откликов сочинил он сам. Но, полагая его человеком умным («Ум не спрячешь ни за каким стёбом», — справедливо замечает один из поселенцев Сети) и писателем в конечном счете серьезным, не думаю, чтобы он рабски скопировал известный жест Дмитрия Галковского. Так или иначе эти рецензии можно бы поместить в конце вагриусовской книжки, как аналогичные помещены в конце «Бесконечного тупика». В остальном эта выдумка меня не заняла, хотя я не прочь узнать, что думает *сам* Антон Долин.

Но две находки из сетевого улова я все же представляю — они пригодятся.

Андрей Минкевич:

«Язык книги далек от русского литературного настолько же, насколько далек от него современный разговорный язык... это язык яппи (что означает всего лишь YUP, Young Urban Professional, молодого городского профессионала).

Иные наслоения смысла на понятие яппи (альтернатива хиппи, бездуховность, карьеризм и проч.) прошу считать недействительными. Например, я являюсь молодым городским профессионалом, но мне симпатичны идеи хиппи, малоинтересны карьера и деньги, зато интересны духовные и религиозные ценности и т. п. Словом, не стреляйте в яппи, среди них могут быть хорошие люди. Среди пользователей российского Интернета яппи около 90 или 99 процентов, так что эти понятия в значительной степени совпадают. Одним словом, это мой язык... Русско-английский язык Пелевина мне много понятней, чем китайско-англо-русский Сорокина... Пелевин достаточно консервативен по сравнению с «авангардистами» от постмодернизма. Для них он динозавр. ... Он пишет конкретно для меня».

Так я узнала, кто еще вместе со мной не гнушаясь читает Пелевина. Совсем не похожее на меня лицо. (Может быть, сходство скрывается в загадочном «и т. п.»?) Лицо непохожее, но для меня привлекательное. Не хочется думать, что ботва и инфантил. А если без шуток, то сходство кроется в *идейном* (для кого-то наивном) интересе к написанному Пелевиным. «О чем говорил Че и является ли это голосом автора?» — спрашивает наш яппи. Но и меня больше всего заинтересовало то, что представлено в виде спиритического трактата, надиктованного духом Че Гевары, — самая скучная часть романа, по вердикту газетного большинства. В интернетовских же отзывах я натываюсь на мысли, от которых и я собиралась плясать.

Сергей Кузнецов:

«То, что весь окружающий мир оказывается мороком, — мягко скажем, не новая для Пелевина мысль. Но той беспросветности, которой веет от страниц романа, у него встречать раньше почти не приходилось. Впрочем, вот именно что почти — две выложенные в Сеть главы из «Поколения «П»» больше всего напоминают «Омона Ра», опрокинутого в сегодняшний день. Похоже, что Пелевин написал современный римейк собственной повести (первой, с которой он вошел в «серьезную» литературу): вместо Омона и Овира — Вавилон и Легион, вместо Египта — Вавилон, вместо технологически нищего симулякра коммунистического Союза — компьютерная имитация постсоветской России да и всего политического мира. (Псевдо)научные вставки в текст романа делают его

похожим на “Зияющие высоты”, а картина постоянной фальсификации заставляет вспомнить “1984” (...“олигархический консьюмеризм” не может не напомнить об “олигархическом коллективизме”, потайной идеологии оруэлловского ангсоца). Круг замкнулся — через восемь лет после падения советской власти мы опять вернулись к тем книгам, которые прятали от нас пятнадцать лет назад. Пелевин в очередной раз написал современную дистопию».

Дистопия ли, антиутопия — слово найдено. Это и есть тот жанр, который негласно принято считать маргинальным, хотя отдельные его образцы могут пользоваться немалым почетом, «почти как настоящие». Тут-то я понимаю, почему Пелевин для меня, для «не-яппи», автор нешуточный. Мое литературное воспитание началось куда раньше, чем у моих брезгующих Пелевиным коллег, притом началось в условиях «закрытого общества». И пока советская критика всячески распинала модернистские исчадия — Пруста, Джойса и Кафку, а критика «прогрессивная» их реабилитировала вплоть до полного заслонения горизонта, я в автономном плавании втихаря лелеяла кумиров своего полуотроческого чтения — Анатоля Франса с «Островом пингвинов» и Карела Чапека с его «саламандрами». Запретно-тамиздатские «Мы» и «1984» явились потом, но почва для них была уже подготовлена. Горбатого могила исправит: я до сих пор считаю, что эти книги Франса (1908) и Чапека (1936) определяют интеллектуально-литературный климат исчерпанного века не меньше, чем сочинения прославленной тройки П. Д. К.

Конечно же — не стилистический климат, не творчество форм, действительно открывших новые повествовательные возможности. Франс «Острова пингвинов» — не блистательный стилизатор «Таис», не тончайший ироник «Харчевни королевы Гусиные лапы»; изумительный рассказчик и эссеист Чапек — простец в «Войне с саламандрами». Дистопия, как между делом, но справедливо заметил в своих суждениях о Пелевине А. Генис, требует чисто функционального языка, который нами не замечался бы или живо проскакивал внутрь. Это прозрачный язык антиутопий Хаксли и Оруэлла, пригодный для домашней практики студентов-англистов не самых последних курсов. Это визионерско-романтический язык Брэдбери, за пределами избранного жанра прозвучавший бы шаблонной безвкусицей, а в пространстве дистопии послу-

живший созданию шедевра. «Мы» Замятина как раз стилистически сомнительны, так как к изложению привлечен весь экспрессивный инструментарий, наработанный писателем ранее, но совершенно избыточный для данной задачи; книга справедливо знаменита — вопреки своему слогу. Редко-редко удаётся тут совместить фирменную интонацию с идейной текстурой; в этом отношении «Лаз» Маканина — бо́льшая удача, чем «Мы».

Тексты Пелевина, с их четырежды руганным, а по мне — отвечающим внутренней задаче языком, спокойно встраиваются в этот ряд великих, значительных и просто приметных сочинений, своими особыми средствами — средствами моделирующего воображения — изъясняющих то, «что с нами происходит». Меня всегда волновала эта область смыслов, я пишу о ней далеко не в первый и, возможно, не в последний раз, это одна из сквозных линий моего литературного бытия. Так что вблизи Пелевина мне было суждено оказаться.

И вот в чем я уверена: он — писатель некоммерческий. (Говорю это с приязнью к коммерческой литературе, умеющей держать планку, подобно Б. Акунину, — но это другое.) Пелевин, сколько бы ни выискивались источники его «коллажей», думает сам, своей головой, и, главное, думает первым делом для себя, а потом уже для нас, для тех, в кого целит. Он пишет памфлет на информационное общество, с коим входим в XXI век, потому что у него *накпелло*, а не потому, что хочет с помощью модной приманки пошустрее сбыть свой товар. Доказать его некоммерциализованность нелегко — ведь он писатель, имеющий успех вопреки самым суровым предостережениям квалифицированной критики и продающийся на неразборчивых лотках. Да я и не стану слишком рьяно доказывать. Судите сами. Есть эпитафия — симпатичный куплет из песни канадского (как меня просветили) барда, где с полным простодушием сообщается, что автор любит свою страну, но недоволен тем, как она нынче выглядит («I love the country, but I can't stand the scene»). Есть неподдельная злость на свое поколение как по преимуществу ответственное за эту циническую scene — злость, почему-то понятая в смысле поколенческой апологии. Есть вставной фрагмент, по функции и приемам аналогичный экскурсионным разъяснениям в «Дивном новом мире» Хаксли или справке о принципах англсоца у Оруэлла и своей напористой тяжелодумностью (не снимаемой бликами

пародии) способный оттолкнуть любого потребителя попы, даже интеллектуальной. Есть, наконец, мелочи, попросту невозможные у писателя, рвущегося «рукопись продать», а не занятого своей досадой и заботой. Ну, например:

«Вообще с трудом верилось, что совсем недавно он», — герой этой истории, — «проводил столько времени в поисках бессмысленных рифм, от которых давно отказалась поэзия рыночных демократий».

Конечно, можно предположить, что я и есть заранее вычисленная адресная мишень этой саркастической выходки, что я — «клянула». Но не естественней ли подумать, что мы с Пелевиным вот в этом вопросе просто единомышленники? Идеи, которые тебе не по душе, всегда соблазнительно представить в виде коммерческой операции с залежалым товаром. Идеи, которые хоть сколько-то резонируют с твоими собственными, принимаешь за чистую монету и не ищешь никакого подвоха. Поэтому обратимся к спору об идеях.

Итак, Пелевин написал сочинение из ряда тех, что принято называть «алармистскими», а по прежней советской мерке — «романами-предупреждениями». Меня подташнивает от обоих клише: за ними прячется нехитрая мысль о дидактическом назначении и прямом социальном активизме писательского слова, которое на самом деле вряд ли может что-то изменить в ходе вещей, разве что вносит в него некоторую ясность, высвобождая в обществе ресурс свободной воли. Но не могу не заметить, что сейчас наша либеральная публицистика склонна вытравливать малейшие признаки алармизма, видя в них откат гуманитарной интеллигенции к левой, в пределах просоветской и изоляционистской, оппозиционности западным ценностям («лэвэ» — liberal values — на пелевинском жаргоне). Соответственно, Пелевину поставлено на вид, что, обличая «общество потребления», он пускает в ход «откровенно коммунистическую риторику».

Вместе с лучшим, на мой взгляд, газетным обозревателем Максимом Соколовым я тороплюсь напомнить: чтобы прийти к некоторым неприятным выводам насчет практического применения «лэвэ», «вовсе не надо быть параноиком, начитавшимся газеты “Завтра”». Я наткнулась в «Generation “П”» лишь на очень немногие примеры политической риторики:

«По телевизору между тем показывали те же самые хари, от которых всех тошнило последние двадцать лет. Теперь они говорили точь-в-точь то самое, за что раньше сажали других, только были гораздо смелее, тверже и радикальнее. Татарский часто представлял себе Германию сорок шестого года, где доктор Геббельс истерически орет о пропасти, в которую фашизм увлек нацию, бывший комендант Освенцима возглавляет комиссию по отлову нацистских преступников, генералы СС просто и доходчиво говорят о либеральных ценностях, а возглавляет всю лавочку прозревший наконец гауляйтер Восточной Пруссии. ... Стоило ли менять империю зла на банановую республику зла, которая импортирует бананы из Финляндии».

И еще:

«О русской идее... напоминало только блатное обращенье «россияне», всегда казавшееся Татарскому чем-то вроде термина «арестанты», которым воры в законе открывают свои письменные послания на зону, так называемые «малявы»».

Остро, но дешево. И наверняка понравится кругу куда более широкому, чем умничающие инфантилы.

Но ум Пелевина по преимуществу занят не политической риторикой, а политической философией, и вещи это разные. Здесь-то, именуя себя (устами все того же канадского барда) «не левым и не правым», он если не точен, то, во всяком случае, небезоснователен. Ибо критика новейшей цивилизации размещает на своем поле неоглядную «смесь одежд и лиц» от несомненно правых (К. Леонтьев, О. Шпенглер) и либеральных консерваторов христианского толка с мерцающими надеждами на «третий путь» (русские «поствеховцы», оказавшиеся в эмиграции, особняком — Питирим Сорокин) до умеренно левых (Эрих Фромм, чьи пассажи из «Иметь или быть» Пелевин фактически воспроизводит в своем вставном трактате, сам, скорей всего, об этом не догадываясь), интенсивно левых (прочая «франкфуртская школа») и радикально левых (Г. Маркузе, контркультурные преемники его «великого отказа» и французские постструктуралисты новейшего разлива). Самое занятное, что все эти умственные несогласители разнятся в своих верованиях и рецептах спасения вплоть до полной несовместимости, но подчас очень, очень схожи в своих диагнозах. Поскольку тут — куда денешься — говорят они немалую толику правды.

Пелевин, у которого при полном равнодушии к академической учености хороший нюх на переливы идей, делает сильный ход: вызывающе смешивает лево-правые карты, превращая революционных бандитов — Че Гевару, как раньше Чапаева, — в тоже типичных для XX века «революционеров духа» (хоть Бердяева вспомните, хоть Кришнамурти). Эта неглупая игра показалась то ли кощунством, то ли коммунистической ностальгией — тем, кто вместе с Пелевиным играть не хочет. Я же — не прочь.

Раз уж мной произнесено слово «игра», отклонюсь ненадолго от главной своей философической задачи и скажу кое-что о правилах этой игры. Андрей Немзер находит пелевинскую фабулу неуклюжим сочленением двух жанровых побегов волшебной сказки — романа посвящения и романа карьеры. Оно, может быть, и так, но, думаю, вспомнить о *плутовском романе* было бы тут еще уместней. Центральное лицо, Вавилен Татарский, циник с рассасывающимися рудиментами идеализма, совершает свой «путь наверх» по подсказке некоего социального рока, будучи при этом не более героем и не более негодяем, чем, скажем, Ласарильо с Тормеса или авантюрист Феликс Круль<sup>1</sup>. Этот путь наверх символизирован восхождением на пресловутую вавилонскую башню и вообще мистифицирован в виде пастиша из шумеро-аккадской (местами — иранской) мифологии и психоделических «глюков»<sup>2</sup>. Фабула плутовского романа как раз органически предполагает «нанизывание» эпизодов, за кое Пелевин зряшно руган, и не в нем беда повествования, а в том, что психоделическая мишура выписана с унылой дотошностью, понуждающей предположить

---

<sup>1</sup> Предположение, что автор специально использовал в романе фамилию «Азадовский» для дискредитации ее подлинного носителя, председателя букеровского жюри, — в виде мести за грядущее неприсуждение премии, — предположение это представляется излишне хитроумным. Во-первых, «Азадовский» не более антипатичен, чем прочие лица этой сатирической фантазии, а во-вторых, чем тогда объяснить использование фамилии, а заодно и профессии реального анимационщика Александра Татарского? По-моему, в обоих случаях — простой бесцеремонностью. Которая, конечно, не похвальна.

<sup>2</sup> Кстати, я перечитывала роман, положив перед собой двухтомник «Мифы народов мира», и убедилась, что Пелевин там, где не прибегает к пародии, неожиданно корректен (хоть и пользуется не принятыми у нас транскрипциями собственных имен).

педантичный отчет о результатах собственных опытов (в сравнении с прежними вещами Пелевина — явный проигрыш).

Свободно дробящаяся композиция позволяет вставлять множество остроумных реприз, поощрительно отмечаемых даже недоброжелателями. Вроде того что: «Антирусский заговор, безусловно, существует — проблема только в том, что в нем участвует все взрослое население России».

Или: «... основной экономический закон постсоциалистической формации: первоначальное накопление капитала является в ней также и окончательным».

Или изобретение «монетаристического минимализма» — модного направления в дизайне: вместо художественных полотен (чего на них пялиться!) выставляются документы об их приобретении и их цене — сценка сочинена отменно.

Меня же больше привлекают не эти «приколы», а острое чувство знаковости окружающего нас барахла — своеобразная семиотика вещей, свидетельство социальной сориентированности автора в современной ярмарке тщеславия. Вот наше прошлое, при взгляде на которое Татарский решает переменить участь: «... среди развала разноцветных турецких поделок стояла пара обуви несомненно отечественного производства... Это были остроносые ботинки на высоких каблуках, сделанные из хорошей кожи. Желто-рыжего цвета, простроченные голубой ниткой и украшенные большими золотыми пряжками в виде арф... они явственно воплощали в себе то, что один пьяненький преподаватель советской литературы... называл “наш гештальт”».

Особенно памятна хорошая кожа. А вот наше настоящее: «... черная униформа охраны была наотмашь: дизайнер... гениально соединил в ней эстетику зондеркоманды СС, мотивы фильмов-антиутопий о тоталитарном обществе будущего и ностальгические темы гей-моды времен Фредди Меркьюри. Подбитые ватой плечи, глубокий вырез на груди и раблезианский гульфик...»

Когда же я наткнулась в книжке Пелевина на описание рекламного плаката с поэтом Тютчевым и слоганом:

«Umom Rossiyu nye ponyat, v Rossiyu mojno tolko vyerit. “Smirnoff”», —

и тут же, выйдя за порог, приобрела целлофановую сумку с надписью «You don't get Russia with your mind», — я соч-

ла автора «Generation “П”» прямо-таки ясновидцем нынешнего «стиля жизни».

Но все это, конечно, пестрый сор. А важно вот что. Схема и набор ампула плутовского романа позволили Пелевину сломать основную модель прежних, антитоталитарных дистопий, у истоков которых стояла Поэма о великом инквизиторе. В центре их (и у Замятина, и у Хаксли, и у Оруэлла, и у Брэдбери — да и у самого Пелевина в «Омоне Ра») была неременная очная ставка прозревающего героя, носителя человечности, с главным идеологом неприемлемого мира, держащим руку на пульте управления. В новом романе нет ни такого героя (вместо него — пикаро), ни такого верховного жреца, ни такого центрального пульта. Не лишенный остаточного бескорыстного любопытства Татарский по ходу всего сюжета робко выпрашивает у кого ни попадя: «кто и куда вовлекает» обывателя-потребителя, «ведь не могут за бабками стоять просто бабки», «а на что тогда все опирается?» — и даже получив четкий вариант ответа: «миром правит не “кто”, а “что”», подкрепленный угрозой насчет нежелательности дальнейшей задумчивости, не унимается: «Но какая же гадина написала этот сценарий?» Но и самые высокопоставленные повара искренне не ведают, кто заварил всю кашу. Не великий инквизитор, а великий Никто — в соответствии с новой эпохой открытого общества. Кажется, в книжке Льва Кассиля ребенок, услышав куплеты Мефистофеля («Сатана там правит бал»), вообразил, что есть такая персона: Сатанатам. Посчитаем и мы, что развернутой у Пелевина панорамой управляет этот как бы не существующий Сатанатам!

Я позволила себе прибегнуть к более чем привычной эмблематике, потому что Пелевин, к моему удивлению, позволяет себе то же самое. Он потому именно ухватился за месопотамскую мифологию, что она сопряжена в библейско-христианской памяти с «мерзостью моавитской», «мерзостью сидонской» (Астартой-Иштар, преобразованной Пелевиным в божество Рекламы), с «тофетом» в долине Енном, местом человеческих жертвоприношений, впоследствии — «геенной» для сжигания мусора. Телец золотой, правда, не задействован, но это неспроста: в мире виртуальных денег золото уже не играет прежней роли. Сочинитель живо ощущает старославянскую синонимию слов «потребление» — «истребление» и извлекает из нее нужные ему смыслы.

Все это без усилий укладывается в старый европейский гуманизм на иудео-христианской подкладке, до сих пор пытающийся сохранить за еsopotіс map, человеком экономическим, моральное измерение (того же хотел ведь сам автор термина Адам Смит) и время от времени напоминающий, что служить мамоне все-таки грешно.

Где же буддизм, спросите вы, где начинка и витрина пелевинской идеологии? На первый взгляд, верность учению присутствует в романе чисто номинально, в виде церемониального поклона «великому борцу за освобождение человечества Сиддхартхе Гаутаме» и нескольких беглых оговорок насчет снящегося нам мира и перспективы пробуждения. Все это нисколько не влияет на ход мысли в означенном традиционно-европейском русле (вплоть до патетических слов о «человеческом существе с безграничными возможностями и природным правом на свободу»), однако же, как увидим, повлияет на конечный результат.

Но пора наконец обратиться к надиктованному из загробья трактату по «экономической метафизике» наступившего «темного века» — главному, что собрался сказать Пелевин.

«Речь идет о самом существенном психическом феномене конца второго тысячелетия, — предупреждает через своего медиума автор. — И связано это прежде всего с той ролью, которую в жизни человека стали играть так называемые визуально-психические генераторы, или объекты второго рода».

Так на пародийно-сциентистском жаргоне поименован всего лишь... телевизор. Но через феноменологические операции с телевизором Пелевину удалось вывести привычную критику общества потребления, можно сказать, на финишную прямую.

Приведем слова Гениса из его отзыва о романе («Общая газета», 1999, № 16) — «об универсальной для современной культуры проблеме исчезнувшей реальности». (Не странно ли: каких-нибудь семь лет назад Александр Генис в эссе «Вид из окна» от души радовался тому, что в нынешнем социуме никто не озабочен поисками этой самой реальности и все зажили припеваючи в поверхностном мире феноменов, — а я тогда с ним спорила. Теперь — спохватился!) Так вот, Пелевин придал этому «концу реальности» конкретное экономическое измерение, показав, что кругооборот товаров и денег

стал отныне эффективен только в пространстве ирреальности, которое он сам же для себя организует.

Тема манипуляции человеческим сознанием — неизбывная тема классических дистопий. Чтобы создать идеальное общество каннибальского типа, нужно изнасиловать человеческую природу, а она ну никак не поддается. («Человека можно испортить, но переделать его нельзя», — писали мы с Р. Гальцевой в статье с соответствующим названием: «Помеха — человек».) По предположению Пелевина, человек наконец — тихо-мирно — перестал быть помехой. Его просто не стало. Из *homo sapiens* он превратился в *homo zapiens*, человека переключаемого (от англ. *zapping* — переключение телевизора с одной программы на другую). Превратился в виртуального «субъекта второго рода», верней, в бессубъектное *состояние*, регулируемое телеоператором.

В прежних дистопиях (не исключая «451° по Фаренгейту» — пионера критики конsumerизма) роковую роль в порче человека и подгонке его к прокрустову ложу утопических проектов играло неперемное полицейское и телесное насилие: изощренная цензура, пытки, лоботомия, генная хирургия, психофармацея (в последнем особую изобретательность развила фантазия Станислава Лема). И посегодняя зазывные еженедельники пестрят слухами о секретном психотронном оружии и проч. Притом эти жуткие манипуляции не увязывались с ежедневной рыночной рутинной, а числились по линии военных ведомств и тотальных идеологий. И тут, пока мы, обыватели, в конспирологическом угаре ждали пришествия врача-палача, Пелевин с кривой усмешкой объявил, что уже «случилось страшное».

«Телевизор превращается в пульт дистанционного управления телезрителем. ... Положение современного человека не просто плачевно — оно, можно сказать, отсутствует... это просто остаточное свечение люминофора уснувшей души...»

Преувеличение? Само собой. Любая дистопия строится на доведении тренда до логического упора — упора в абсурд. Но такое ли уж преувеличение? Могло же утвердиться в наше время понятие «информационная война» во всем угрожающем объеме. Это когда человек в Белграде и человек на Западе пребывают в двух разных телереальностях и одна стоит другой. Не два разных *взгляда* на происходящее, а именно две *реальности* (две управляемые ирреальности)! Через чет-

верть века после «справедливой» (пусть немцы расплачиваются за людоеда Гитлера!) бомбардировки Дрездена Курт Воннегут написал скорбную «Бойню номер пять». Через четверть века после нынешних военных событий вынырнет ли избежавший управляемости свидетель?

Но при чем тут экономика — «псевдонаука, рассматривающая иллюзорные отношения субъектов первого и второго рода в связи с галлюцинаторным процессом их воображаемого обогащения», — как в сердцах формулирует крутой команданте Че?

Экономический организм, объясняют нам, должен омыться деньгами, как кровью и лимфой. Каждая человеческая особь — невольная клетка этого организма, гигантского «бессмысленного полипа», по Че — Пелевину. Зовется же полип ORANUS'ом, так как оральное поглощение (доход) и анальное выделение (трата) денег исчерпывают физиологию всех его составляющих. Как видим, не «дух, полный разума и воли», а опять же — великий Никто. Но наступает стадия, когда обменные процессы в оранусе стопорятся (то ли у особи-клетки всего оказывается в недостатке, то ли ею овладевает скупость — страсть к омертвлению накопленного, то ли смутно вспоминается, что «не хлебом единым...»). Тут-то возникает потребность в подстеживании, и у полипа зарождается примитивная нервная система, стимулирующая обмен денежного вещества, — телекоммуникации. Телеобразы удачливого приобретательства (оральные импульсы) и престижного расточительства (анальные импульсы) заставляют «субъекта второго рода» вертеться в беличьем колесе экономического кровообращения. Но поскольку человек по природе своей гораздо выше закрепляемой за ним функции экономической клетки («Себя забывший и забытый бог» — Владимир Соловьев), нужен еще третий, «вытесняющий импульс, блокирующий все тонкие психические процессы, не связанные прямо с движением денег», — своего рода глушилка, создающая помехи на пути позывных высшего порядка.

Любая телепередача, по Пелевину, испускает все три импульса, обкатывая реципиента до поглотительно-выделительного состояния, — иначе телевидение выпало бы из экономических взаимосвязей, и кто бы за него стал платить? Другими словами, скрытая реклама — обязательный пропуск для телекартинки, независимо от тематики (этикетка на пачке сига-

рет политика важней его слов). Но только прямая Реклама — чистый структурный тип самозамыкающегося процесса, потребного оранусу. Хотим «выглядеть» — нужно купить — хотим купить — нужно заработать — хотим заработать — нужно «выглядеть» (победителем) и т. д. Поэтому именно рекламный бизнес ведет к вершине вавилонской башни, где рисуются и стираются политические марионетки и где Сатанатам правит бал. Поэтому именно он, этот бизнес, «рождает все посредственное многообразие современной культуры» — отличная постлеонтьевская формула!

Вот, собственно, и все. Остальное в романе Пелевина не столь существенно, включая сюжет с анимационными ипостасями современных политиков (у этих «двойников» вообще не оказывается подлинников) — мотив, действительно использованный Львом Гурским, и не только в «Перемене мест», как уже кто-то заметил, но и в «Спаси президента». (Однако когда мы гадаем перед экраном: вот этот персонаж в новостной передаче — он из сего дня или из архива телеканала, мы ведь не Гурского начитались, а самой жизни нахлебались.)

Но вернемся назад. Что здесь все-таки нового в сравнении с хиппианско-маркузианскими воплями насчет «репрессивного общества», имеющими тридцати-сорокалетнюю давность? Неужто только злободневный российский антураж, некие гротескные аномалии нашего «рынка»? Нет, здесь кончиком фантазийного пера схвачена эпохальная черта, которую только-только нащупывают основательные аналитики. Фундамент экономических массивов расположился над пропастью небытия, зиждется на иллюзорных мотивациях, поскольку агенты экономического действия потеряли контакт с реальностью; они больше не решают и даже не догадываются, что им на самом деле нужно. Все это так похоже на актуальные разработки самой недавней поры: на размышления А. Неклессы над феноменом «казино-капитализма» («Знамя», 1998, № 1), на замечательный социофилософский памфлет Т. Чередниченко «“Время — деньги” как культурный принцип» («Новый мир», 1997, № 7; ср. у Пелевина: «Виртуальный бизнес... это бизнес, в котором основными товарами являются пространство и время»), что нельзя не подивиться пелевинской интуиции. Она выводит на передовую линию.

А в то же время — вгоняет в замкнутый круг.

«Даже возникающая иллюзия критической оценки происходящего на экране является частью индуцированного психического процесса».

«... это новая рекламная технология, отражающая реакцию рыночных механизмов на сгущающееся человеческое отвлечение к рыночным механизмам. ... Она глубоко антирыночна по форме и поэтому обещает быть крайне рыночной по содержанию».

«... ничто не продается так хорошо, как грамотно расфасованный и политически корректный бунт против мира, где царит политкорректность и все расфасовано для продажи».

Деться некуда. Человек переключаемый бессилён завладеть переключателем и даже — выключателем. Он окутан непроглядным мороком.

Дело, однако, в том, что проблема «конца реальности» несводима к чисто социальным фактам манипуляции сознанием людей. Это проблема онтологическая. Буддийские вкусы Пелевина не позволяют ему поверить или хотя бы предположить, что реальность *гарантирована* человеку свыше, что бытийность *обеспечена* Творцом бытия и пути к ней никогда не будут перекрыты *абсолютно*. Грань между относительно иллюзорным миром (майей) и абсолютно иллюзорным телемиром, грань, которую пытается провести присягнувший Гаутаме Пелевин, настолько тонка, что, право же, о разнице между тем и другим не стоило беспокоиться. Не стоило предаваться сатирическому гневу. Пробужденный равно свободен от марева и первого и второго порядка.

Другое дело: признать, что мир — *существует*. Тогда утрата его венцом творения, человеком, падение в истребительный огонь мнимостей, о чем так красочно поведал Пелевин, — тревожный цивилизационный тупик, обман, из которого императивным образом велено выбираться и поодиночке, и сообща. Раскусить обман можно, только сравнив его с безобманностью.

Наевшемуся мухоморов, окосевшему Татарскому кажется, что его мысли и видения равноправны «с вечерним лесом, по которому он идет. Разница была в том, что лес был мыслью, которую он при всем желании не мог перестать думать».

Вот именно. Этот лес придуман не Татарским. Этот мир придуман не нами. И в этом первый залог спасения.

**P. S.** Одновременно с «Generation “П”» я прочитала в № 2 «Постскриптума» за 1998 год повесть Бориса Евсеева «Юрод». Прочитала потому, что ее щедро похвалил в «Дружбе народов» (1999, № 4) Павел Басинский, критик, мнения которого мне небезразличны (хотя насчет Пелевина мы разошлись дальше некуда). Повесть мне, по чести сказать, не понравилась. Главным образом — из-за языка: экспрессионистские издержки замятинского «Мы», о которых говорилось выше, воспроизведены на посредственном уровне. Когда я читаю: «Стрепет широких и мощных крыл явственно выломился из вечернего сумрака...» — или: «... рвать зубами желтое сухое мясо злободневных, газетных мыслишек», — я с тоской вспоминаю «серый» язык Пелевина.

Но самое знаменательное: «Юрод» тоже оказался фантазмагорической дистопией. И тоже про конец, верней, про насильственное отъятие реальности. Тут, правда, все по старым лекалам: истязатель-психиатр («великий инквизитор»), он же идеолог заговора против России, наводняющий ее безумцами со своего медицинского конвейера; противящийся ему диссидент-правдоискатель; промывка и вышибание мозгов лекарственной химией; погоня за нонконформистом чудовищного петуха-мутанта (вместо знаменитого механического пса у Брэдбери) и чудесное спасение (в стенах монастыря, но благодаря твердой руке милиционера).

Басинскому же понравилась мысль: чтобы противостоять массивованному отрыву от реальных, богоданных основ жизни (по Пелевину — «опыту коллективного небытия»), нужно выскочить вонне, стать, как это давно повелось на Руси, юродивым.

«Имморализмом, чудовищными на первый взгляд поступками крушить гадкое денежное сцепление обстоятельств! Рвать, крушить, не боясь под личиной юродства ничего». «Имморализм юрода — теснит ханжескую, мелочную и уродскую “моральность”. Попирает стяжательство и гордыню, ростовщичество и наглую рекламу, его выхваляющую».

Это мысли героя повести. Я — не против. Только вот представленные образцы «юродивых» деяний: поношение чинного монашка, у которого под рясой оказывается припрятана похабная картинка, разгром современного блудилища — дискотеки, — кажутся мне книжно-газетными придумками с невыносимым градусом банальности, а пустословная риторика

ка насчет «денежного сцепления обстоятельств» — пригодной разве что для напороченной кем-то передачи «Завтречко».

Но тут мне пришло в голову: а что, если поискать современного юродивого с «чудовищными на первый взгляд поступками» не у стен монастыря, как это делает Борис Евсеев, а в каком-нибудь непотребном месте, скажем, в среде успешных «криэйторов»? На то ведь и парадоксальность феномена юродства. А что, если Виктор Пелевин — юродивый эпохи «лэвэ», тот, какого мы заслужили?

Юродивому пристало нарушать социальные нормы (обидная игра с фамилиями реальных людей) и даже порой сквернословить (увы!). Юродивому пристало иметь простодушных, чтобы не сказать сильнее, поклонников, а от благоразумных сограждан принимать поношения. (И действительно, респектабельная критика всерьез, даже если и осудительно, копается в многотомных сочинениях Вик. Ерофеева и В. Сорокина, — но Пелевина вытаскивает как чужака, подозревая в его поведенческой стратегии сплошное жульничество.) Юродивому пристало утверждать некие ценности в оболочке кощунства (так, надругательством над чувствами христиан сочтена была сцена, где перепуганный, всхлипывающий Татарский пытается угодить своим профессионализмом небесам: «позиционировать Господа» в клипе о храме Христа Спасителя, — а между тем в ней, этой сцене, автор прекрасно справился с процедурой изгнания торгующих из храма). Наконец, юродивому пристало выкрикивать правду, такую, которая глаза колет. Что, по-моему, и берется делать Виктор Пелевин своим последним романом.

Конечно, не Христа ради он юродивый. Но, как говорит безумная Офелия: «Господи, мы знаем, кто мы такие, но не знаем, чем можем стать».

## Свято место правее Чубайса?

Считал и считаю, что государство должно быть выше бизнеса, что никто, даже крупный капитал, не должен расставлять министров, диктовать правительству.

Анатолий Чубайс, из интервью 1999 года

Еще одна цитата — со страницы «Известий» (от 3 сентября того же года): «... самая серьезная проблема для России сегодня — это отсутствие государства» (мнение главного редактора газеты с вполне либеральной репутацией). Вероятно, и с теми и с этими словами вчуже согласится Юлия Латынина, публицист, экономический аналитик и романист. Но именно — вчуже: зачем тосковать по тому, чего нет и, видно, уже не будет? Не лучше ли определить отсутствующему институту хоть какую замену, ту, что наклеивается в реальности? Впрочем, обо всем по порядку.

На нашем коммуникационном поле время от времени появляются яркие публичные фигуры, для кого разные там союзы правых сил — просто ни рыба ни мясо с розовым отливом по краям. В политическом телемире таков Михаил Леонтьев, сумевший внести в жесткую аналитику артистический элемент. «Однако забавно», — думал зритель-слушатель, даже когда тележурналист слегка завирался или по долгу службы солидаровался с Александром Глебовичем Невзоровым. На печатной территории (наряду с телевизионной) такова Юлия Латынина с ее обширным гуманитарным образованием и феноменальным «компьютерным» умом, автор экономико-социально-паракриминальных репортажей, в погоне за которыми она изъездила полстраны. А также сочинительница вереницы провокативно-инструктивных романов, написанных в разной манере и частично под псевдонимом «Евгений Климович» (тайны из своего тождества Климовичу она не делает).

Почему — «инструктивных»? Потому что в книжках этих повествование, будь оно изысканно-стилизированным или вульгарно-зазывным, всегда подчинено пропаганде определенных *взглядов*. Так было, когда Латынина писала «элитарным» слогом — в духе античного романа или дальневосточной старины (все вроде просто и ясно, фраза лаконичная, интонация энергичная, а на деле — ажурно-тонко и требует от читателя ума и еще ума). Так было, когда, став лихим Евгением, она придумывала сюжеты об обаятельном бандите. Так оказалось и нынче, когда, не распрощавшись с «климовичевской» стилистикой, но расставшись с чужим именем, она выпустила «Охоту на изюбря» (М.; СПб., 1999, серия «Русский проект»). В аннотации сказано, что книга «имеет все шансы стать национальным бестселлером». Осуществились ли шансы, пусть судят исследователи книжного рынка, но слово «национальный» зацепляет внимание своей незрешностью: к многожды искомой «национальной идее» роман и вправду прикосновенен.

Обращение к «низовым» литературным жанрам, как все знают, свойственно утопистам и идеологам. Школьницей средних классов я открыла только что купленную, никем мне еще не объясненную книжку «Н. Г. Чернышевский. “Что делать?”». Роман и, увидев названия глав: «Дурак», «Первое следствие дурацкого дела», — погрузилась в чтение (до этого хорошо шел «Лунный камень» Уилки Коллинза). Не скажу, чтобы роман меня «перепыхал», но кое-что запало надолго и не без пользы...

Юлия Латынина тоже немного претендует на то, чтобы своим триллером нас «перепыхать». Утопистка она или, напротив, наиреалистичнейший из социальных диагностов, ответить не берусь. Что-то соблазняет довериться ее логике, а что-то крупно настораживает. Для меня достаточно нащупать нервный узел, а дальше — электорат пусть сам разбирается. Так что побредем «по ходу текста», щепетильно избегая пересказа фабулы, что было бы подлостью по отношению к еще не прочитавшим пятисотстраничный и тем не менее стремительный боевик.

... А между тем если нас (меня) интересуют исключительно социальные роли и их оценка, так сказать, в авторских баллах, то обращение к роману «Охота на изюбря» — избыточная процедура. Все вроде бы можно узнать из любого аналитиче-

ского репортажа Латыниной, а роман привлечь разве что для дополнительной иллюстрации ума холодных наблюдений.

Скажем, описывает она борьбу финансово-промышленных группировок за обладание Качканарским горно-обогательным комбинатом в Свердловской области («Известия», 1999, 20 августа; статья «Акционер, ОМОН и паяльник» — в сущности, конспект еще одного триллера). Умозаключение мимоходом: «Проницательный читатель, наверно, обратил внимание на одну отрадную черту этой истории. В ней действуют люди, которым нанять киллера — все равно что выпить воды. И тем не менее они нанимают не киллеров, а правоохранительные органы, поскольку это значительно экономней. Отсюда можно сделать вывод, что дешевизна услуг российских правоохранительных органов сильно способствует снижению числа заказных убийств».

То же самое вы обнаружите и в «Охоте на изюбря» (там даже глава есть: «Об особенностях приватизации силовых структур») — но только все будет еще увлекательней: со стрельбой, погонями и штурмом одной хорошо укрепленной дачки.

Окончательный итог статьи — вслед сообщению, что производственные дела на Качканарском комбинате нынче идут неплохо:

«По возвращении с Урала я рассказала биографию ГОКа одному из своих интеллигентных друзей, и он пришел в ужас: “Да это же упыри какие-то, они всем поотрывали головы, и это, по-твоему, хорошо? Только потому, что у них завод работает, а у других нет?..” Печально, но это именно так. Феодализация российской экономики достигла такой степени, что (...) российские предприниматели, как и средневековые бароны, [не способны] на элементарную законопослушность. Когда тушат пожар — не смотрят, чиста ли вода. Единственным маяком в стране распадающейся морали может служить эффективность хозяина. Ворует хозяин для завода или у завода — вот и все критерии. ... Это история зарождения предельно жестоких и предельно эффективных собственников. Что поделать — в полной темноте и трассирующая очередь сойдет за луч света».

(Ну прямо «Мэри Глостер»! — есть у Редьярда Киплинга такая гениальная, по-моему, баллада о «жестоком и эффективном собственнике» эпохи индустриальной революции.)

Тема неизбежной и по-своему продуктивной экономической феодализации современной России у Латыниной — давняя и заветная. Еще в романе «Бандит» и его продолжениях она наводила на мысль о сходстве рэкетирского налогообложения с той данью, что платили крестьяне своим высокогородным защитникам в средневековой Японии («Семь самураев» — кто не помнит?). А сравнение гендиректора градообразующего предприятия с ханом, князем или герцогом не сходит у нее с уст: сюзерен это, а не преступник, хотя готов преступить любое законоположение. «Это государство у нас преступное и заставляет бизнесмена, чтобы выжить, нарушать закон» («Скандал в благородной прачечной» — «Известия», 1999, 9 сентября).

Вот и герой нового латынинского романа — сибиряк Вячеслав Извольский, он же хан ахтарский, владыка одного из крупнейших в стране и мире металлургических комбинатов<sup>1</sup> — ввязывается в схватку... с кем? Тут-то понимаешь жест Юлии Латыниной, подписавшей вполне «климовичевский» по манере роман своим настоящим именем. Ведь положительному, условно говоря, герою (кому, вопреки всем грехам, сочувствует автор и чьей гибели, по законам жанра, не может хотеть читатель) противостоит не какая-нибудь «долголаптевская» братва, а все государство с обеими его ветвями и сучками власти (могущественная депутатская фракция «левых», предатель-губернатор, спецслужбы, налоговая полиция, арбитражный суд, доверенные банки с их всесилием) — все, все навалились на единственную производительную ячейку общества. При таком-то раскладе идейно ответственный автор, взявшийся к тому же исчерпывающе растолковать «как устроена российская экономика», просто не может себе позволить выступить под чужим именем — он отважно поднимает забрало.

---

<sup>1</sup> Судя по тому, что другие металлургические гиганты — Липецкий, Нижнетагильский — названы подлинными именами, за вымышленным Ахтарским мне тоже брезжит реальный прообраз — Кузнецкий металлургический комбинат, КМК в городе Новокузнецке (бывшем Сталинске). Там я некоторое время жила в военном детстве, потом, годы спустя, в городской библиотеке выдавала книжки охочим до чтения сталеварам (телевизора еще не было)... Как хотелось бы верить, что этот дорогой мне город попечением какого-нибудь хана Извольского сыт, свободен от преступности и рабочие там получают по тысяче и более долларов в месяц, а старики — изрядную прибавку к пенсии. Увы, подтверждения этому пока не имею.

По ходу затяжной позиционной войны, перемежающейся фронтальными столкновениями и рукопашными стычками (не счесть убитых, перебежчиков, и серьезно ранен сам главнокомандующий), Извольский, рука об руку с автором, декларирует свою позицию. Он убежден, «что его действия приносят выгоду не только комбинату, но и России», что сепаратист — вовсе не он, по принципу необходимой обороны добивающийся экономического суверенитета (даже местная АЭС должна отойти к нему в собственность), а губернаторы, ненавидящие Москву, хотя легко подкупаемые московскими банками.

Вообще говоря, грандиозная дуэль происходит между финансовым (в определенном смысле виртуальным) и производственным (во всех смыслах реальным) капиталом. Государство — не более чем оруженосец банкиров, инвестирующих, подобно своим братьям в средневековой Италии, деньги не в производство, а во власть; оно — пособник противника, а не сам противник. Вот легко узнаваемый портрет финансового олигарха, по совместительству высокого чиновника: «Этот человек воплощал в себе все, что ненавидел Извольский: федеральную власть, используемую как высококодородный финансовый инструмент, близость к Кремлю, абсолютную бессовестность и редкое умение осуществлять многоходовые комбинации, в процессе которых стратегические интересы страны преобразовывались в финансовые интересы автора комбинации».

Извольский изъясняется четко: «Я не банкир. И вообще я не люблю банки... Я производственник. У меня карманные банки. А банкир — это у которого карманные заводы». И еще — в сторону антагониста: «Вы просто пауки... вы высасываете завод, как муху, и ползете дальше. Вам каждый год нужна новая муха, у вас такой способ питания».

«Феодал» Извольский настоящий патриот единой и неделимой — просто потому, что, как Дантон (или кто там?) не мог унести Францию на подошвах своих башмаков, так и он на тех же подошвах не сумеет унести из России свое достоинство. «... Рано или поздно человек должен выбирать, что он хочет. Заработать денег и уехать на Гавайи или жить в России. ... Если ты хочешь работать в России, то ты и деньги везешь в Россию... они же работать должны, деньги. ... Банк и предприятие по-разному устроены. Что такое деньги банка? Это

просто записи на счетах. Они сейчас здесь, через минуту — в Америке, через две минуты на Кипре... Дунул — и все, бабки улетели в оффшор. А предприятие так не может. У него основные фонды. Я домну при всем желании на корреспондентский счет не переведу и через спутник на Багамы не сброшу».

Такая вот созидательная и полезная отечеству позиция. Но именно она в нынешнем отечестве оказывается не просто маловостребованной — смертельно опасной! В момент решающего тет-а-тета неприятель, заходясь ором, открывает карты: «Вы... вы пошли против общественного строя страны, ясно? В этой стране правящий класс — банки!.. Мы можем все! Нам нужен такой-то курс рубля — и правительство держит этот курс рубля!.. И это делают три разных правительства, которые друг друга терпеть не могут! Потому что это уже не вопрос правительства, а вопрос сохранения правящего класса».

Однако Извольский и не силится идти *против* «правлящего класса» («Мы построили вполне средневековую экономику. Извини, но я не могу бороться с общественно-политической формацией. Я не революционер. Я директор») — он стремится *обойти* его с флангов. Если государственные законы — не более чем классовый инструмент (так когда-то и натаскивали нас по истмату), то некое подобие общественного договора теплится лишь в жизни «по понятиям». Ахтарский комбинат — это одна огромная «крыша», где воры, бандиты и махинаторы, тем или иным закулисным способом превращенные в гвардейцев сюзерена, уже не воруют, не убивают и не расхищают, а *охраняют* пасомую территорию. Остров спокойствия, комбинат «вписывался в структуру существующих понятий и окрестными ворами воспринимался как еще одно, равновеликое им формирование».

Конечно, такого рода благоденствие достигается с помощью грязных технологий. (С подчеркнутой невозмутимостью описывая пытки и истязания, которым подвергают люди Извольского пленников из враждебного войска, Латынина как бы идет по стопам Владимира Тучкова, автора иронического цикла «Смерть приходит по Интернету. Описание девяти безнаказанных преступлений, которые были тайно совершены в домах новых русских банкиров», — но если у того подобные эпизоды — стилизация чужих представлений, «концепт», то веселая крутость романистки подсвечена немного по-другому:

дескать, что поделаешь, такова жизнь.) И к тому же достигается оно, это благоденствие, при условии равнодушного отсеивания всех тех градусов, весей и судеб с их болями и нуждами, кому не подфартило попасть под спасительную «крышу». Как водится в русском романе, возлюбленная Извольского Ирина выступает в функции его небестревожной совести и при всяком очередном извержении грязи тормозит недоуменными вопросами: ну можно ли так? Но каждый раз его экономически фундированные ответы понуждают совесть-Ирину замолкнуть.

«— А спрашивать не надо, — усмехнулся Извольский. — Надо верить. Ты мне веришь?»

Ирина посмотрела на лежащего перед ней человека. Что она, в конце концов, знала о нем? Что он стал владельцем 75-процентного пакета акций завода и вряд ли способен, к которому он прибег, сильно отличался от того, к которому прибег [банк] «Ивеко»? Что он знал, сколько стоит в России все — уголь, стальной прокат, зам. губернатора, федеральный депутат и вице-премьер? Что он даже на больничной койке не переставал единолично командовать предприятием и городом с населением в двести тысяч человек? Что две недели назад... хулиганы сломали... челюсть заместителю генерального директора «Сужэнерго» и что это не могло бы произойти... без первоначального приказа Сляба <sup>2</sup>?

— Я тебе верю, — тихо сказала Ирина».

Ох, недаром мне уже приходил на ум Чернышевский! Помните второй сон Веры Павловны? (Все больше помнят четвертый, но и второй любопытен.) Там трактуется о двух видах грязи: здоровой, «чистой» — и гнилой, «фантастической». У автора «Что делать?» здоровая грязь — это труженики, пусть темные, корыстные, неразборчивые; ну, а гнилая грязь — паразиты, оторванные от положительной деятельности. У Латыниной, в сущности, то же самое: «здоровая» грязь производственника — и «фантастическая» грязь банкира. Самое занятное в этой последней диспозиции — крайний, можно сказать, мистический, материализм. Уверенность в том, что грязь, поелику — здоровая, может принести высокоорганизо-

---

<sup>2</sup> Сляб (стальной брус, заготовка для проката) — прозвище гендиректора Извольского. Заодно — намек на то, что Извольский только заготовка будущей России, так сказать, промежуточный продукт.

ванные плоды путем их самозарождения, без засева идеальным семенем.

В биологии концепцию самозарождения похоронил Луи Пастер, который, будучи «фидеистом», наперед предположил, что из ничего и выйдет ничего, что из хлама мышь, а из прокисшего бульона микроб не вылупится, — и доказал это опытным путем. Я понимаю, что с выводами относительно общественной жизни надо быть осторожней, опасаясь простых аналогий, — столько там наворочено мотиваций и разнонаправленных человеческих воль. И я склонна доверять каждому экономическому тезису и каждому социальному наблюдению Латыниной-журналистки, повывавшей и узнавшей в этой области в сто раз больше моего (пусть даже эти тезисы и наблюдения в известной мере совпадают с говорухинской мифологией «великой криминальной революции», — в таких вопросах лучше обходиться без лицепрятия). Но если вернуться к роману, то в нем могут обнаружиться не учтенные очерковой диагностикой самосвидетельства.

Весьма философичный писатель и вместе с тем мастер напряженного сюжета Роберт Пенн Уоррен замечает: «В каком-то смысле (...) писательское дело — экспериментальное, в нем выясняются пределы возможного... Эксперимент, как принято его определять, — это вопрос, поставленный природе, что справедливо и в применении к серьезной литературной работе. (...) Писатель не работает дедуктивно (...) он пытается отыскать ценности в процессе проб и ошибок... Весь этот процесс — один длительный эксперимент над ценностями».

Конечно, «серьезной литературной работой» роман «Охота на изюбря» может быть сочтен, только исходя из глубочайшей серьезности его внелитературной проблематики. Рука романистки летала по клавиатуре, опережая мысленное слово — не выбирая выражений и подчас путая имена. «Жалости по всей этой сказке не было»; «он часто не ночевал дома ночью»; «напоминал медведя, поднявшегося на задние лапки»; «некоронованный диктатор» (как будто диктаторов непременно коронуют) — и много, много тому подобного. Заодно продемонстрировано умение ботать по фене — в пределах нынешнего книжного этикета (*следак, винтарь, ментовка, непонятка, хвост дружит, влетел в блудняк, крутое кидалово, развели втемную, шлифуй базар* и проч., и проч.). И приправлено постельными (теми, что по-нынешнему именуются «эротическими») сцена-

ми, как бы списанными с инструкции для сочинителей верняков, — где-то же должны существовать такие инструкции, как в старину письмовники? Все это уравнивается, однако, отличным «саспенсом» (например, в главе «Правила игры без правил»); толстенный роман будет проглочен и теми, кто не слишком задумается над вложенными в него откровениями о нашем общественном строе.

Между тем роман есть роман. То есть «эксперимент над ценностями» и выяснение «пределов возможного». И этот роман, как и всякий другой, — тоже воображаемый полигон для проверки авторских наблюдений над жизнью. Результаты проверки могут не совпасть с предварительными данными.

Тут пора сказать, что кроме показательного Извольско-го — последней надежды Латыниной-экономиста — в романе есть еще один ведущий герой: бывший следователь, а ныне начальник службы безопасности Ахтарского комбината Денис Черяга. Он перекочевал из предыдущей книги (формально «Охота на изюбря» — вторая часть дилогии), где и рассказана история его превращения из убогого государственного служащего в могущественного «визиря» при ахтарском хане. В рецензии «Литературной газеты» он с иронией назван порядочным человеком — таким, который продается всего один раз. Несправедливо. Черяга — порядочный человек, потому что он не продается: он *вверяется* позитивной творческой силе. И если при этом на него сыплются еще и житейские блага, то это лишь добавка к нравственному удовлетворению и понятное вознаграждение за страшный риск новой службы. Другими словами, Черяга порядочный человек, потому что он человек *идейный*. И сколько ни пытается автор Черягу очернить (невольный каламбур...) — его форсированной беспощадностью или охотно покупаемыми услугами проституток, — все равно ни здоровой, ни гнилой грязью не замазать ангелоподобной сути романтического, если не соцреалистического, персонажа. Вот — мотивы: «... Денис понял, что Москвы больше нет. Страна распалась на феодальные княжества... не было в России нигде безличного закона, а была только личная преданность вассала сеньору, и нельзя было служить несуществующему закону, а можно было только выбрать, кому ты будешь служить: Салтычихе или Демидовым».

По идейным побуждениям Черяга выбирает «Демидовых» — в лице Извольского.

Термины вассалитета естественны в устах Латыниной, рисующей абрис нашей «средневековой экономики»: скажем, некие персоны из ее известинского очерка о Качканарском ГОКе «подобно мелкому барону, обиженному соседом-герцогом, принялись искать сюзерена покруче». Так — по жизни. Но Черяга залетел в романый мир из другого Средневековья — из того, где перед лицом Всевышнего давали клятвы верности и где получали посвящение в рыцари. Мало того что он «верный пес, который не мог уйти от хозяина», — он Бертран из «Розы и креста».

Могут указать на чисто условное, на чисто литературное происхождение этого персонажа, придающего триллеру-исследованию декор человечности и душевной динамики; а так — что есть Денис, что нет его, суть дела не меняется. Стоп. Не тут-то было. Напомню: роман — экспериментальная площадка, а его фабула — проверочная модель социальных фабул, подбрасываемых действительностью. И вот возникает решающая ситуация *искушения* Бертрана-Черяги: подтолкнув к смерти большого шефа (а это легко), он получит в свои руки завод-гигант и желанную женщину. Конечно же Денис устоял — устоял и роман. Не стоит роман без праведника. А будь все иначе, то есть по законам интереса, рухнул бы завод в руках неумелого наследника и разлетелась бы в прах ахтарская, сдобренная кровью и грязью, идиллия. Откуда бралась в давнем, подлинном Средневековье — хотя бы иногда — Бертранова верность, Латынина знает не хуже меня. Но пусть ответит, откуда ей взяться теперь, «в стране распадающейся морали». Откуда ей взяться и застраховать одиночек Извольских от неминуемого общемирового поглощения «призрачной неоэкономикой финансовых технологий»<sup>3</sup>?

Слабое звено бескрайней экономической «правизны», экономического либерализма, надеющегося вытащить себя — и всю страну — за волосы, не прибегая к санкциям морали и производного от нее права, — это слабое, утопическое звено, кажется, нащупано. Во всяком случае, нащупано в пределах одного романного построения. Без Черяги — не получится. А Черяга введен контрабандой...

Лучше без контрабанды. Лучше пусть Черяга служит тому, что прежде называли естественным законом и что, вид-

---

<sup>3</sup> Выражение А. Неклессы из статьи «Пакс экономикана, или Эпилог истории» (Новый мир. 1999. № 9).

но, написано в его сердце. И пусть из этого естественного (общечеловеческого) закона вытекают законы национального государства (здесь: нация = гражданству). Потому что только национальное государство может, если может, противостоять «призрачной неоэкономике», не знающей границ (которая отталкивает и Латынину). И пусть эти государственные законы мешают жить по понятиям и «феодалам»-производственникам, и «олигархам»-банкирам. А в остальном — свобода. Это тоже позиция «справа», но не правее Чубайса — условного «Чубайса» как автора вынесенного в эпиграф заявления. Месту правее быть пусту.

Но ведь надеяться на становление *такого* государства, *таких* законов, *такого* права, *такой* морали — просто глупо, возразят мне. Латынина потому и выставила в виде единственного укрепленного рубежа свой крайний экономизм, что в стране, в социуме исчерпана строительная энергия идеализма! Очень может быть, что и так. А вдруг — иначе? Поскребем по сусекам.

## Ловцы продвинутых человек

Утопия — разновидность дидактического искусства, искусства перевоспитания. Поначалу автор утопии предлагает вниманию читателей как будто заведомый вымысел в привычной для них форме романа, приключенческой истории, «фантастического рассказа». И ⟨...⟩ мы беспечно вверяемся дидакту проповеднику, думая, что нас развлекают, а нас вовлекают. Тактика заключается в том, чтобы читатель привыкал к непривычному образу мыслей постепенно, видя в нем «просто литературу». Но ⟨...⟩ с запозданием читатель открывает для себя, что занимательная история помещена в поучительную раму... Эта неожиданная отсылка от эстетического удовольствия к этической практике («учебник жизни») призвана обескуражить адресата и привести его в состояние, близкое к покаянному приятию новой веры.

Г. С. Морсон, американский исследователь литературных утопий

Владимир Ильич говаривал, что интеллигенция никакой не мозг нации, а г..., и, кажется, ни с одним высказыванием вождя мы, сами принадлежащие к этому слою, не соглашаемся так охотно. Однако в экспрессивном ленинском сравнении допущена неточность. Интеллигенция, мыслящая страата, — все же не конечный продукт социального распада, а начальное звено в его цепочке. То, что сегодня «по кайфу» интеллектуальному сообществу (как бы к нему ни относиться), завтра потечет по жилам всего социального организма, вместе с болезнетворным началом, если таковое входит в состав осторожно дозированных развлечений умников. Поэтому гуманитарные интеллигентские прихоти аналитику следует распознавать загодя, чтобы потом не быть застигнутым — «как снег на голову!» — их широко реализуемыми последствиями.

Сейчас интеллигент любит, чтобы его, как дитя, поучали и научали в процессе игры. Чтобы игра была юморная, с «фенечками», «приколами» — короче, с забавными аллюзиями, дающими пищу, так сказать, «кроссвордирующему» уму. И чтобы из этого приятного соуса как бы сам собой выступал идейный message — вроде внеклассного задания для мысли. Если юношу столетней давности легко представить себе с энтузиастическим усилием осваивающим, предположим, какой-нибудь «Пол и характер», то нынешнего его ровесника — безо всяких усилий проглатывающим поучительную эпопею Михаила Успенского о сказочном богатыре Жихаре.

Я и сама не прочь почитать такое. Но сокрушительный успех одного из долгоиграющих *проектов* заставил задуматься. Он — нагляднейшее доказательство того, что в нашей сегодняшней России напрочь отсутствует фактор, зовущийся на старомодном языке «Вех» *христианской общественностью*.

О ее отсутствии и так нетрудно догадаться. За декаду с лишком свободного политического строительства у нас не возникло ничего, даже отдаленно похожего на христианско-демократические партии Европы, как-никак идейно спасшие (при всей их эпизодической нечистоплотности) свои страны от оголтелого полевения и ответной фашизации. После «11 сентября» даже умнейший Максим Соколов и изобретательнейший Михаил Эпштейн с несвойственным каждому из них прекраснодушием возмечтали: теперь-то христианская цивилизация перед лицом очевидного врага почувствует свое единство и вспомнит о своих корнях! Ничуть не бывало. И дело не только в том, что схизма между Церквями еще углубилась, но и в том, что интеллигенция номинально христианской ойкумены по-прежнему готова идентифицировать себя с кем угодно — от угнетенного Юга до заманчиво воздымающегося Китая, только не с собственным духовным источником.

Да, все это очевидно и без того казуса, о котором я собираюсь поведать. Но порой один яркий симптом показательней общих констатаций. Так вот, наконец, о чем пойдет речь: о цикле романов, выпускаемых аванажным петербургским издательством «Азбука» под общим названием «Плохих людей нет» и под единым субтитлом «Евразийская симфония». С 2000 года их, этих романов, вышло уже пять штук, и ожидается, конечно, продолжение, поскольку на Ярмарке интеллектуальной книги в Москве они, говорят, расходились как

горячие пирожки. К сведению непосвященных перечислю их: «Дело жадного варвара», «Дело незалежных дервишей», «Дело о полку Игореве», «Дело лис-оборотней», «Дело победившей обезьяны» («дела» в заглавиях потому, что это истории детективные — вспомним об интеллигенте-ludens). Авторство сочинители-мистификаторы приписывают «великому еврокитайскому гуманисту Хольму ван Зайчику», в прошлом советскому резиденту в Китае и борцу против Чан-кайши в рядах Мао, а на покое в китайской глубинке — мудрейшему и ученнейшему мыслителю-творцу, создавшему альтернативный мир великой империи Ордуси. Кто придумал самого ван Зайчика, пока официально не объявлено, но есть основания предполагать, что это петербургский фантаст Вяч. Рыбаков (взявший на себя и публицистическую защиту-продвижение общего детища) и петербургский же синолог И. Алимов.

Когда ближневосточный корреспондент НТВ Денис Кудрявцев однажды сказал об охваченном противостоянием Вифлееме: «Город, давший миру человека, который говорил, что злых людей не бывает», — я подумала: вот для кого пишут «зайчики», вот их адресат, — ведь слова тележурналиста — ориентированные, конечно, на «Мастера и Маргариту» — невольно повторили и заглавие Зайчиковой эпопеи. Но, по чести говоря, адресатов надо искать и поверх головы простодушного невегласа-репортера: так, образованнейший историк и литературный критик петербуржец Никита Елисеев сам был изумлен своим неподдельным восхищением от чтения «Евразийской симфонии»: враждебное ему, либералу, евразийство, и вдруг — до того прекрасно, остроумно, изящно, глубоко! (См.: Новый мир. 2001. № 11.)

Вяч. Рыбаков, посрамляя «клеветников Ордуси» («Литературная газета», 2002, 30 января — 5 февраля), пишет: «“Симфония” послужила и продолжает служить чем-то вроде лакмусовой бумажки, выявляющей позиции по вопросам, куда более серьезным, нежели просто отношение к очередному литературному произведению». И он прав. Тем любопытнее, что мишенями в споре он делает крайних прозападников, «маниакальных демократов», молящихся на «евростандарт» и потрясающих жупелом тоталитаризма. Легкая победа, потому как наш либерал сам подустал от своих клише и не прочь их слегка обновить. Что ж, если Рыбаков для удобства предпочел сражаться с бумажными тиграми, тогда еще полбеды. А если

другого рода противников у Великой Ордуси действительно не находится? Тогда уже беда полная — тот самый вакуум на месте святе, о котором говорилось вначале.

Но к делу.

«Евразийская симфония» — утопия. Такой масштабной, и вообще — значимой, утопии я не припомню со времени «Туманности Андромеды» Ивана Ефремова, которой зачитывались в годы моей юности — и которая, на мой взгляд, задержала крушение коммунистической идеологии, по крайней мере в умах интеллигентной молодежи, упоенно повторявшей девиз звездолетчиков грядущего «Бойся энтропии черной!» — вместо того чтобы бояться красной энтропии здесь и теперь. Но если Ефремов перенес идеальное коммунистическое общество в даль веков, то авторы «Симфонии» приурочили свой *сообразный* (коренное понятие ордусян!) социум к нашим дням — на базе популярной нынче «альтернативной истории». Задача версии в том, чтобы, по возможности захлопнув окно в Европу, прорубить его в Азию.

Для этой цели подошла фигура святого благоверного князя Александра Невского, и впрямь одержавшего победу над католическим воинством, и именно в тех краях, где можно было бы основать стольный град на Неве лет за пятьсот до вычитаемого из российской истории Петра Первого. Итак: Александрия Невская — вместо Петербурга, побратимство князя с Сартаком и всею Ордой вместо западноевропейского ученичества Петра Алексеевича, не гибельная вестернизация, а благотворный культурный шок от столкновения с великим дальневосточным соседом, Поднебесной, взявшей земли к западу под свою имперскую эгиду (сколь далеко простираются эти владения, не берусь сказать, вполне ручаясь за Украину и воды Финского залива, но примечая и где-то мелькнувшее упоминание об Иерусалимском улусе). Вместо варваризации нашей земли на европейский лад — ее цивилизованная китаизация, вместо петровских ассамблей — китайские церемонии, вместо Декларации прав человека, Кодекса Наполеона или Александровой эпохи великих реформ — мудрейшие уложения конфуцианства (надо помнить, что пишется это людьми, искренно влюбленными в Китай, в его этические традиции, его фольклор — и даже в Китай коммунистический, который, «как известно», справился с перестройкой гораздо лучше СССР — РФ). Вот так все обернулось к вящему благу мульти-

конфессиональных и мультикультурных масс, населяющих немереные евразийские просторы.

И в самом деле, что тут плохого? Если же добавить, что перед нами весьма приятное чтение, где нет никакого типично утопического занудства, где неприхотливая, но на совесть заведенная детективная пружинка раскручивается двумя исключительно симпатичными сыскарями — православным законником Богданом и буддистом-оперативником Багатуром, где мировоззренческие и просветительские пассажи деликатно оттеснены в предисловия-послесловия-примечания-приложения, образуя неназойливую полушутливую раму, — то придаться и вовсе не к чему. (Впрочем, чтобы обеспечить наличие хоть какого детективного сюжета в «сообразном» обществе, где «плохих людей нет», авторам приходится локализовать мотивы преступления либо в евро-американском «варварском» мире, либо в сфере ложных, то есть антиордусских, идей, которые овладевают людьми с персональными невротическими травмами. Другими словами, «человеконарушения» коренятся во враждебном забугорье или в психических девиациях. Вам это ничего не напоминает?)

Посмотрим же, что нам все-таки впаривают в этой приятной упаковке.

Авторы, конечно, адресуются не к тем евразийцам, которые представлены у нас именами Дугина и присных с их тяжеловесной серьезностью и идеологической ригидностью. «Зайчикам» важно переориентировать так называемую передовую интеллигенцию, привыкшую ценить личную независимость, свободную мысль и человечность. И тут они действуют очень тонко, используя новейшие фобии и пристрастия.

Постараюсь обойтись схематическим перечислением этих приемов.

**Подключение фобий.** *Антиамериканизм* — который не лишен оснований и от которого трудно отделаться до конца, даже после 11 сентября. И вот, в первом же романе, позарившийся на драгоценную ордусскую реликвию «жадный варвар» Хаммер Цорес отсылает к общеизвестным именам американских миллиардеров, чье присутствие на российской сцене было и остается раздражителем. *Украинофобия*, непроходящая обида на самостийность и натужную антируссость еще вчера своих и родных земель, а заодно и *страх перед радикальным исламом*; ту и другую фобию помогает канализировать

следующий роман — «Дело незалежных дервишей», где хохлы-«отделенцы», представленные в комически-зловещем свете, превратились в подобие ваххабитов. *Нарастающее отвращение к социальному неравенству*: в Ордуси не взимают штрафов, которые тяжелы только бедным, а богатым — что слону дробина; наказывают же не слишком болезненной поркой гибкими *фрутняками*, перед коими все задницы равны (чтобы понять, что телесные наказания унижают личное достоинство и что освобождение от них было привилегией, постепенно распространявшейся на всех граждан, надо обладать староевропейской ментальностью, которая утрачена не только окитанскими авторами, но и современной их аудиторией, — поэтому такой эгалитарный правож многим понравился, знаю по отзывам). *Антикатоличество*. На площади Александрии Невской стоит Медный Всадник — памятник св. кн. Александру, чей конь попирает копытом гадюку с физиономией и в тиаре римского первосвященника! Тоже найдется сектор убогоустроенных. *Усталость от фанатично навязываемой идеологии прав и свобод* в ее нынешнем выхолощенном виде. Когда я внимала пародийным речам и следила за жалкими блужданиями «выдающегося французского философа и правозащитника Глюксмана Кова-Леви», сердце мое прыгало от удовольствия: проглотила-таки наживку... *Пугало русского национализма* (для тех, у кого нет аллергии на предыдущее). Программные претензии на преимущества русских как государствообразующего этноса («Дело о полку Игорева») вложены в уста некоего мерзкого Козюлькина, и это должно завербовать еще одну фокус-группу. (А попробуй согласиться хоть с чем-нибудь из козюлькинских доводов — сразу попадешь в черносотенцы.)

**Учет интеллектуальных мод и интеллигентских норм.** Тут-то и видно, что адресаты «Симфонии» — не какие-нибудь там зюгановцы, прохановцы, дугинцы либо лимоновцы! Перечислю кое-что, не заботясь о логическом порядке. Подчеркнутое отсутствие антисемитизма (при изъятии, конечно, иудео-христианского представления о священной истории Израиля как оси истории мировой). Отказ от смертной казни. Приятие сексуальной свободы, включая перверсии (при *очень-очень* мягкой гомофобии — адресуемой менее раскрепощенным читателям). Отношение к моногамии как к архаическому семейному институту (приверженность которому приписывается почему-то исключительно католикам). Юмористическое

попрание Москвы — патриархального «княжьего городка» («Питерские идут!»). Эстетизированное возвращение моды на советское: тесть Богдана — «воин-интернационалист». Неприкосновенность мумии Ленина в мавзолее (мнение, которое снобская интеллигенция стала противопоставлять лицемерным воплям «демшизы»: «похоронить по-христиански!»). Признание неподлинности «Слова о полку Игореве» — каковое заключение считается у яйцеголовых хорошим тоном (вопреки основательному мнению Пушкина, не говоря о других). Эротика и сквернословие в гомеопатических дозах, ровно в таких, чтобы передовой интеллигент ощутил вкус знакомых приправ. Культ пива, наконец.

**Лингвистическая составляющая** чрезвычайно важна в любой утопии; как только вас научат говорить и думать на языке предлагаемого сообщества, вы уже стали его сочленом, даже если вам что-то в нем не по вкусу. Недаром борцы с утопическими проектами уделяют этой теме принципиальное внимание, — в чем, как помним, особо преуспел Оруэлл с его новоязом и уткоречью.

В «Евразийской симфонии» эта сторона дела разработана отменно и, так сказать, многофункционально. Под радужной пленкой юмора прячется серьезная задача. Повествовательный антураж насыщен *китаизмами*, иногда шутивными, иногда познавательными. Так шаг за шагом внедряется в сознание экзотическая для нас система государственных должностей, ритуалов, блюд, напитков, поверий. В сущности авторы как стилисты воспроизводят навыворот дело Петра, чья эпоха насытила русскую речь варваризмами с другой стороны света (впоследствии ассимилированными), а вместе с ними — и новым *складом ума*. Нельзя не предположить, что здесь — надежды на тот же конечный результат. При этом нас забавляют — в духе наоборотного Лескова — ложными этимологиями и невсамделишной «ханьской» фонетикой («Лигоусский проспект», «великий поэт Пу-си-цин» — Пушкин — и пр.), чтобы ложка рот не драла.

Затем — *искоренение слов иностранного происхождения*, занесенных западными ветрами («повозка» вместо «автомобиля», «разбор» вместо «анализа»). Иногда — операция удачная (я бы сама рада заменить «СМИ» — «средствами всеобщего оповещения»), иногда — не достигающая цели (вместо «фоторобота» — «членосборный портрет», но от чужеродного «портре-

та» так и не избавились). Однако вот что примечательно: устраняются не только латинизмы, галлицизмы и англицизмы, но и все, что связывает русскую лексику с Элладой — общеевропейской культурной колыбелью, имеющей через Византию особое к нам отношение (не «археологи», а «древнекопатели», не «зоологи», а «зверознатцы», не «оркестр», а «сладкозвучный отряд»...). Эти исторические следы должны быть так же немилосердно стерты, как и следы вестернизации.

*Искореняются* не только слова, но и *опорные понятия отвергаемой цивилизации*. В соответствующих ведомствах Орду-си действуют не правоохранители, а *человекоохранители*, ибо «право» — понятие, не вписанное в традиционный китайский менталитет, и вообще: пора охранять людей, а не абстрактный правопорядок (это, ручаюсь, многим понравилось). «Господин» (слово из мира «частнорабской свободы») заменено на почтительное «преждерожденный», а большевицкое «товарищ» и фашистское «соратник» — на «единочаятеля», равно — хотя и недалеко — удаленного от первого и второго. Слова эти непременно будут усвоены, как и вышеупомянутое «сообразно», которое так и тянет вставить в собственную речь.

Но важнее всего, вероятно, *подчистки на карте базовых именовании*. Здесь старое деяние большевиков повторено так прилежно, что я уверена: не сознательный это умысел, рукой авторов водила сама метафизическая логика Утопии («до основанья...»). Петербург — Петроград — Ленинград — Александрия Невская — этот город положительно не дает покоя переназывателям. Первица, вторница, средница и т. д. — точно так же большевики, вводя пятидневку, боролись с христианской седмицей-неделей, венчаемой воскресеньем (Воскресением). Впрочем, даже они не решились переименовать Москву (здесь: Мосыке) и мать русских городов Киев (здесь: Асланив<sup>1</sup> — основанный, видимо, не Кием, а неким правоверным Асланом). Но главное — название самой империи, в котором от России, Руси остался хвостик, или, если это приятней, нижняя конечность. Еще восемьдесят, еще десять-пятнадцать лет назад многие и многие готовы были отдать жизнь за возвращение родине ее подлинного имени вместо четырехбуквенной аббревиатуры. Теперь, возможно, мы и не вздрогнем, если

---

<sup>1</sup> Некоторые указывают, что Асланив «Евразийской симфонии» — это не Киев, а Львов (Аслан — лев). Однако для Львова не типичны каштаны, кои авторы в изобилии насадили в своем Асланове.

проснемся в государстве Белороссия; во всяком случае, насколько мне известно *Ордусь* с главной имперской столицей в *Ханбалыке* никого не заколыхала. Как и Храм Света Будды на месте Исаакиевского собора...

**Беспроигрышная компаративистика.** Как уже ясно, еврокитайская утопия не изолирована во времени (далекое будущее) или в пространстве (неведомый остров, другая планета). Нет, имперский мир Ордуси, представленный во всем его *вымышленном* обаянии, соседствует с *реальным* миром сегодняшней, достаточно уродливой, «эгопрагматической» постхристианской цивилизации. А с другой стороны, рядом с «альтернативным» историческим *вымыслом*, ликвидирующим действительную историю нашей российской вселенной с ее европейскими корнями, предъявляется *реально* описанная укорененность в китайскую культуру, государственность, историческую традицию и т. п. По линии того и другого сравнения выбор читателя в пользу Великой Ордуси, можно сказать, обеспечен. «Хочу в Ордусь!» — о таких читательских письмах сообщают душеприказчики Хольма ван Зайчика, и им нельзя не верить.

Итак, удовлетворяется полусознанный общественный спрос на «третий путь», — но так, чтобы, пройдя через ряд подмен, чающие его превратились в ордусских «единочаятелей». Вы ностальгируете по империи? — вот вам превосходнейшая, что с того, что не Российская. Начитались Солоневича, о «народной монархии»? Она тут как тут, умеренно народоправная, с введенными в здравые рамки выборами на «просительных участках», с допускаемой — в границах этики — частной собственностью, с высоко вознесенным государем и пышным двором; правда, государь, как в сказке Андерсена, — китаец, а дочь его — не цесаревна, а китайская принцесса (несказанной красоты). Традиционализм, почвенничество? (Вяч. Рыбаков побивает «клеветников Ордуси» именно этими понятиями.) Пожалуйста — но при условии отказа от прежних имен и топонимов, при согласии, что почва-то отыщется, но не ваша. Мультикультурализм, от коего обитателям евразийского материка не отмахнуться? Исключительно под опекой этического учения Конфуция, способного сделать средостения между культурами миролюбиво проницаемыми.

И тут выплывает самое главное, средоточное...

Многоконфессиональность Ордуси — невещественная основа ее процветания. У каждого своя вера, и все веры хороши. Ставить вопрос об истинной и ложной вере не только непристойно, но и социально опасно, ибо разуверившийся человек озлобляется; так в «Деле победившей обезьяны» разъярились — назовем их не романскими, а подразумеваемыми именами — коммунисты и рыночники, лишившись невинных иллюзий по вине московского градоначальника, очень похожего на Ельцина. (В скобках замечу, что обилие актуальных политических намеков и масок делает романы ван Зайчика местами очень похожими на «Зияющие высоты» А. Зиновьева.)

Сами-то авторы, как и положено «желтолицым позитивистам», вернее, их бледнолицым побратимам, не верят ни в чох, ни в сон, ни в вороний грай. Культы и ритуалы для них — удобные социальные инструменты, обеспечивающие законопослушание и нравственную вменяемость подданных в частно-семейной жизни (общественная же, повторю, регулируется конфуцианством, которое, как подчеркнуто в самом тексте, — не религия, а этическое учение). Среди этого полезного инструментария предпочтение, естественно, отдается китайскому простонародному пантеону буддийских божеств и духов, всяческим воскурениям, гаданиям и кармическим перерождениям. Мусульманству отведена почетная роль ракетной ступени, которая, вознеся аппарат многоверия к вершинам дальневосточной мудрости, в двух последних романах практически отбрасывается за ненадобностью. Оно, мусульманство, стодилось еще, чтобы опрокинуть завет единобрачия, данный (чего авторы, при всей их окитаенности, не могут не знать) не проклятыми католиками, а самим Христом.

Слово произнесено: *христианство*. Его — нет, мир Утопии его не вместил, и быть иначе не могло. Зато есть «православие». С многоженством, позволяющим авторам всласть порезвиться в сюжете: имеющая родить мусульманская жена православного Богдана<sup>2</sup> подыскала ему временную, по контракту, младшую женушку — юную варварку-француженку, но та в конце концов уходит, не в силах, в своей ограниченности, принять ордусские семейные ценности («Вы будете стонать за

---

<sup>2</sup> Полностью его зовут Богдан Рухович Оуянцев. Посмотрите, какая буква соответствует на клавиатуре компьютера кириллическому «О» и вспомните, как в оригинале пишется и читается имя севильского обольстителя (или наставника Кастанеды). То-то же.

стеной, а я должна радоваться, что вам хорошо»). После чего духовный отец Богдана Кукша (есть, есть такое имя в святцах<sup>3</sup>, но надобно же хотеть отыскать) накладывает на свое чадо суровую епитимью (!) за то, что тот не сумел сохранить мир да любовь в семье.

Но многоженство — эпатирующая мелочь. А вот как понимается религиозный синкретизм. Богдан «затешил лампаду перед образом Спаса Ярое Око, преклонил колени — и трижды нараспев прочитав благожелательные надписи, свисавшие по обе стороны иконы, в течение получаса истово молился». Характерно, что в других случаях авторы понимают под «синкретизмом» простую веротерпимость; в других — но только не в этом... Мало того, что на Соловках («Дело лис-оборотней») фольклорная нечисть (лешие, водяные...) находится в строгом бюрократическом подчинении у китайского гения местности *тудишена*, но к последнему вдобавок прибывает «с приказом от Небесного Владыки Святой Савватий». Превращая чтимого соловецкого святого в персонажа сказки, витающего над буддийским монастырем Вечно-истинного учения, а Северную Фиваиду — в твердыню все того же «синкретизма», авторы, конечно, не рассчитывали на умиление православных читателей, но правильно предположили, что таковых — ничтожное меньшинство и потеря невелика, зато многие прочие после этих забавных экзерсисов с особенной охотой устремятся в широкие врата Ордуси. Цена пропуска — почти нечаянный, почти безболезненный отказ от Христа.

Мне наверняка скажут, что из-за твердолобого догматизма меня покинуло чувство юмора. Споря с «клеветниками», Вяч. Рыбаков на юмор-то и кивает: дескать, перед вами «ироничная добрая сказка», а вы... Авторы ведь способны пошутить даже над трактатом «Лунь юй» или спародировать конфуцианские максимы: «Стоит фениксу хотя бы кончиком лапы увязнуть в болоте — и весь он полностью пропадет в болотной тине...». Вот именно: коготок увяз — всей птичке пропасть.

К юмору «Евразийской симфонии» (иногда высокой, иногда низкой пробы) я вполне восприимчива и сознаю его неотъемлемость в составе хорошо сработанной утопии. (Авторитетные исследователи и у самого Томаса Мора находят юмористическую амбивалентность.) Утопия неотделима от идеоло-

---

<sup>3</sup> Даже знаменитого одесского старца так звали, но вряд ли авторы на это ориентировались.

гии, ради идеологического внушения и создается (см. эпиграф). Но кто же станет заглывать идеологический крючок без наживленного юмористического червячка?

Утопию С. С. Аверинцев определяет как «наиболее радикальную противоположность теистической идее спасения» (когда-то, в застойно-безбожные годы, эта сухая фраза из знаменитого пятого тома «Философской энциклопедии» не на шутку — ищущих спасения — воодушевляла). Но можно вспомнить еще одного современного апологета, признанного по совместительству превосходным юмористом. Я говорю о Честертоне, о его неуывдаемой антитезе обтекаемого *шафа* и остроконечного *креста*. Утопия, Ордусь — это шар, всем приятный и потому всеми принятый. Здесь нет предельных дилемм, из-за которых лилась бы кровь (как это случается из-за всерьез понимаемой веры); здесь, в круглящихся стенах, места хватает для всех — и для либерала-плюралиста, и для монархиста-государственника, и для космонавта, и для йога, и для многоженца, и для однолюба, — и для Иеговы, Христа, Аллаха, Будды, поминаемых фактически как племенные божества, что не устраивало когда-то христианских первомучеников в *веротерпимой* Римской империи. Здесь, в мире благого компромисса и положительной посясторонности, нет метафизического зла и «плохих людей нет». Бывают только «заблужденцы», слишком рьяно настаивающие на своем. Но их, без особой жестокости, наказывают или лечат. Отсекается все маргинальное, невместимое, заостренное, остается «Цветущая Средина». «Хочу, хочу в Ордусь!» Ни имя моей страны, ни история ее, ни исключительность моей веры не стоят этого обещанного благоденствия в безопасности и бестревожности. Ну, кто не потянется в Ордусь?! Разве что спросить у безумных почитателей Креста? Но их не слышно.

## Оглашенная в Лавре

*Оглашенный* (церк. стар.) — оглашенный в храме идолопоклонник, принимающий христианство

Толковый словарь Вл. Даля

*Оглашенный* (простореч. неодобрит.) — ведущий себя бессмысленно, бестолково, шумно.

Толковый словарь Д. Н. Ушакова

Два моих эпиграфа — как два прозвучавших в печати мнения о романе «Лавра» петербургской писательницы Елены Чижовой (2002). Если первый сколько-то подходит к отзыву Константина Азадовского («Новый мир», 2003, № 5): дескать, ушла героиня-богоискательница из совкового язычества в христианскую церковь, а потом... — то второй вполне сгодится для попавшегося мне на глаза библиографического отклика Евгении Щегловой (петербуржанки тож): «нескончаемый текст ... очень-очень *красивый*»... «метания полуошалевшей дурочки»... «очевидная безвкусица» и «безмерное самолюбование»... «апология самовлюбленности» и «мощное самоутверждение» («Континент», № 114).

То, что написала Щеглова о Чижовой (за парность фамилий ответственна сама жизнь) — увы, правда. Но такая правда, про которую Аглая заметила князю Мышкину: правда, а *значит* — несправедливо.

Читая этот действительно нескончаемый текст, я испытываю не только эстетические преткновения от промахов и бестактностей даровитой все-таки повествовательницы, но и тяготу, тяжесть особого рода: когда тебя, как теперь выражается молодежь, *грузят* — грузят посторонним твоей душе, а деваться некуда, ибо чужой опыт внедряется в тебя с неподдельной экзистенциальной энергией. Опыт этот — и интересен, как бы ни была насильственна процедура его впрыскивания.

Мимо этого доподлинного опыта прошла не только ироничная обозревательница, но, мне кажется, и безусловный апологет романа К. Азадовский, который в своей до крайности политкорректной («не оскорбляющей чувств верующих») рецензии свел его содержание к горстке интеллигентских трюизмов: свободная творческая личность («не такая, как все») не может вписаться в авторитарную иерархическую организацию, будь то государство или церковь, и... да это, впрочем, и все<sup>1</sup>. Несмотря на то, что рецензент захвачен пейзажем души героини и ее визионерскими дарами, сравнивает ее с Жанной д'Арк и пророком Иезекиилем, он представляет нам «Лавру» как заранее просчитываемый *идеологический роман*.

Каковым «Лавра», впрочем, и является — в верхнем, отчетливо осознаваемом рассказчицей срезе. «Самая молодая и красивая» героиня окружена тремя влюбленными в нее или вождедеющими к ней мужчинами, назначенными знаменовать три течения в интеллигентных кругах семидесятых годов. Муж — фарисействующий неопит, сочетающий карьерные желания с елейным умилением по поводу новой церковной пристани (и вдобавок утаивающий от церковного начальства свое двоеженство); он ни разу не назван по имени, что подчеркнуто и имеет свой смысл, — эдакий муж, объелся груш. Далее, любовник — диссидентствующий западник, мечтающий любой ценой вырваться из «этой страны» (притом, будучи филологом, работающий в суперзакрытом НИИ — чего не бывает? — и даже проводящий там «политчасы»). Наконец, друг семьи и исповедник четы, отец Глеб, молодой священник из «университетских»; он особо жесток со своей духовной дочерью, которая, в свою очередь, дразнит его смутительными речами, слетающими с соблазнительных уст.

Нетрудно посмеяться над самолюбованием несомненно автобиографической героини. И чему посмеяться — найдется в избытке. Женской половины рода человеческого просто не существует в одной с нею плоскости; она кругом себя зрит:

---

<sup>1</sup> Любопытны, конечно, у Азадовского и частности, например: «Люди приходят в церковь для того, чтобы найти в ней успокоение, отдохнуть от тягот повседневной жизни, унять душевную боль...» Не правда ли, похоже на разговоры (чего нынче не услышишь!), что под куполом храма «скапливается мощная положительная энергетика». Для всего такого Салтыков-Щедрин придумал словечко «благоглупости».

ей нет соперниц, нет подруг. Там, внизу, копошатся «невзрачные» (ее слово) матушки и поповны, безвкусно понадевавшие на пасхальное торжество свои кружавчики и наколки (меж тем как она сияет в забугорном платье с вырезом, «строго очерчивающим ключицы»), в той же коллекции — однокашница Лилька, распутная, хитрая, лживая, и недалекая послушная Верочка, прилепившаяся к церкви в надежде выйти замуж за семинариста; да еще мелькают две фантомные безумицы, в которых героиня, кажется, угадывает символические предвестья собственного состояния. Отец Глеб — женатый священник, но он днюет и даже ночует в доме своих друзей в холостом одиночестве, видимо, чтобы венчанное с ним чадо праха не мешало умным разговорам.

В этой диспозиции, сколь бы она ни была саморазоблачительна, есть, однако, свой идеологический выигрыш. Чтобы судить обо всем и обо всех, всех и вся, необходим пьедестал ослепительной юной женственности и «беззащитной и страстной искренности», — и по праву рассказчицы героиня себе его обеспечивает.

А судит, провидит и вещает она о судьбе родной страны и Русской Церкви. Тут у ее интерпретатора, все того же К. Азадовского, — по-моему, промашка в том, что касается иерархичности и авторитарности, отвергаемых мятежной душой. Как раз эта, организационная, сторона церковной жизни для нее, недавно «покрестившейся» (бытовое слово выбрано удачно), интересна и увлекательна. Она от нее многого ждет — прежде всего, противостояния «большевицкой» власти, в духе гражданственности почти сакрализованного Галича, — но еще и чего-то для себя. Среди «владык» в клобуках и митрах она ищет ровню себе, не находя таковую среди фигур, расположившихся у ее подножия. И — находит: в лице ректора Духовной академии Николая (за этим именем едва скрыт известнейший ныне иерарх, можно сказать, публичный политик от РПЦ) и в особенности — митрополита Никодима. Эти — ее поля ягоды (так и сказано), с ними, с избранными, ей, отмеченной свыше, нашлось бы, о чем поговорить, хотя это не всегда получается по техническим причинам. С ними же связаны ее надежды на сближение «Церковного Бога и Гражданской Свободы», надежды, которым после — патетически описанной — скоропостижной кончина Никодима не суждено, по

ее мнению, сбывься. — «Не надейтесь на князи на сыны человеческия, в нихже несть спасения»<sup>2</sup>.

Не будучи после крещения ни воцерковлена, ни причащена (избегала участия в Евхаристии сколько могла, — наш вышепомянутый рецензент отчего-то уверен, что это не червато отступничеством), не достаивающая, находясь в храме, даже покрыть голову (пустые обычаи, а что их неисполнение смущает рядом стоящих — так ведь то «толпа»), путающая мясопустную седмицу с сыропустной, а орден с сектой (это как раз не такая уж беда, это я — к слову), — она между тем авторитетно рассуждает о «доверчивости» и свободолюбии обновленцев, о том, что Никодим проводит экуменическую линию «сыровато», и т. п. Такая вот занимательная область жизни, текущая параллельно неудачному замужеству и институтской рутине, дающая относительно безопасный выход политическому темпераменту, закупоренному в брежневские годы.

И как восхищает ее во время службы пышное явление любимых «владык» в блистающих ризах, их величие, их взоры, — все то, что о. Сергей Булгаков со смущением и грустью называл «архиереослужением» вместо богослужения. У этого восторга есть свой генезис. Кто читал первый роман Е. Чижовой «Крошки Цахес», тот помнит, что объектом того же поклонения той же героини (безусловно, она одна в обоих романах) там была учительница Ф., наделенная в глазах ученицы сверхчеловеческими качествами. Критик романа Н. Елисеев назвал эти отношения «апологией рабства». Но с тем же успехом можно сказать: школа высокомерия. Ибо «прирожденный восточный владыка» (такова Ф.), кого подымает *почти* до себя, того ставит над всеми прочими.

Разочарование тут, что называется, при дверях. Радикальное антисоветское учреждение (Церковь в упованиях нашей неофитки) оказалось недостаточно радикальным, оппортунистическим, пошедшим на сговор со своими властью имущими гонителями (последнее, кстати, чистая правда), и в *этой стране* повиновение Церкви неотделимо от позорного повинове-

---

<sup>2</sup> Кстати, чтобы избежать крайних (с обоих концов) суждений об этом историческом лице, стоит познакомиться с рассказом о нем архиепископа Василия (Кривошеина) — в его кн.: «Воспоминания». Нижний Новгород, 1998. С. 263—341. Из этих авторитетных мемуаров следует, в частности, что «романа» между интеллигенцией и владыкой не было и к «гражданской свободе» он был весьма равнодушен.

ния властям. Тут-то банальный идеологический сюжет мог бы и завершиться, так сказать, высвобождением из пут — в меру драматично, но по сути благополучно. Однако под ним, под сюжетом этим, текут иные воды, и некие аномалии отклоняют его в сторону...

... О чем свидетельствует еще один пласт романа — символично-аллегорический, что ли. На него-то и пришлась львиная доля насмешек над «благоуханными», как пишут зоилы, затейливостями текста. В самом деле, легко ли читать такое: «Перед моим ошеломленным сердцем мир разрывался с шумом, как будто молния, ударившая в огромное дерево, разорвала его надвое, на два ствола — растущие из одного корня. Корни болели, словно были моими ногами, ушибленными одним ударом. Мир, разорванный на живых и мертвых, пугал меня, приводил в ужас, разрывал губы. Закушенными в кровь, я бормотала бессвязные слова о призраке мертвого дома, который, раз увиденный, никуда не девается, остается, уходит в глубину». «На иссохших ветвях, так и не пустившихся своими словами, лопались привитые почки — страшные и чужие. Два безжалостных мира, низ и земля, погрязшие в ненависти, прорастали во мне — из одного ствола. Сучковатый, вживленный отросток изгибался, припадая к коре и выбрасывая зеленоватые корни, въедавшиеся в мою сердцевину» (отрывки взяты из начала и из конца романа, а можно бы и из середины; выделения — авторские). Не запрещается, конечно, квалифицировать это как *барокко* — или, для пущей учености, как *эффуизм*, — припомнив Шекспира, декламировать которого учила героиню в школьные годы богоравная Ф. Можно заодно вызвать из меньшего отдаления Серебряный век вкупе с «Серебряным голубем» и «Мелким бесом»; но проще воспользоваться полузабытым немодным словом «декадентство».

А все-таки не одна же тут инкриминируемая автору «безвкусица»? Отчего-то ведь исторгаются такие протуберанцы, почти самопроизвольно?

Разгадка, по-моему, в том, что героиня-повествовательница не приемлет в Церкви не властную иерархию (с умными людьми и поговорить любопытно), а мистическую жизнь. Не вовлекаясь, не вливаясь в таинственный церковный организм, но будучи одарена тягой к чудесному, она ищет *своей* мистики, своего магизма и пифизма. Истерика и экстатическое перенапряжение — спутники ее души, отвергшей *фрезве-*

ние как условие приятия преподаваемых Церковью таинств. И отсюда же — литературность. Не как изъясн стилия, эстетическая неряшливость. А как следствие неумения видеть себя в истинном свете, как нарядная подмена самопознания.

Впрочем, истоки своего метода героиня адресует Томасу Манну, давая понять, что это чтение пришлось у нее как раз на годы церковно-любовной психодрамы. Она хотела бы, чтобы и у нее «каждая предыдущая история» оказывалась «развернутым определением следующей», «каждое слово, родившееся по случаю, не исчезало даже тогда, когда исчезал сам случай». Руководясь этим открытием, она начинает вязкую консистенцию своего текста знаменами-лейтмотивами, и настойчивость, с какой это делается, заслуживает уважения, как всякий кропотливый труд. Скажем, если она видит на улице треногу для асфальтового котла, то потом этот преисподний кипящий котел будет являться ее физическому и мысленному взору в нужное время в нужном месте. Если ее поразит половое возбуждение дебила в доме скорби рядом с Почаевской лаврой, куда она ненароком попала, то потом ту же неприглядную картину продемонстрирует ей «ночной гость», то бишь нечистый.

(Кстати, сцена с «гостем», предлагающим нашей протонистке душевный покой в обмен на согласие забыть о грузе исторической вины России XX века, — сцена эта написана весьма искусно и изобретательно. Памятуя об известных предшественниках, автор старается их не повторять. И однако же — после Достоевского и Томаса Манна? Боливар не вынесет троих.)

Среди вновь и вновь нагнетаемых означенных одно занимает в мыслях рассказчицы особое место. Это поминальные просфоры и частицы, которые вынимает из них за поименно поминаемых священник, с тем чтобы по окончании общего причастия (а не раньше — как можно понять из текста романа) опустить их в евхаристическую Чашу и «потребить» вместе с оставшимися Св. Дарами.

Узнав об этом, героиня потрясена: ведь старухи (почему-то именно старухи), стоящие в храме, в своих записках поминуют и убиенных, и их убийц, обе категории, на которые делится «этот народ»<sup>3</sup>, «народ-шизофреник». Значит, во чреве,

---

<sup>3</sup> Выражение «этот народ» нетрудно найти в Евангелии от Иоанна — исходит оно из уст фарисеев: «Этот народ, невежда в законе, проклят он» (7: 49).

в теле предстоятеля убитые и убийцы накапливаются вынужденными за них частицами и *смешиваются*, образуя как бы мистическую основу для служения (архи)ерея сразу двум господам: Богу и безбожной власти. Такая вот эзотерика. На человека, не приемлющего того, что Церковь молится за всех, не в последнюю очередь — за сугубых грешников, что заповедано даже молиться за своих врагов, эта надрывная мистика может произвести известное впечатление. Мне же она видится эффектной спекуляцией на реальной политической трагедии России и Русской Церкви.

Символический пласт романа — рельефный лепной декорум плоского идеологического сюжета. Он, даже если принять во внимание его назойливость, придает рассказу некое музыкальное и визионерское измерение. Обманчивое. (Даже заключительная сцена, где героиня распростирается крестом перед иконой, исполнена все того же мистического позерства.) Обманчивое — но не всегда и не во всем. Внутридушевные метафоры, вскипающие до истерического градуса, способны иногда поведать о подлинно *страшном*, о том невыдуманном *опыте*, что был упомянут мною вначале.

Как бы подойти к этой тягостной и деликатной теме? Вот один из мотивов, выбивающийся в бок из обличительного «историософского» цикла. Это тема материнства. Героиня (в те годы) бездетна, и наставники «с волевым упорством» уговаривают ее завести ребенка, чтобы исправить ее очевидный для них душевный вывих. Но в такой перспективе материнство представляется ей формой рабского послушания и самоубийственной неволи («глаза, повернутые внутрь, видели череду заживо истлевающих женщин, склоненных над колыбелями»). Между тем ей введома другая «темная мысль о материнстве», другое чревоношение: «Я думала о себе как о будущей матери, способной дать жизнь новому — книжному — младенцу, причем сделать это без всякого мужского участия». Не заключайте, что здесь простая и всем знакомая метафора творчества. Намек на травестию бессеменного зачатия достаточно явен. Чуть позже она в припадке наития лепит из цементного раствора человечков-терафимов и бормочет: «Нет, нет детей, нет и не будет...» — «с наслаждением, словно зачиная новую жизнь». А в тяжелой сцене экзорцизма (о которой пишет и Азадовский) явственен имеющий совершиться акт духовного аборта: «Через теменное отверстие, осторожно раз-

двинув затылочные кости, они извлекали что-то, похожее на глиняную фигурку» (далее следуют физиологические подробности).

На ум приходит мысль о мистическом сектантстве: хлыстовская богородица — и не только. В *idée fixe* этой женщины взять на себя «чужую вину» за превратности российской истории, церковной и светской, подъять и искупить «второе грехопадение», сквозит еще одна воображаемая инкарнация, посягательство еще более радикальное. Такое уже не тянет отнести к области литературных измышлений, — и отслеживая, отслаивая непритворное от притворного, рвешься понять, что же произошло с этой душой *на самом деле*.

А вот что: «неудачное крещение» (как она сама его называет) оказалось не просто опрометчивым шагом внутрь чужой среды, ложным шагом, который можно исправить, уйдя по-английски. Печать крещения несмываема, и принявшие его всуе вовсе не в нейтральной зоне обнаруживают себя. Как-то мне рассказывали о священнике, который предостерегал оглашаемых от необдуманной готовности креститься, ссылаясь при этом на Евангелие: «... кто из вас, желая построить башню, не сядет прежде и не вычислит издержек, имеет ли он, что нужно для совершения ее. Дабы, когда положит основание и не возможет совершить, все видящие не стали смеяться над ним» (Лк. 4: 28—29). Помнится, в душе я тогда осудила пастыря за его экзаменаторскую строгость: разве Господь не желает «всем спаситься и в разум истины прийти»? Прочитав этот роман я, спустя много лет, поняла, что священник был прав.

Героиня «Лавры» решает креститься (хотела написать: «прыгнуть в купель», но вспомнила, что она — «обливанка», как и я, как и большинство из нас, тайно крещенных в 60—70-е годы), потому что так удобно ее мужу, преподавателю ЛДА; потому что к этому ее толкают поиски альтернативы советские; потому наконец, что она поэтически суеверна и слышала, что крещением смываются все грехи и в душу нисходит нечто. (О Христе она не вспоминает ни в момент таинства, ни после. В ее внутренней речи ни разу не звучит «Имя, превыше всякого имени», это бьет загадкой в глаза, и я не знаю, величайшее ли это благоговение, как в случае с неименуемой учительницей Ф., или крайнее отторжение, подобно тому как с прин-

ципиальным упорством ни разу не назван по имени муж сказчицы.)

И отсюда начинается путь расплаты за напрасное вторжение на чуждую сакральную территорию.

Сначала — разочарование: в душе те же грехи, никуда не девшиеся, а она-то думала, искупавшись в сказочном корыте и ударившись оземь, обернуться царевной. Потом — похоть обличительства, заподозривание в лицемерии и корыстной слепоте даже тех и тогда, кто и когда не дает для этого оснований, как в случае с о. Петром, чье любящее око глядит *сквозь* врожденное уродство мальчика сына (соскребание позолоты с золотых слитков, по Г. Честертону). И наконец — одержание, обуянность. Признаки нарастания духовной болезни переданы тем добросовестней, чем бессознательней. Она не выносит невещественного света («пустые сияющие глаза отца Петра, заливающие ровным светом мою жалкую, ничтожную жизнь»; «лучезарные, инквизиторские глаза отца Глеба»). Ее сердце «подернуто пеплом» и «загорается багровым» — ср. «пурпурово серый круг» над блоковской музой-демоницей (П. Флоренский в свое время объяснил источник этого свечения). «Страх и отвращение», «холодная ярость», «воскресающая из мертвых ненависть» — эти и подобные речения пронизывают весь текст, сигнализируя о духовном габитусе повествовательницы.

На этом пути есть свои жутковатые пароксизмы, придумать которые было бы трудно (в отличие от ночного посещения беса в образе скверной рептилии). В Церкви героиня не приемлет ее основания, положенного Основателем, — искупительной Жертвы, предполагающей готовность к некоему приношению и у приобщенных; для нее это насилие, жестокость, властная агрессия. И она, чтобы скинуть *легкое бремя*, прибегает, как бы наугад, по темному вдохновению, к «антипричастию», размачивая хлебные ломти в водке и глотая их; засим ею едва не совершается убийство. Следующий выплеск — в Почаевской лавре, где, обличенная прозорливым старцем (я сама норовлю обходить таких старцев стороной) в прелюбодеянии и ведьмовстве, она с оскорбленными воплями и «качанием прав» добивается срочного венчания с мужем, оказавшегося на поверку кощунством двоебрачия и запутавшего ее в новый силоч... И вот — та самая сцена «изгнания беса», из нее, уже откровенно невменяемой, когда засевшее в ней ис-

тязуемое отчитыванием страшилище заставляет ее забаррикадироваться и взвыть из-за двери баритоном... песню Галича («Что Тебе до меня, Иисус, Сын Бога Всевышнего, умоляю Тебя, не мучь меня!» «Пришел Ты сюда прежде времени мучить нас»). Развязка этой сцены подернута туманом, расфокусирована, как и многое другое, где невольные свидетельства преломляются сквозь призму самооправдания и самоутверждения. Но вскоре следует попытка суицида...

Предлагается верить в финальное возвращение героини в Церковь — пусть и вынужденное: потому что идти больше не к кому и просить больше не у кого. Но что-то (помимо оттенка позерства) поверить мешает. Смятенной душе сильно не повезло. Она оказалась волею обстоятельств в коловороте подводных течений и интриг церковного управления, в каковом, конечно, были и есть свои агнцы и козлища, но каковое Церкви не тождественно. Церковь, в своем зримом бытии, — верующий народ, то есть те, кто на страницах «Лавры» неизменно именуется «толпой», «множеством тел», лишенным духа, анахроническим старозаветным соборием. Вхождение в *эту* Церковь далеко не всегда сулит одну радость, но оно ставит лицом к лицу с реальностью, рядом с которой слухи о синодальных карьерах отдают чем-то призрачным.

Отлично понимаю, что нарисовавшийся у меня «диагноз» способен отбросить тень бесцеремонности на самого диагноста. Тем более, что в поле зрения — не совсем *fiction*. Но что поделаешь? В противовес неочевидным достоинствам и слишком очевидным провалам текста мне нельзя было не извлечь из его смутной подосновы то, что вправе претендовать на *серьезность события*. Пусть простит меня автор, возможно, уже избавившийся от многих бед после проведенного в романе курса аутотерапии.



## **ЧАСТЬ V. ФИЛОЛОГИЯ И ФИЛОЛОГИ**



## Язык православного богослужения как препятствие к раскультированию современной России

Сразу хочу предупредить, что я, будучи литератором, гуманитарием, все-таки не филолог в том специфическом смысле слова, в каком оно почти синонимично слову «лингвист». Языку нашего богослужения я училась так, как, по сведениям, почерпнутым из превосходного учебника церковнославянского языка<sup>1</sup>, учились в Древней Руси до XVII века: сначала распознавали буквы и их сочетания, потом заучивали наизусть молитвы. «А понимать эти тексты надо было, основываясь на знании своего родного языка»<sup>2</sup>. Метода моего обучения была даже еще более сокращенной — что называется, «путем погружения». Перед первым причастием, готовя меня к исповеди, велели прочитать Последование, акафисты Пресвятой Богородице и Иисусу Сладчайшему, пояснили надстрочные знаки (ни о каких послаблениях в виде гражданского шрифта тогда, тридцать с лишним лет назад, в сельской церкви и не слыхивали), оставив затем наедине с киотом и книгами. Что было делать, я стала читать — и прочла положенное. Никак не мню, что на мне было явлено чудо глоссолалии (в такой гордыне неповинна) — просто церковнославянский язык действительно не может восприниматься носителем русского языка как *иностраный*, хотя поначалу и воспринимается как *странный*.

Рассказала я это для того, чтобы предстать перед предполагаемой аудиторией не как исследователь-специалист, а как своего рода экспериментальный объект, как представительница церковного народа, на протяжении последних десятилетий входившего в соприкосновение с богослужебным

---

<sup>1</sup> Плетнева А. А., Кравецкий А. Г. Церковно-славянский язык: Для общеобразовательных учебных заведений гуманитарного профиля, светских и духовных гимназий, лицеев, воскресных школ и самообразования / Науч. ред. В. М. Живов. М.: Просвещение; Учебная литература, 1996. 192 с. Тираж 15 000 экз.

<sup>2</sup> Указ. соч. С. 19. (Исторический очерк)

языком без предварительной подготовки. Я и сейчас, по прошествии стольких лет, языка этого, строго говоря, *не знаю* (трудности неосвоенного грамматического строя, лексические пробелы остаются), но в каком-то существенном смысле, в каких-то главных очертаниях я его *понимаю* — еще более — люблю.

Сейчас в церковных и околоцерковных кругах с новой остротой возобновился давний спор вокруг вопроса о «русификации» богослужебного языка. Но никогда, кажется, этот спор, унаследованный еще от XIX века в связи с историей «русской Библии» и получивший отражение в деяниях Всероссийского собора 1917—1918 гг., не обретал такого поляризирующего характера, как сегодня. Одна сторона доходит до настоящего языкобожия в своей готовности умереть за «единый аз» церковнославянских текстов, обвиняя русификаторов в еретическом искажении богословских понятий. Другая сторона, ратующая за радикальную замену прежнего языка богослужения на современный русский, обвиняет противников в обрядоверии и едва ли не в сокрытии от паствы разумного смысла преподаваемой ей веры.

Конечно, сакрализация какого-либо одного языка (или немногих) в сравнении со всеми прочими — с христианской точки зрения вещь более чем сомнительная. Все мы — дети Адама, словесные существа, в отличие от бессловесных тварей, и нет такого языка на земле, на котором, после соответствующей работы над ним, нельзя было бы найти выражение для Божественной Истины и обращаться ко Всевышнему. История христианской миссии, начиная с чуда Пятидесятницы, это прекрасно доказывает, и примеры здесь излишни. Утверждать обратное — «это значит стать самим на почву трехязычной (или четырехязычной) ереси, с которой боролись славянские первоучители»<sup>3</sup>. Другими словами, у каждого языка, на любой стадии его становления, есть свои преимущества и свои недостатки в деле передачи вероучительных истин, но нет такого языка на земле, на котором не могла бы быть возведена его носителю Благая Весть<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Федотов Г. Славянский или русский язык в богослужении // Вестник русского христианского движения. Париж; Нью-Йорк; Москва, № 154 (III — 1988). С. 13.

<sup>4</sup> Поразительна — как радикальный отказ от такого понимания — статья Алексея Старосмысла «Беседа с Богом при помощи ао-

В этом — та доля правды, которая стоит за позицией «русификаторов». Возможность читать Священное Писание обоих Заветов по-русски — на мой неоригинальный взгляд, великое благо для каждого из нас. Хотя и здесь не надо бы доходить до абсурда и, к примеру, переводить слово «аминь» каким-нибудь канцелярско-бытовым оборотом, как любят делать нынешние конкуренты синодального перевода. Для меня лично является образцом слегка — с отменным художественным вкусом — славянизированный перевод (вернее обработка перевода) Евангелия, принадлежащий К. П. Победоносцеву, — книга, насколько я знаю, так и не переизданная в настоящее время.

Но все вышесказанное не снимает по крайней мере двух вопросов. Первый из них: действительно ли препятствует употребление церковнославянского языка задачам церковной миссии — то есть христианизации и оцерковлению нашего порядком раскрестившегося народа? и если препятствует, то в какой мере и по каким причинам? Второй же вопрос: заинтересована ли церковная миссия в сохранении и росте культурного сознания как такового, включая и мирской его аспект? И если заинтересована, то какова здесь и сейчас роль словесного наследия церковного?

То, что служба на церковнославянском языке, ее звучащий текст не до конца понятны среднему прихожанину, и еще неизвестно, кому больше: неопиту или не взыскующему внятного смысла храмовому старожилу, — это факт неоспоримый. То, что запрет на изучение этого языка в миру и всяческая его дискредитация в годы советчины усугубили непони-

---

риста» («НГ-Религии», 1997, 29 мая), где наследие Кирилла и Мефодия объявляется «не востребовавшимся» в результате формирования новоцерковнославянского языка, а русский перевод, в частности, первого стиха Евангелия от Иоанна: «В начале было Слово» — еретическим, ввиду того, что к предвечному действию Божию прилагается не аорист «бе», а глагол прошедшего времени «было» (соответственно, в английской Библии «was» и т. п.). Не задумывался ли уважаемый автор, например, над тем, что, произнося в Символе веры в отношении Второго Лица Пресв. Троицы «рожденна, несотворенна», то есть употребляя причастие совершенного вида, означающее законченность действия, вместо причастия «рождаема», которое могло бы выразить действие предвечное («прежде всех век»), мы как бы невольно погрешаем против православного богословия? Но ничего, никакой ереси из этого языкового оттенка, насколько известно, на Руси не явилось!

мание и что языку этому желательно *учить*, как вообще обучают любому книжному, литературному языку, даже родному, — тоже факт, не требующий доказательств. Но если разложить, так сказать, объем непонятности на составляющие, то обнаружится, думаю, что на долю церковнославянской лексики и даже весьма своеобразного грамматического строя придется только часть недоходчивого смысла, и притом не самая большая.

Начнем с того (хотя это замечание — вне нашей темы), что в храмах наших чтение (о пении и не говорю) часто носит исключительно ритуальный характер; скажем, слова Псалмопевца прямо-таки крадутся из ушей прихожан. Речитатив, долженствующий обеспечить высокое бесстрашие чтения, обезопасить его от выходов «артистической» выразительности (пономарь и призван читать, как пономарь, а не «с чувством, с толком, с расстановкой»), превращается в нечленораздельный монотонный гул, в некое магическое камлание, и такая «надсловесность», особенно при наличии у чтеца красивого тембра, скорее поощряется, чем пресекается. Прodelайте опыт: прочитайте шестопсалмие по-русски, но в этой именно манере, и затем попытайтесь выяснить, стало ли понятней прочитанное. Уверена, что не намного.

Но отвлечемся от привходящих обстоятельств и обратимся к свойствам самого текста. Богослужение в текстуальном отношении есть, как известно, священная поэзия. *Поэзия* — подчеркну я. А поэзия — любая, не только сакральная, на родном языке, а не только от него отличном, — требует особых навыков понимания. И чем дальше уходит общество от основ традиционной, доиндустриальной культуры, чем больше оно становится рационалистическим, прагматическим и технотронным, тем реже встречаются эти навыки, тем ниже их уровень. Достичь же понимания определенных текстов, отказавшись от их поэтического начала, — невозможно: вместе с эстетикой улетучивается и самый смысл.

Часто говорят о красоте православного богослужения на церковнославянском (один из аргументов в пользу последнего); но красота эта — не орнаментальна. Поэтическая речь несет в себе такие смыслы и обертоны смыслов, какие недоступны речи дискурсивной. Поэтическая речь иносказательна, метафорична, тропична (от слова «троп»), риторична в положительном смысле этого слова. Буквалистически настроенный

рассудок к ней глух (разумеется, это в полной мере относится и к усвоению светской поэзии). Господь говорил с народом притчами, и Его не всегда понимали, хотя говорил он просто и материал для иносказания брал по преимуществу из повседневной жизни; не усваивался сам структурный признак иносказательности — и, по-видимому, теми, кто не мог оторвать свой ум от эмпирики практического существования. Из буквалистского понимания метафоры, зерна поэзии, рождались, как мы знаем, целые ереси, секты. Скопцы поняли метафору, наставляющую на путь добровольной аскезы, как инструкцию к физической процедуре, так что в этом отношении их секту можно отнести к разряду не мистических, а рационалистических сект.

Современный человек многого не понимает в богослужбной поэзии, повторю, *именно как в поэзии*. И вывести его из этого состояния непонятливости путем поспешных переводов с церковнославянского на русский — дело, можно сказать, малоперспективное. Очень часто такой перевод оказывается попросту переводом с поэтического на прозаический, то есть лжепереводом, не проясняющим, а затемняющим смысл. (Это, кстати, общая черта современного культурного одичания; сходным образом на Западе переводят русскую поэзию, прежде всего современную, — в виде слегка обкатанных подстрочников, — не оставляя, в сущности, ничего от Ахматовой, скажем, или от Мандельштама.)

Что может быть непонятного для русского уха в возгласе: «Радуйся, Невесто Неневестная!» — этом гениально-дословном переводе греческого хайретизма: «Хайре, нюмфэ анюмфэвте»; здесь и семантика, и морфология, и синтаксис фразы — все как по-русски, кроме разве что, тоже вполне прозрачного, звательного падежа. Но я с большой вероятностью допускаю, что для иных слушателей акафиста этот возглас может оказаться непонятным, ибо им непонятен мистический парадокс, выраженный фигурой, в поэтике и риторике именуемой оксюмороном. В то же время я почти уверена, что тем же лицам какая-нибудь слышанная со школьной скамьи поэтическая строка (например, пушкинская, заимствованная у Жуковского: «Гений чистой красоты») будет столь же непонятна — не более, но и не менее. Между тем в печати существует русский «перевод» этого хайретизма (что-то вроде: «невеста, не вступающая в брак»), которым полностью уничтожа-

ется смысл, ибо уничтожена антиномия, переданная оксюморонной игрой слов.

Да, лексика богослужебной поэзии порой экзотична для нас и малопонятна. (Хотя мне, к примеру, было бы жаль расставаться с рыкающими «скимнами», этими чудесными представителями библейской фауны, вызвавшими почему-то нареkania Г. П. Федотова в его цитированной выше статье.) Да, она, эта лексика, требует тактичного поновления, — что, впрочем, стихийно и спорадически делалось всегда. В подаренном мне в день моего крещения молитвослове, изданном еще в царствование Николая Павловича, в 6-м кондаке Акафиста Богородице стояло: «... оставиша Ирода яко блядива»; когда слово стали воспринимать как грубо бранное, ничтоже сумняшеся заменили на «буесловна». И так далее. Но русский литературный язык, формировавшийся под огромным влиянием церковного, удерживает глубочайшие лексические связи с последним, и чем родней, знакомей прихожанину нормативный русский (что встречается теперь не так уж часто), тем внятней и ближе ему лексика богослужебных текстов. В знаменитом сборнике «Из глубины» Вячеслав Иванов кончает свою статью «Наш язык», направленную против секуляризации правописания и русского языка в целом, словами: «Пока звучит [живая русская речь], будут звучать в ней родным, неотъемлемо присущим ей звуком и когда-то напетые над ее колыбелью далекие слова, как рождение, воскресение, власть и слава, блаженство и сладость, благодарность и надежда...»<sup>5</sup>. Читая эти строки, мы ведь даже не сразу схватываем, что, перечисляя как бы доподлинно русские слова, Вяч. Иванов памятует об их генеалогии и ощущает их *славянизмами*. И они действительно являются таковыми...

Да, тексты священной поэзии на церковнославянском изобилуют (под влиянием строя греческих образцов) инверсиями, настолько изощренными, что современному уху их не всегда легко распутать. В стихе: «Не рыдай, Мене, Мати, зряще во гробе...» — «не рыдай» чаще всего воспринимается как переходный глагол, а «Мене» — как прямое дополнение к этому глаголу-сказуемому (вместо: «Мати, не рыдай, зряще Мене во гробе»). Но русская поэзия, так много позаимствовавшая у поэзии церковнославянской и пользующаяся правом на сво-

<sup>5</sup> Цит. по кн.: *Иванов Вячеслав. Лики и личины России: Эстетика и литературная теория*. М., 1995. С. 30—31.

бодный порядок слов в нашем языке, может решаться на не меньшие сложности. И пример стоит привести не из Цветаевой или Бродского с их специфическим синтаксисом (и не из архаичного Тредиаковского), а прямо из Пушкина: «И завещал он, умирая, / Чтобы на юг перенесли / Его тоскующие кости, / И смертью — чуждой сей земли / Не успокоенные гости!» («Цыганы»). Попробуйте распутать! Опять-таки, дело в тренированности слуха на поэтическую речь как таковую — в общей, грубо говоря, культуре, так массивованно утрачиваемой нашим народонаселением.

Что тут скажешь? Можно, конечно, пойти, условно говоря, «баптистским» путем и, подобно тому как духовные песни-самоделки легко идут на мотив «Катюши», сжалившись над массой, утратившей или растратившей свое филологическое наследие, катехизировать ее на уровне ей же понятного лексического запаса. Облегчить путь к Истине ценой своеобразной эстетической и богословской аскезы (которая, как было показано выше, иногда этот путь как раз преграждает). Все переводить на русский, и не просто на русский, а на разговорный русский (ибо где взять многочисленных творцов, способных на соперничество со святыми поэтами-переводчиками славянской древности; ведь художественный дар — это особая харизма). Упрощать богословскую терминологию, почти сплошь состоящую из славянских новообразований по греческим образцам. Изгонять из богослужебных возгласов «нерусское» слов «паки» — с тем, чтобы потом новообращенные не только останавливались в недоумении перед сложным понятием *пакибытия*, но даже не вполне понимали звучащее в тысячах храмов славянское «Верую» («... И паки грядущаго со славою...»).

Не берусь осуждать этот путь, если таким образом к сонму спасаемых душ добавляются новые. Но хочу напомнить о втором поставленном вопросе — об ответственности Церкви перед культурным сознанием нации в целом. Существует ли такая ответственность? Нет, ответят те эсхатологически настроенные пастыри и просветители, которые считают светскую культуру уже полностью безблагодатной и требующей лишь отсеечения. Они — враги малейших поновлений в корпусе богослужебных текстов, ибо не хотят иметь с мирским культурным сознанием никаких «компромиссных», по их мнению, контактов. Нет, ответит скорее всего, и противоположная сто-

рона, не культура спасает, а Слово Божие, которое должно быть доступно и людям ученым, и уличному люду. Но можно думать и не так, и не этак. Можно думать, что разрыв между культурным богатством Церкви и современной светской культурой душевредителен.

Церкви вручена на хранение словесная икона дивной красоты и глубочайшего смысла — богослужebная поэзия. И не просто на хранение — а на живую, продолжающуюся жизнь, точно так же, как икона, писанная красками, жива, намолена и чудотворяща не в музее, а в храме. На протяжении веков из этого источника черпала силы и средства великая русская словесность. Если будет утерян источник, невозвратно отомрет многое и в ней, будучи погребено под словарной пометой «устар.», о которой с горьким остроумием писал в своих недавних эссе Андрей Битов.

Читая у Тютчева: «И в тверди пламенной и чистой / Лениво тают облака», — следующее поколение уже не поймет, что речь идет о небе, что это оно — «твердь». Или у Тютчева же, в потрясающем стихотворении «Mal'agia» прочтут: «... Предвестники для нас последнего часа / И усладители последней нашей муки» — прочтут и не поймут, что «часа́» — это не сомнительная поэтическая вольность, совершённая над ударением рифмы ради со словом «голоса», а возвышеннейший славянизм. Прочтут у Мандельштама — об Исаакиевском соборе в дни революции: «Сюда влачится по ступеням / Широкопашурным несчастья волчий след, / Ему ж вовеки не изменим» — и решат, что «ему ж» — какой-то некрасивый, «нерусский» оборот, не зная, что церковнославянский дает возможность таким превосходным образом заменять относительное местоимение «который», порой звучащее в стихотворной речи нарочитым прозаизмом. Прочитают у Маяковского: «Надеюсь, верую: во веки не придет / ко мне позорное благоразумие!» — и согласятся с тем, что «благоразумие» и впрямь постыдная молчалинская «добродетель», потому что уже не услышат в храме о *благоразумном* разбойнике, или вовсе усеченном, или превратившемся в какого-нибудь там «рассудительного» либо «догадливого». Кстати, в замечательной статье профессора Е. М. Верещагина «Православие и народность как национальные начала в русском языке и культуре»<sup>6</sup> очень красно-

<sup>6</sup> Опубликовано в сб.: Глаголь Добро. Кишинев, 1994. С. 68—73.

речиво говорится о том, как в советское время из языка последовательно изгонялись слова «милосердие», «кротость», «благотворительность» и т. п., как это подрывало народную нравственность и как необходимо ныне вернуть эти слова «в адекватные контексты». Контекст Маяковского — явно не адекватный (впрочем, он унаследован еще от интеллигентского иронического узуса XIX века), а вернуть эти слова и стоящие за ними понятия в неискаженный контекст может прежде всего Церковь, церковный народ, слышащий в храме славянское слово.

Никита Ильич Толстой в своем введении к вышеупомянутому учебнику церковнославянского языка торжественно цитирует часто приводимые слова М. В. Ломоносова: «... русский язык в полной силе, красоте и богатстве утвердится, коль долго церковь российская славословием Божиим на славянском языке украшаться будет»<sup>7</sup>.

Эти прозорливые слова сегодня приобретают дополнительный смысл. Языково-культурное сознание, чтобы быть творческим, должно быть биполярным. Это замечал еще Г. П. Федотов в своем труде о русском религиозном сознании, сетуя на то, что близость книжно-богослужебного к разговорно-древнерусскому не создала необходимого культурного напряжения между полюсами русского менталитета, какое возникло бы в случае греческого или латыни на одном из тогдашних полюсов. Теперь, по отдалении современного русского языка и в особенности русской разговорной речи от церковнославянского, эта чаемая биполярность налицо. Язык неба и язык улицы отстоят друг от друга на творчески продуктивное расстояние. Это залог «языкового расширения», пользуясь термином Солженицына, и не только языкового, но и общекультурного обогащения, — без чего невозможны ни сознательная вера, ни культура, способная противостоять варваризации и в лингвистически буквальном (учитывая нынешнюю агрессию варваризмов), и в переносном смысле этого слова.

Христова Истина нашла себе в веках формы выражения на взрыхленной и удобренной культурной почве с колоссальным культурным слоем. Истончение и распыление этого слоя препятствует оцерковлению современного человека

---

<sup>7</sup> Цит. по кн.: Плетнева А. А., Кравецкий А. Г. Церковно-славянский язык... С. 4.

---

куда чаще, чем способствует его приходу в Церковь в качестве «простеца». Секты, развившие сейчас такую наступательную энергию, рекрутируются как правило из людей *темных* в самом широком значении этого слова.

## Христианство и культура

Конфликт между верою и современной культурой фактически постулирован в умах современной «плюралистической» интеллигенции (и спор предлагается лишь вокруг его разрешимости); об отношениях веры с культурой прошлого — даже не столь давнего прошлого — чаще всего благоразумно умалчивается.

А между тем поставить под сомнение этот самый конфликт, продемонстрировав его отсутствие на протяжении веков, тысячелетий, казалось бы, легче легкого. Не правда ли, общеизвестно, что вплоть до Нового времени все достижения художественного творчества были связаны с культом, с искренним его переживанием и добровольным следованием эстетическому канону, выросшему из онтологических принципов культа. Вряд ли кто-то назовет эти достижения незначительными, будь то египетское или античное искусство, грегорианский хорал, литургическая поэзия, готические соборы и т. д. Даже в эпоху завершившегося обмирщения искусства и окончательного оформления его «светского» статуса вера не мешала ни «великому христианину» Диккенсу (слова о нем Достоевского), ни тому же Достоевскому, ни живописцу Иванову (беру только несомненные случаи, не упоминая спорных) создавать собственные художественные миры. В русской классической литературе крупные величины, которых, с немалой натяжкой, можно назвать агностиками (Тургенев, Чехов) или «вне-христианами» (Фет), находятся в явном меньшинстве. И если в прошлом веке отход западноевропейского творческого слоя от христианства проявился намного резче, чем в России, то XX век с его потрясениями в большой, еще недооцененной мере восстановил там союз веры и творчества. Поль Клодель, Шарль Пегги, Жорж Бернанос, Франсуа Мориак, Гилберт Честертон, Томас Элиот, Грэм Грин, Ивлин Во, Мюриэл Спарк, Генрих Бёльль, Фланнери О'Коннор (последняя — американка) — все они католики, то есть люди не только веры, но и, не-

смотря на извивы духовного пути многих из них, люди Церкви. Это превосходные художники (к их перечню можно прибавить имена наших великих поэтов начала — середины века, имя Солженицына); о том, что внутренние обязательства перед своей верой помешали им самоосуществиться, смешно и говорить.

Больше того. Оскудение веры, крушение самой структуры верующего сознания может рассматриваться как одновременная гибель эстетических предпосылок, позволяющих создавать нечто по-человечески значительное. Г. Бёль в своем этико-эстетическом манифесте — «Франкфуртских чтениях» — жалуется на поверхностность современных отношений, не дающих пищи художнику, «с точки зрения художественного материала, — замечает он, — ничто не дает такого захватывающего напряжения, как прочная, негибкая мораль»; «Рутина ничем не рискующей, освободившейся от всяких напряжений сексуальной вседозволенности, идеал опереточной Евы, опереточной Магдалины оставляет место только для таких ран, которые залечиваются коробками пралине и меховыми манто». Понимаю, как здорово могла бы посмеяться над утешающими «меховыми манто» Людмила Петрушевская вместе со своими перебивающимися с хлеба на квас героинями, но все же: «Я не знаю лучшей эстетической предпосылки для описания, для изображения любви, чем религиозная», — говорит Бёль и предупреждает: «Автор, отваживающийся придать своему роману религиозную напряженность, выходит за пределы защищенного пространства, какое ему может предоставить любая из господствующих литературных мод» (дело было в 60-х годах). О любви в европейском романе еще раньше то же самое сказал Мориак: «Эти чистые воды, отражающие небеса, не скопились бы, не будь плотины католических добродетелей». С аннигиляцией религиозной морали он связывал конец романа, и, хотя таковые прогнозы нынче принято считать несбывшимися, все же здесь есть над чем призадуматься даже букеровскому жюри.

Что ж, тянет признать, что означенный конфликт является характерной чертой так называемой постсовременной эпохи с ее окончательно «незащищенным» для религиозного художника пространством и ограничить разговор рамками сегодняшнего дня. Однако это было бы неправдой: конфликт возник гораздо раньше — тогда, когда соль христианства ста-

ла терять свою силу и, в глазах многих, не могла уже осолить культуру. «Христианина, который был бы вместе с тем и художником, встретить нельзя», — заявлял Фридрих Ницше, имевший, между тем, перед собой феномен Достоевского, чьим читателем и даже почитателем он был. Все дело в том, что он и Достоевский наполняли слово «христианин» разным смыслом. Для Ницше христианин — это трусливый обыватель, не смеющий преступить границы гетерономной (диктуемой обществом) морали; для Достоевского — человек, пламенеющий сердцем (вера — «это красный цвет»); пламень веры и пламень творчества не могут гасить друг друга. (Сам Ницше написал свою наипрославленную книгу на чужом топливе — подражая библейской поэзии — что бы он без нее делал?)

И все-таки они — вера и художественное творчество — не губят друг друга при условии известного обособления. Конфликт, вокруг которого мы все время вертимся, состоит отчасти в том, что это условие недоосознается и людьми Церкви, и людьми искусства. «Это разные сферы духовного существования человека», — под такой формулировкой могли бы подписаться крупнейшие религиозные мыслители нашего века. Искусство, пишет в «Свете Невечернем» Сергей Булгаков, «должно быть свободно и от религии (конечно, это не значит — от Бога) и от этики (хотя и не от Добра)»,

В этом замечательном афоризме выражена уверенность и в необходимой для светского искусства свободе, и в относительной мере такой свободы. Семен Франк, помнится, в случае Тютчева утверждал, что истинный поэт не может быть совершенно безрелигиозен, но что поэтическая вера, как правило, не совпадает с ортодоксией. А католический мыслитель-томист Жак Маритен в сочинении «Ответственность художника» строго формулирует: «... по природе своей Искусство и Мораль (имеется в виду религиозная мораль. — *И. Р.*) образуют два автономных мира, не имеющих по отношению друг к другу непосредственной и внутренней субординации». Для целей искусства важнее всего благо самого произведения (то есть его совершенство, безупречность его художественной логики), утверждает Маритен и сочувственно цитирует слова Оскара Уайльда: «То обстоятельство, что человек — отравитель, не может служить аргументом против его прозы». Но на тех же страницах Маритен делает решающую оговорку: «... домен

(область. — *И. Р.*) Искусства и домен Морали образуют два автономных мира, но внутри того же человеческого субстрата».

Иначе говоря, художник как творец захвачен совершенным воплощением своего замысла, идет в своей исключительной захваченности на этический и религиозный риск (никогда не знаешь наперед, каких духов вызовешь из небытия, замечает по этому поводу Бёль), но как человек, как неразрушенное человеческое существо он не свободен ни от Бога, ни от Добра, и это-то сказывается на произвольно рожденном его душой первичном замысле. Так понимали «координацию» веры и художественного творчества авторитетные для меня умы, оказавшиеся способными не предаваться ностальгии по утерянному раю культовой целокупности, а смотреть в глаза новой реальности. И мне остается только скромно присоединиться к их заключениям. В искусство, создаваемое абсолютно арелигиозными людьми, я не верю вовсе: либо это игра в бирюльки, либо раскаленное докрасна религиозное чувство направляется на какой-нибудь суррогат, и тем обеспечивается творческий акт, пусть и с признаками подмены.

Однако не хотелось бы совсем уж превращать свое размышление в цитатник. Поговорим о текущем.

Текущее же означено нарастающим расхождением «постхристианской» современности и самой возможности религиозной веры. Дело уже не в том, как уравновесить духовные обязательства верующего художника автономными началами свободного искусства, а в том, как посреди валов самоновейшей цивилизации обрести или не растерять эти обязательства, структурирующие человеческий внутренний мир. Сколько бы ни слышалось вокруг жалоб на церковные инстанции, допекающие художника догматическими требованиями, совершенно ясно, что подобные усилия, которые изредка и неуклюже предпринимаются то там, то сям, не оказывают никакого влияния на «нравы культурного сообщества». В 1991 году я заверяла уважаемого критика и сотрудника «Знамени» Александра Агеева, опасавшегося, что «лет эдак через десять» его могут заставить ходить в церковь и даже к исповеди, — заверяла его в том, что он понапрасну беспокоится. Десять лет уже миновало, и думаю, что он убедился в моей правоте. Но и мои собственные представления о будущем по прошествии этого времени оказались изрядно поколеблены. Могла ли я, скажем, тогда предположить, что именитый кинокритик станет

писать отчет о «самой непристойной и богохульной итальянской картине» последних лет (она называется «Тото, который жил дважды»), с едва сдерживаемым злорадным восхищением перечисляя, как «дебильного вида пожилые мужчины» на экране «оскверняют могилы, совокупаются то с овцой, то с курицей, то друг с другом», «насилуют падшего ангела» — и с чувством глубокого удовлетворения резюмируя: «Тото» — самый радикальный фильм современного кино, подрывающий поверхностно христианскую комфортабельную мораль мидл-класса? Пошлая сословная комфортабельность, видимо, состоит в том, чтобы уклоняться от зоофилии и воздерживаться от осквернения могил, ну, а какие глубины предлагаются взамен «поверхностного христианства», сказать не берусь.

Нетрудно заключить, что на культурном поле инициатива захвачена явлениями вроде вышеописанного — и достаточно агрессивная инициатива. Эта агрессия имеет все признаки идеологического ангажмента, по-своему парализующего творческую свободу, и на противоположном полюсе порождает столь же идеологизированную моралистическую реакцию, выдающую себя за христианскую, за церковную. Решившийся на риск веры художник оказывается под воздействием двух экстремальных идеологий, покушающихся на интимное ядро его души. Другими словами, конфликт веры и творчества, ощущение двойной несвободы — от устрашающего «духа века сего» и от требований противостоять ему чисто внешним образом, — возникает в лоне такой цивилизации, где сами источники живой веры пересохли и засорились. Свою без- или антирелигиозность художник пытается эксплуатировать как модный (уже давно старомодный) вызов, при этом профанируя дар, если таковой у него имеется, а свою религиозность — использовать как идеологическое оружие против современности вместо творческой победы над ней.

Если бы меня спросили, кто сегодня достойно выдержал испытание, внося живую искру своей веры в сферу своей творческой свободы, я бы осеклась в смущении. Сначала я собиралась назвать два-три — почему-то женских — имени, но потом решила, что их носительниц я скорее «подставляю», обременив грузом слишком тяжелого представительства. Вместо утаенного позитива замечу с огорчением, что, любя прозу Нины Горлановой и ценя талант Светланы Василенко, я не могу признать проклюнувшуюся у них откровенную либо стилизован-

ную христианскую дидактику за победу искусства. В «домене Искусства» вера — это источник света, по-новому группирующий детали на художественном полотне, так что открывается в нем сокровенное, — а не выход за пределы этого полотна в область чудес и поучений.

Тем не менее, я по-прежнему уверена, что уж кому-кому, а художнику без Бога не до порога, и что, если суждено нашему культурному эону продолжиться, то именно просвеченное верой искусство вытянет современную культуру из довольно-таки застойной ямы. А может быть, светское искусство уже никогда не поднимется «к сионским высотам», и вместо него «наступит все новое». Откуда мне знать?

**Светская и религиозная гуманитарная мысль —  
в аспекте словесности**

Несколько предварительных замечаний — прежде чем говорить по существу вопроса.

1. Не существует «науки» вообще, есть разные науки с разными методологиями. Еще Дильтей вполне резонно разделил их на «науки о природе» и «науки о духе», с очевидной разницей в подходах. И наряду с науками существует «сциентизм» — философия, утверждающая достоверность и ценность только знаний, верифицируемых опытно-рациональным путем. Но сциентизм не есть собственно наука, а лишь одна из философских систем, базирующаяся на столь же зыбких и недоказуемых основаниях, как и многие другие (одна из возможных спекулятивных надстроек над позитивными исследованиями).

2. Ни гуманитарная, ни философская мысль, ни вообще осмысление каких бы то ни было явлений и положений не бывает совершенно беспредпосылочным. В основе всякого рассуждения лежат аксиомы, не предполагающие доказательств для того, кто эти аксиомы разделяет. В этом отношении теист, деист, пантеист и т. д. ничем не отличаются от сциентиста, позитивиста и пр. Конечно, есть влиятельные философские направления (неокантианство, феноменология, если не ошибаюсь), воображающие, что они обходятся без «догматических» предпосылок. Такую иллюзию можно опровергнуть, но это увело бы нас слишком далеко. Вообще, спор об аксиомах — самый бесполезный спор.

3. Тем, кто склонен рассматривать религиозный фактор в составе гуманитарной мысли как сугубо «субъективный», напоминаю вот что. Еще в марксистские времена всех нас, пытавшихся самостоятельно мыслить, запугивали «субъективизмом». Но это особенно смешно нынче, когда даже в «науках о природе» общепризнано, что установка исследователя и инструмент исследования не только неизбежно влияют на полу-

ченный результат, но, так сказать, закономерно входят в его состав.

А теперь от этих скучных материй — к делу.

Я собираюсь говорить не о вере, а о знании и задать вопрос поборникам «объективной» гуманитарной науки, не обремененным «пережитками первобытной дикости» (ироническое словцо Максима Соколова): а хотят ли они знать то, что призваны изучать?

В своих разнообразно замечательных «Записях и выписках» М. А. Гаспаров приводит позабавившие его слова Н. В. Котрелева (сказанные тем «под самый путч 1991»): «Трудности современного христианства повсеместны и объективны. Как объяснить “Царю Небесный” и “Отче наш” человеку немонархического столетия, выращенному в пробирке?» Ну, положим, что такое «царь» и «царство», у нас еще как-то помнят, да и слово «отец», несмотря на предвидения Хаксли, видимо, не скоро выйдет из употребления. Но «трудности» и в самом деле «повсеместны» и встают не только перед людьми, «выращенными в пробирке».

Обнаруживаем в той же книжке заметку самого Гаспарова: «Читатель приобщается автору, как при евхаристии — богу: поглотив его частицу. Но при евхаристии причастник обычно никогда не воображает, будто съел всего бога, а при чтении — к сожалению, почти всегда». Лучше бы уважаемый ученый на этот предмет кощунствовал, подобно Льву Толстому, который в знаменитой сатирической сцене преложения Даров из «Воскресения», по крайней мере, знал, о чем пишет! Но нет, заметка беззлобно-нейтральна и вообще относится не к церковному таинству (хотя и идет под титлом «Евхаристия»), а к законам восприятия литературного текста. А между тем должен, должен знать лучший филологический специалист по эпохе поздней античности и раннего Средневековья, что «обычно воображает» причастник, приобщаясь Св. Таин. Ср.: «... прими мя приходяща и прикасающася Тебе, яко блудницу и кровоточивую: ова [эта] убо края ризы Твоя коснувшася удобь исцеление прият, ова же [а та] пречистии Твои нозе удержавши, разрешение грехов понесе. Аз же, окаянный, в се Твое Тело дерзая воспряти, да не опален буду...» Эту молитву перед причащением (текст которой доступен Гаспарову, в отличие от меня, в греческом оригинале) сочинил, как принято считать, не кто-нибудь, а Иоанн Дамаскин, авторитетнейший церковный догматизатор. Специалист по опре-

деленному культурному пласту имеет полное право (на то и свобода совести!) смеяться над тем, что причастник, вкушая кусочек хлеба, смоченного вином, «воображает, будто съел всего бога», но не знать о таких aberrациях архаического воображения он не имеет ни малейшего права, это настоящий научный скандал. (Из чувства справедливости добавлю, что Гаспарову, учитывая масштаб его уникального таланта, подобные «лакуны» не помешали изумительно перевести средневековую латинскую секвенцию «Dies irae», каковой перевод в советские времена так и не был востребован и только теперь опубликован в помянутой книге.)

Вместо того, чтобы обличать в заведомой «ненаучности» филологов, сбитых с толку религиозным мирозерцанием, я бы посоветовала их оппонентам с решимостью вступить в бой на этой чужой для них территории. Например, И. Ю. Юрьева в своей полезной справочной книге «Пушкин и христианство» (М., 1999) обнаруживает в стихотворении, написанном в 1827 году на лицейскую годовщину, «Бог помочь вам, друзья мои...» парафраз из Литургии св. Василия Великого: «Помяни, Господи, иже в пустынях... и пропастях земных... плавающим сплавай, путешествующим шествуй... На судище, и в рудах, и в заточениях, и в горьких работах, и всякой скорбе и нужде, и обстоянии сущих, помяни, Боже». Отсылка очень убедительная, особенно что касается прямой цитаты в последнем пушкинском стихе «... И в мрачных пропастях земли» (типичное добавление уточняющего эпитета к молитвенному обороту, ср.: «... Любоначалия, змеи сокрытой сей...» в переложении молитвы Ефрема Сирина). Однако далее исследовательница делает вывод, по моему ощущению, несколько прямолинейный, попахивающий «религиозной филологией» (кстати, закавыченное полемическое определение принадлежит филологу абсолютно антипозитивистского толка — С. Г. Бочарову): «В отрыве от литургического источника ускользает глубинный смысл этой стихотворной молитвы за друзей-лицеистов, среди которых были и декабристы, заточенные “в пропастях земных”. Пушкин поддерживал своих осужденных товарищей вовсе не политически, но христиански молился о них». Так-то оно так, ну, а если источником стиха о пропастях земли Пушкину послужил другой (не учтенный Юрьевой) текст <sup>1</sup> —

<sup>1</sup> Тем более что литургический фрагмент, приводимый Юрьевой, извлечен из «тайных» ходатайственных молитв иерея; их труд-

отрывок из Послания евреям ап. Павла, который громогласно читается в храме, например, в день Всех Святых через неделю после Троицы (череда праздников, при ранней Пасхе близко стоящая ко дню рождения поэта): «Ихже не бе достоин весь мир, в пустынях скитающесе и в горах, и в вертепах и в пропастьех земных» (Евр. 11, 38; русский перевод: «Те, которых весь мир не был достоин, скитались по пустыням и горам, по пещерам и ущельям земли»)? В возглашаемом отрывке, охватывающем еще несколько стихов Послания, говорится о первосвидетелях христианства, «которые верою побеждали царства» (11, 33). А вдруг Пушкин сравнивает с ними своих осужденных товарищей — пусть не «политически», но, говоря светским языком, как героев? Какой был бы подарок «объективным» изучателям, сетующим, что после массивированной пропаганды «Пушкина-декабриста» маятник неоправданно резко качнулся в другую сторону! Но разве станут они интересоваться какими-нибудь «дондеже» и «можаху» косного православного культа...

Недавно в одной из полемика зашла речь о том, что центральный смысл блоковского стихотворения «Девушка пела в церковном хоре...» нельзя понять, не зная некоторых богослужебных текстов. Да таких примеров десятки, сотни! Разве можно понять интенцию, импульс цветаевского «Ты проходишь на запад солнца» из «Стихов к Блоку», не зная полного текста гимна «Свете тихий святых славы», исполняемого в качестве священного песнопения на православной вечерне? (Сочинение Патриарха Иерусалимского Софрония.) Да, в уважаемых собраниях стихотворений Цветаевой, включая новейший многотомник, комментаторы, как правило, указывают, что поэтесса использовала отдельные выражения из этой молитвы. Но суть дела ведь в другом — в том, что молитвословие, обращенное ко Христу («Сыне Божий, живот давай, темже мир Тя славит»), Цветаева переадресует Блоку со свойственной ей экзальтацией кумиротворения (впрочем, и он сам, как известно, такого уподобления не избегал). Более того, если в церковном гимне «на запад солнца» приходим мы, молящиеся ввечеру, то у Цветаевой на закат, в ночь проходит сам «вседержитель ее души», отчего он не только сравнивается со Вседержителем Христом, но и противопоставляет-

---

но расслышать, разве что Пушкин сам читал этот или подобный текст вне богослужения.

ся ему («Ты увидишь вечерний свет» — между тем как один из культовых эпитетов Христа: «Свет Невечерний», беззакатный). Какая искусительная, эстетически утонченная игра смыслов — благоговейного и бунтарского! Коль она оказывается доступна только тем, кто знаком с храмовым действием, то тем горше для остальных. Особенно если они служители гуманитарного знания.

Вся русская литература на капиллярном уровне пронизана ассоциациями и аллюзиями, рассчитанными на незатрудненное понимание предполагавшегося читателя (совсем даже не «ученого»), но все более утрачиваемыми «людьми из пробирки». Ну и почему именно «русская литература»? Шекспира-то как понимать без «всего этого»? А вот мнение Генриха Бёлля, который сам мучительно отходил от католического правоверия: «Джойс и Грасс останутся безнадежно непонятными для тех, кому неизвестно, что значит быть католиком или бывшим католиком; какое чудовищное напряжение возникает, какие эстетические и демонические силы развязываются, когда человек их масштаба утрачивает или оплакивает такую веру, как эта. Немыслимо, невозможно понять их обоих, если не понята эта предпосылка» («Франкфуртские чтения»). Согласитесь, что у тех, кто постигает это «чудовищное напряжение» не совсем извне, меньше опасности вляпаться в какие-нибудь «чудовищные» интерпретации и больше шансов остаться на почве «научного», то есть адекватного тексту, анализа.

Конечно же, в такого рода смыслообразующие моменты имеет полную возможность вникнуть — как в рутинную, но небесполезную информацию — любой агностик и любой безбожник. Но почему-то в большинстве случаев этого не происходит. А знаете, почему? Это тонкий секрет, разгадка которого покажется убедительной только моим единоверцам. (Тут я намеренно покидаю общую для верующих и неверующих платформу культурного знания, на которой до сих пор старалась стоять.) Слово Божие — меч обоюдоострый. Те, кто избегает его в жизни, бессознательно стараются не соприкоснуться с ним и в своих научных штудиях. Боятся — хотя сами не смогли бы сказать, чего именно.

Один старый священник рассказывал мне, что во времена недавних гонений, когда ни Библия, ни молитвословы не были доступны простым людям (интеллигенты-то добы-

вали их из-за границы), верующие вырезали из антицерковных брошюр и «справочников атеиста» приводимые (и поносимые) там обрывки Писания и молитв и склеивали их в своего рода цитатники. Такой был духовный голод. Наши новые научные атеисты стихийно захвачены противоположной процедурой: удаляют из своего сознания и оборота те же, как бы обведенные красным («вера — это красный цвет», — Достоевский), литературные места. Потому что воздействие этих слов, этих имен может быть самым непредвиденным.

Для примера расскажу о себе. В отрочестве, да и в старших классах, я увлекалась чтением Белинского. И вот, в письме Гоголю, том самом, читаю: «Проповедник кнута, апостол невежества... Что вы подобное учение опираете на православную церковь, это я еще понимаю: она всегда была опорой кнута и угодницей деспотизма, но Христа-то зачем вы примешали тут?.. Он первый возвестил людям учение свободы, равенства и братства и мученичеством запечатлел, утвердил истину своего учения». Тогда я запомнила, усвоила это Имя — как неясное мне, но, видно, высокое, высочайшее. Потом «долго, долго о Тебе ни слуху не было, ни духу», — пока наконец передо мной не открылись двери Церкви. Но Имя-то я забываемым образом «вырезала» из сочинения, признаваемого образцово богохульным.

Белинского я очень люблю до сих пор.

## Слово и «музыка» в лирическом стихотворении

Внешним образом стихотворная речь отличается от прозаической своею метричностью<sup>1</sup>. Это исходное положение всех трудов по стиховедению. Причем необходимая мерность стихотворной речи любому человеку, привыкшему задумываться над «самыми простыми и очевидными» вещами, должна показаться чем-то загадочным. Недаром К. Зелинский в книге «Поэзия как смысл» (1929) признавал метр «представителем» иррационального начала в поэзии, которое, вступая в борьбу с началом словесно-логическим и находясь вместе с тем в единстве с этим последним, порождает новое целое — образный смысл стихотворения.

Оставив в стороне соображение об иррациональной природе и роли размера, все же нельзя не заметить, что метр является чем-то как бы *привнесенным* в речь, в сплетение слов, призванных выразить мысль. Как бы упорно мы ни утверждали: «в стихе нет ничего, чего бы не было в языке» (Л. И. Тимофеев), сколько бы ни ссылались на элементы, начатки ритмичности в выразительной, взволнованной, эмоционально-приподнятой речи, — роль метра этим не объяснишь. Выразительная речь тяготеет к ритмичности (и в разговорно-бытовой сфере, и в художественной прозе), но не достигает уровня метричности. Еще не было случая, чтобы кто-нибудь, за исключением Васисуалия Лоханкина, «от сердца полноты»

---

<sup>1</sup> Употребляем слово «метричность» в широком значении: «мерность». Свободные стихи («дисметрические» по классификации А. П. Квятковского) тоже не существуют вне метрического отсчета. Постоянной единицей измерения здесь будет целостный стих, ряд. Каким образом приравниваются друг к другу в таком верлибре ряды, будучи разнопротяженными и разноструктурными? Ю. Н. Тынянов выдвигает моторно-энергетическую гипотезу: стихи в верлибре или в «вольных ямбах» соизмеримы, потому что на каждый стих мы затрачиваем известный равный эквивалент работы. Можно предложить и аналогию: свободный стих так же относится к стиху «правильному», как исполняемая под музыку пантомима к танцу.

заговорил бы мерно, т. е. соизмеримыми речевыми отрезками, стихами в буквальном смысле слова. Так почему-то «говорят» только поэты, точнее — стихотворцы.

Ссылка на происхождение лирической поэзии из песни в еще меньшей степени объясняет необходимость метра.

Почему стихи, обретя свою независимость от пения, от музыкального — в строгом значении этого слова — начала, все-таки позаимствовали у музыки мерность? Отчего бы и от нее было не отказаться? А рифма — явление краезвучия, или красозвучия, как ее определяют стиховеды? Она необязательна в стихах, но большинство поэтов дружат с ней и любят ее: «рифма — звучная подруга...» Она проникла в стихи, разумеется, не из музыки, а из языка, однако вовсе не из выразительной в узком смысле, т. е. не из взволнованной, «эмфатичной» речи. «И жнец, и швец, и на дуде игрец» — какая уж тут взволнованность! Это — «для складу». А что такое «склад»? Зачем он?

Различные ритмические вариации в пределах заданного метра с известной натяжкой (а иногда без всякой натяжки) можно трактовать как некую иллюстрацию к прямому смыслу поэтического высказывания. Например, Шервинский<sup>2</sup> подмечает, что «облегченная» (два ударения вместо дозволенных размером четырех) заключительная строчка пушкинского стихотворения:

Цветет среди минутных роз  
Неувядаемая роза, —

в соответствии с образным смыслом уводит нас в область блаженной вечности. Но представим себе ту же строчку отрезком прозаической речи (причем произнесем фразу характерной «прозаической» скороговоркой с маленькой логической паузой после слова «роз»): «Среди минутных роз цветет неувядаемая роза». От ощущения «блаженства» — ни следа. А расположение ударений — то же, что и в стихе, и сочетание из последних двух слов сохранило свою пленительную «редкоударенность». Разрушен только метр — деление фразы на два соизмеримых периода.

<sup>2</sup> См.: Шервинский С. В. Ритм и смысл: К изучению поэтики Пушкина, М., 1961. С. 86.

Возникает впечатление, что метр сам по себе, независимо от слов и от вложенного в них смысла, несет какую-то «дополнительную информацию», и оттого поэты так упорно за него «держатся»: то, что не может сказаться словом, может сказаться размером — элементом «чистой музыки». (К последней также относят обычно ритмический рисунок на основе метра и «инструментовку», или «звукопись», — своеобразно упорядоченное чередование гласных и в особенности согласных.)

Эту точку зрения неоднократно защищали и весьма удачно иллюстрировали.

А. Белый в целях эксперимента пересказывал «презренной прозой» стихотворение Пушкина «Не пой, красавица, при мне»...<sup>3</sup> По словам Белого, в этом стихотворении поэт просит некую красавицу не петь ему песен печальной Грузии, потому что они напоминают ему прошлое: другую жизнь, дальний берег, черты далекой бедной девы. Когда он видит красавицу певицу, он забывает тот роковой образ, но стоит ей запеть — и образ «девы» вновь возникает перед ним. И все? Что же нас пленяет в стихотворении? Музыка, отвечает А. Белый, ритмическое богатство, строфическая организация (возвращение к первой строфе в финале), инструментовка — к примеру, эти бархатные «у» на фоне окружающих их «е» и т. д. Благодаря музыкальной организации стиха сквозь банальность словесно-логического высказывания светит какой-то иной смысл, невыразимый, несказанный...<sup>4</sup>

Это очевидно, против этого трудно возражать. И однако: неужели огромная доля очаровывающих и потрясающих нас стихов — это всего лишь банальное «не пейте сырой воды» под аккомпанемент арф и лютней, изысканно «инструментированные» трюизмы? И если даже пойти на компромиссное и, по-видимому, «диалектическое» решение вопроса: образ стиха — таинственный результат «смысла» и «музыки», — нам придется признать, что порою одна из результирующих сторон — исчезающе малая величина. В самом деле, так ли уж художественно значим смысл какого-нибудь тривиального сообщения, чтобы принимать его в расчет при исследовании на-

---

<sup>3</sup> См.: *Белый А.* «Не пой, красавица при мне...» А. Пушкина (Опыт описания) // *Белый А.* Символизм. М., 1910. С. 427.

<sup>4</sup> Впрочем, А. Белый предупреждает, что он в своем «Опыте» описал единство стихотворения «со стороны элементов одной только внешней формы», не коснувшись формы внутренней.

шего условного «параллелограмма сил»? Недаром из некоторых деталей глубокого исследования Б. Эйхенбаума о мелодике русского стиха можно сделать тот обескураживающий вывод, что Фет писал нечто вроде небрежных «подтекстовок» к своим совершенным стиховым мелодиям.

Чтобы выйти из затруднения, нам придется говорить о смысле слов, включенных в стих, в несколько ином плане, чем в вышеупомянутой статье А. Белого.

Вот одно из стихотворений Н. Заболоцкого:

Приближался апрель к середине,  
Бил ручей, упавая с откоса,  
День и ночь грохотал на плотине  
Деревянный лоток водосброса.

Здесь, под сенью дряхлеющих ветел,  
Из которых любая — калека,  
Я однажды, гуляя, заметил  
Незнакомое мне человека.

Он стоял и держал пред собою  
Непечатого хлеба ковригу  
И свободной от груза рукою  
Перелистывал старую книгу.

Лоб его бороздила забота,  
И здоровьем не выдалось тело,  
Но упорная мысли работа  
Глубиной его сердца владела.

Пробежав за страницей страницу,  
Он вздымал удивленное око,  
Наблюдая ручьев вереницу,  
Устремленную в пену потока.

В этот миг перед ним открывалось  
То, что было незримо доселе,  
И душа его в мир поднималась,  
Как дитя из своей колыбели.

А грачи так безумно кричали,  
И так яростно ветлы шумели,

Что, казалось, остаток печали  
Отнимать у него не хотели.

Почему я выбрала именно это стихотворение в качестве опорной иллюстрации к дальнейшим рассуждениям?

Во-первых, оно прекрасно. Эта вольно-«импрессионистическая» квалификация может показаться неуместной в работе, хотя бы в какой-то степени претендующей на аналитичность, на проверку гармонии алгеброй. Сначала представь доказательству тому, что «оно прекрасно», а потом уже говори. Однако природа художественного образа такова, что он не дан нам с неизбежной детерминированностью, как дана фактическая или научная истина. Человек, который, впервые узнав о том, что Земля вращается вокруг Солнца, заявит: «мне это как-то чуждо», — вызовет общее недоумение. Подучись, ответят ему, и тебе это не будет чуждо. То же самое заявление, сделанное, скажем, относительно романа Достоевского, не прозвучит абсурдно. Заяви наш воображаемый оппонент: «Это плохо написано», — мы бы, возможно, стали с ним спорить, будучи убеждены в объективной ценности отвергаемого им произведения. Но «мне чуждо» — это другое дело. Значит, достоинства «чуждого» ему создания не являются для него чем-то непосредственно данным и непосредственно уловимым. И «помочь» ему здесь сможет не столько «учеба» в узком смысле слова (т. е. накопление новых сведений и знаний о предмете суждения, как в случае с вращением Земли), сколько определенное *преобразование всей его личности*, которое позволит ему впоследствии уловить в *целостном восприятии* произведения искусства все его основные связи, всю «систему взаимоотношений»<sup>5</sup>.

Итак, я утверждаю о стихотворении Заболоцкого: «оно прекрасно» — т. е. оно художественно состоялось — в качестве исходной посылки и надеюсь, что большинство читателей согласится со мною.

Во-вторых, это стихотворение просто. Для нас в данном случае важно, что чрезвычайно проста и даже, пожалуй, однообразна его ритмическая сторона, если рассматривать ее обособленно от «смысла». Оно написано правильным («однофигурным», по терминологии А. П. Квятковского) трехдольным

<sup>5</sup> Это чрезвычайно точное и емкое определение заимствовано из статьи П. Палиевского «Внутренняя структура образа» (В кн.: Теория литературы. М., 1962).

размером, полносложным трехстопным анапестом, наименее приспособленным для всевозможных ритмических вариаций; здесь метр, почти совпадая со своей ритмической реализацией, выступает как бы в чистом, неосложненном виде. Он так элементарен, что только чудом не скучен. Эта его элементарность дает нам право говорить не столько о свойствах данного трехдольника, сколько о необходимости и незаменимости в стихе метричности как таковой. Строфика здесь проста не менее, чем метрическая схема и ритмический рисунок. Каждое четверостишие (опять-таки элементарнейшая и распространеннейшая разновидность строфы) замыкает в себе одно предложение; в конце каждой строфы — точка. Синтаксическое членение так идеально совпадает со строфическим, что последнее представляется даже как бы излишним. Наконец, логическая сторона этого стихотворения абсолютно понятна, ничем не отуманена. Словами и целыми фразами Заболоцкого мог бы воспользоваться любой прозаик классической школы.

В-третьих, это стихотворение содержит в себе повествовательный элемент. Оно внешне напоминает рассказ: в такую-то пору, там-то я, гуляя, встретил человека, с которым происходило то-то. Для нас это внешнее подобие окажется поучительным, когда мы станем выяснять, чем же отличается построение лирического стихотворения от построения рассказа.

С сопоставления стиха с прозой я и начну свой «эксперимент». В отличие от опыта прозаического пересказа стиха у Белого я постараюсь не изменить ни одного слова и сохранить те инверсии<sup>6</sup>, которые диктуются не требованиями размера, а требованиями смысловой выразительности и которые не только вполне допустимы, но даже неизбежны в художественной прозе. То есть я попытаюсь «преобразовать» стих не в намеренно корявый «подстрочник», а в как можно более естественную прозаическую речь.

Получается следующее.

«Апрель приближался к середине. Упадая с откоса, бил ручей. День и ночь на плотине грохотал деревянный лоток водосброса.

---

<sup>6</sup> В русской речи «свободный» порядок слов; тем не менее имеется определенное тяготение к «норме», и несовпадение с этой нормой небезразлично по отношению к смыслу высказывания, т. е. играет смыслообразительную роль.

Здесь, под сенью дряхлеющих ветел, любая из которых — калека, я однажды, гуляя, заметил человека, мне незнакомого. Он стоял и держал пред собою ковригу непечатого хлеба и перелистывал старую книгу свободной от груза рукою.

Лоб его бороздила забота, и тело не выдалось здоровьем, но упорная работа мысли владела глубиной его сердца.

Пробежав страницу за страницей, он вздымал удивленное око, наблюдая устремленную в пену потока вереницу ручьев.

В этот миг перед ним открывалось то, что доселе было незримо, и душа его поднималась в мир, как дитя из своей колыбели.

А грачи кричали так безумно и ветлы шумели так яростно, что, казалось, не хотели отнимать у него остаток печали».

Что обаяние стихотворения разрушится и сила воздействия его улетучится, можно было предсказать наверняка и до осуществления «эксперимента». Что же именно разрушилось и улетучилось?

Прежде всего нетрудно заметить, что стихотворение, вернее, то, что от него осталось, потеряло всякую законченность, завершенность, «закругленность». Оно превратилось в начало без конца, в эпизод, не мотивированный дальнейшим (отсутствующим) ходом повествования, неизвестно зачем и к чему рассказанный, в обрывок утерянной рукописи. В частности, пока последняя фраза «рассказа» пребывала мерной и строфичной, она воспринималась не только как заключительный аккорд, как формальное «мелодическое» разрешение (Б. Эйхенбаум, вероятно, указал бы здесь на итоговый союз «а» со значением «между тем», предвещающий интонационно-синтаксический «каданс»), но и как сгусток какого-то глубинного итогового смысла. И вдруг в «обнаженном» виде предстала перед нами загадочная — теперь уже не своей содержательностью, а своей запутанностью — фраза о каком-то остатке печали... Итак, казалось, что нам некто рассказано и высказано; «на самом деле» нам только начали что-то рассказывать, а потом внезапно прервали повествование туманной и темной фразой.

Затем, в искусственно полученном прозаическом отрывке мы обнаруживаем бесстыльность, вернее аляповатую разностыльность. На фоне обстоятельного в своих вещественных подробностях вступления и по соседству со словом «калека» высокостильное «под сенью» звучит диссонансом: «под

сенью калек». Точно также «незримо» и «доселе» несоотносима с предшествующей им неловкой фразой: «упорная работа мысли владела глубиной его сердца», фраза эта, лишившись метрической опоры, кажется едва ли не пародией на полуграмотное графоманское словоплетение. Что это — недостаток художественного вкуса, подштукатуренный равномерной «музыкой» стиха?

Наконец, можно обратить внимание на ряд менее очевидных несообразностей. К примеру, в первом предложении обозначено время, а не место «действия»<sup>7</sup>, потому что и бьющий с откоса ручей, и грохочущий лоток водосброса, согласно логическому смыслу фразы, — не приметы конкретной местности, а признаки весны, весеннего времени, апреля, приближающегося к середине. Между тем, следующая фраза начинается не словом «тогда», а словом «здесь», как будто ей предшествовало описание не времени, а места, и словно нам уже достаточно хорошо известно, где это — «здесь». В стихе эта «несообразность» совершенно незаметна и может быть обнаружена только посредством искусственной логической операции, но в прозаическом переложении она обращает на себя внимание.

Точно так же прозаик, без сомнения, сказал бы не «коврига непечатого хлеба», а «непечатая коврига хлеба» в соответствии с требованиями логики. Поэт же позволяет себе нарушать не только обычный порядок слов, но и логическое согласование их значений. Почему? Словосочетание не «влезло» в размер?..

Итак, логическая ясность, стилистическая однородность и композиционная завершенность понятного стихотворения неожиданно оборачиваются логической, композиционной и стилистической нестройностью.

Таковы невосполнимые потери во впечатляющей силе вещи, в ее содержательности и убедительности, обнаружившиеся как следствие прозаического переложения стихотворного текста. Каков конкретный, вещественный, так сказать, источник этих потерь?

---

<sup>7</sup> Я заключаю это слово в кавычки, так как это стихотворение не «рассказ», и то, что в нем происходит, не «действие», а только аналог действия. Ниже я попытаюсь это объяснить.

Вместо расплывчатого указания на утрату «музыкальности» сосредоточим внимание на двух самых общих и вместе с тем самых очевидных изменениях.

Первое из них состоит в том, что исчезла необходимость в особом характере артикулирования, интонирования слов и словосочетаний.

В самом деле, произнесем фразу: «День и ночь на плотине грохотал деревянный лоток водосброса» спокойно (поскольку ее содержание не предполагает сколько-нибудь ощутимой взволнованности), четко и выразительно. Фраза по необходимости разделится на три интонационных группы: «День и ночь (I) <sup>8</sup> на плотине грохотал (II) деревянный лоток водосброса (III)». В каждой группе — свое логическое, или «фразовое», ударение: на словах «ночь», «грохотал», «водосброса». Эти три ударения неравноправны и неравносильны, так как последнее совпадает с понижением голоса (повествовательная интонация), а наибольшее его повышение может прийтись на первое или второе ударение, в зависимости от того, какой смысловой оттенок мы хотим сообщить высказыванию: подчеркнуть то обстоятельство, что «руч<sup>ей</sup> грохотал», или то, что «он грохотал день и ночь». В первом случае относительная высота голоса опишет, так сказать, дугу, во втором — ниспадает по наклонной.

Но независимо от этих интонационных оттенков, связанных с вариациями смысла, в нестиховой речи мы обнаруживаем не только «неравноправность» ударных и безударных слогов, но и неравноправность самих ударений в интонационно-подчеркнутых и интонационно-сглаженных словах: «деревянный» и «лоток» — слова со «смазанными» ударениями (и с убыстренным темпом произношения) по сравнению со словом «водосброса», то же самое можно сказать о слове «на плотине» сравнительно со словом «грохотал».

Не так в мерной речи стиха. Когда фраза ложится на сетку метра, то условия русского стихосложения требуют, чтобы ударение, помимо своей лексической и интонационно-синтаксической функции, несло еще ритмообразующую службу. Трехдольник, которым написано стихотворение, вынужда-

---

<sup>8</sup> Так как речь идет о времени действия. Если бы нужно было выделить интонацией обстоятельство места, порядок слов, естественно соответствующий такой интонации, был бы: «На плотине (I) день и ночь грохотал (II) деревянный лоток водосброса (III)».

ет слова «на плотине», «деревянный» и «лоток» звучать так же полноударно и от этого так же *значимо*, так же «выдвинуто» в поле нашего внимания, как слова, в прозаическом варианте фразы «возвышавшиеся» над своими соседями, иначе мерность стиха была бы нарушена. Эта особенность *декламационного воспроизведения*<sup>9</sup> особенно легко обнаруживается применительно к строкам, где нет ни одной вынужденной размером инверсии (то есть в тех случаях, когда мы и в прозе выразили бы мысль словами, расставленными в том же порядке). Пример: «Я однажды, гуляя, заметил незнакомого мне человека». Все слова, кроме слов «заметил» и «человека» (и, может быть, отчасти слова «гуляя», поскольку оно обособлено запятыми в этом тексте), окажутся несколько «проглоченными». Если ту же самую фразу мы в своем сознании обратим в две метрические строчки, «обделенные» слова, в какой-то мере даже мало-значительное «мне», обретут полноту ударенности<sup>10</sup>.

Это, конечно, примеры взаимодействия акцентной организации фразы с чрезвычайно простым и однообразным, как уже говорилось выше, размером, исключаяющим богатство ритмических вариаций. В других случаях (в ямбе<sup>11</sup>, в «паузных» трехдольниках и т. д.) такое взаимодействие осуществляется по-иному, в каждом случае по-разному, но самая общая особенность его остается неизменной: размер, рельефно выпячивая слова в соответствии со своими внутренними требованиями, до известной степени уравнивает их в произносительных, а следовательно, и в смысловых правах, как бы произвольно повышая «права» интонационно-слабых слов и групп до уровня «ведущих»<sup>12</sup>.

<sup>9</sup> Она сохраняется и при мысленном произнесении стихов — чтении про себя; читать стихи одними глазами, без минимального, воображаемого хотя бы участия в чтении произносительного аппарата, как мы порою читаем прозу, — значит закрыть себе доступ к пониманию стихов и наслаждению ими.

<sup>10</sup> Безударное «я» не в счет, так как оно приходится на слабую долю в стопе и ничего не «выигрывает».

<sup>11</sup> А. П. Квятковский не признает существования двудольных размеров и рассматривает ямбические и хореические стихи как четырехдольники. Однако в данном случае нам безразлично, какого метрического описания придерживаться.

<sup>12</sup> Убедительнейшие соображения о способности метра выделять «стиховое» слово высказаны в книге Ю. Н. Тынянова «Проблема



тилась бы в ряд бессмысленных звукообразований, поскольку даже словоразделы, не совпадающие с границами стоп, или тактов, стерлись бы, и мы получили бы возможность «наслаждаться» воистину отвлеченной и «чистой» музыкой стиха, не способной, впрочем, доставить при таких условиях ни малейшего эстетического удовольствия. Логическая интонация лишь деформируется — ровно в такой степени, чтобы исчезло *резкое* неравенство между звучанием отдельных слов, чтобы каждому не лишенному метрического ударения слову было обеспечено «право» на особенную, декламационную внятность и рельефность произнесения. В стихотворении Заболоцкого служебное словосочетание «из которых» (вторая строфа) звучит так же весомо, как и слово «деревянный», выражающее самостоятельное понятие (первая строфа). Точно так же прозаическое «бил ручей» произносится не менее «важно», чем торжественно-архаическое «он вздымал», силою метра как бы уравнивается с последним в правах стилистических.

Метр — универсальный уравниватель и сопоставитель. Участвуя своей звуковой стороной в ритмообразовании (ритм — конкретное осуществление размера), все элементы речи обретают потенциальную сопоставимость, соотношенность друг с другом. Метр — первейшая и главнейшая в стихе *внешняя мотивировка* «сопряжения далековатых понятий», как бы мандат, облакающий поэта правом на подобное «сопряжение», хотя и предполагающий, что стихотворец воспользуется этим правом с толком, не злоупотребит им, спросится у внутренней, образно-смысловой мотивировки. Просвечивая сквозь сетку метра, разнородные значения и разнородные стилистические единицы теряют свою отдельность и отграниченность, свою отчужденность друг от друга, в то же время не искажаясь, оставаясь самими собой<sup>14</sup>.

Но тогда расплылся, растворился бы в словесной логике *поэтический образ*, исчезло бы почти материальное ощущение того, как «стих» *переваливает* (упор на глаголе «дойдет») через хребты веков и хребты голов (некоторый «параллелизм» представлений, связанных со словами «веков» и «головы», возник благодаря равносильно ударенному положению обоих слов). На этом примере видно, что поэт с радостью обращается к способности метра деформировать логическую интонацию, даже когда эта деформация не навязана ему размерной системой в качестве обязательной нормы.

<sup>14</sup> Ю. Н. Тынянов называл эту особенность, привносимую метром в речевой массив, эффектом единства и тесноты ряда.

Чрезвычайно важным следствием этого свойства мерной речи является величайшая свобода поэта в области словоупотребления. Для поэта практически не существует несовместимых семантических и стилистических сфер. Если посредственные поэты, плохие стихотворцы воспринимают размер как досадный стеснитель и ограничитель свободы выражения (а метр действительно является относительным ограничителем, так как понуждает поэта из массы возможных словосочетаний выбирать только те, которые соответствуют данной метрической норме), то настоящие художники, наделенные творческим воображением, способные «думать стихами», а не втискивать в них готовые мысли, ощущают разрешительные возможности метра в гораздо большей степени, чем его ограничительные свойства. Мерность и периодичность стиховой речи они воспринимают как замечательный залог выразительной свободы, как *преимущество* в способе обращения со словами: «О чем, прозаик, ты хлопчешь? Поддай мне мысль, какую хочешь...»

В частности, мы теперь легко можем найти объяснение тому факту, что стихотворение Заболоцкого, в отличие от своего прозаического переложения, не ощущается нами как стилистически нестройное. Это объясняется не специфическими особенностями данного размера и не только особенностями данного стихотворения, а самими общими свойствами метризованной речи.

Нужно добавить, что ограничительное свойство метра в сильной степени нейтрализуется допущением «внелогических», так сказать, инверсий. Благодаря своей нивелирующей, уравнивающей способности размер делает эти инверсии неощутимыми и не нарушающими естественного течения речи (а наиболее смелые из них делает хоть и ощутимыми, но, во всяком случае, допустимыми). В строчке «Наблюдая ручьев вереницу» наше непосредственное восприятие отказывается замечать «что-то неладное», какую-то перестановку слов. Между тем вне метрической организации следовало бы, вероятно, сказать: «наблюдая вереницу ручьев», — так как инверсия, безболезненно допущенная в стихе, за его пределами привнесла бы новый смысловой оттенок, на который автор явно не рассчитывал: например, «я наблюдаю ручьев вереницу» (а не птиц вереницу). Даже придумать трудно такой искусствен-

ный пример, который оправдал бы эту перестановку вне метризованного контекста.

Конечно, метр «покрывает» инверсии до определенного предела, потому что иные произвольные и причудливые перестановки слов решительно противоречат духу языка. Русской поэзии пришлось немало потрудиться, прежде чем она нащупала качественную норму этого рода. Инверсионное косноязычие Третьяковского, чудовищное в глазах не только современного читателя, но и ближайших наследников «пииты», имело исторический смысл и историческое оправдание: Россия еще только училась говорить регулярным стихом.

Однако инверсии в словесном составе стиха, обеспечиваемые в правах метром, обладают не только отрицательным, так сказать, достоинством — не только уменьшают несвободу в выборе словосочетаний. Они имеют и достоинство положительное, образотворческое. Поэтому выше и говорилось об отсутствии их в рассмотренном нами «экспериментальном» прозаическом переложении стиха как о заметной потере, об утрате чего-то небезразличного к содержанию. Это их содержательное значение мы уясним, когда обратимся к конкретному анализу образа-смысла стихотворения Заболоцкого.

Впрочем, на простейший «локальный» случай такого образотворческого применения инверсии на фоне ритмической фигуры можно указать сразу.

День и ночь грохотал на плотине  
Деревянный лоток водосброса.

Каждая из этих двух строчек, благодаря равномерно располагающимся словоразделам (вернее, благодаря членению фразы на относительно равнопротяженные слова или группы слов), распадается на три произносительных «толчка»<sup>15</sup>. Ни-

<sup>15</sup> Границы этих относительно равновеликих групп не вполне совпадают с границами стоп, но как бы имеют тенденцию к такому совпадению, поскольку каждая группа несет по одному метрическому ударению. Ср. со строчками, где такого совпадения нет, где трехстопный размер, напротив, как бы вступает в единоборство с интонационно-синтаксическим членением фразы:

или: То, / что было незримо доселе  
И душа его / в мир поднималась.

величующая метричность делает эти «толчки» однообразными, создает монотонию. Причем слова «на плотине», которые в прозаическом варианте фразы («день и ночь на плотине грохотал...») как бы слегка «проглатывались», посредством инверсии вынесены на конец стиха, и это новое положение, *не уничтожая* отмеченного нами выше фразового ударения на слове «грохотал», сообщает дополнительную высоту сочетанию «на плотине»<sup>16</sup>, отчего подчеркивается монотония, равенство трех звучащих групп. (Ср. с экспериментальной строчкой, в которой сохранен размер стихотворения: «День и ночь (I) на плотине (II) грохочет (III)». Здесь вследствие иного положения слов «на плотине» это сочетание менее выделяется, и второй, и третий произносительные «толчки» сливаются друг с другом. Чтобы произнести эту строчку «трехчленно», нужны некоторое искусственное усилие, некоторая надуманность, между тем как строка оригинала *просится* быть произнесенной именно «трехчленно», в ее строе заложена объективная потребность в такого рода произношении.) Не только степень ударенности этих трех составных частей строки равная, но и высота, с какою они произносятся, и только во второй части фразы, т. е. в новом стихе («деревянный лоток водосброса»), начинается понижение голоса, характерное для повествовательного предложения<sup>17</sup>, осуществляющееся, одна-

<sup>16</sup> Б. Томашевский утверждает, что фразовое ударение всегда стоит на последнем слове стиха, точнее на слове, несущем последнее в строке метрическое ударение. Это слово, действительно, произносится несколько по-особому. Однако его выделенность и подчеркнутость имеют совсем не «фразовое», а метрическое происхождение. Фразовые ударения стоят и в стиховой речи там, где им положено стоять по смыслу. Обе произносительные тенденции — «фразовая» и «метрическая» — накладываются друг на друга, и продуктом их взаимодействия является качественно новая интонация.

<sup>17</sup> Впрочем, понижение не слишком резкое, так как вся фраза, оформленная строфой, по своему синтаксическому строю представляет «открытую конструкцию»: «приближался апрель», «бил ручей», «грохотал лоток» — перечисление окончено, но могло бы и продолжаться, полной интонационной завершенности нет. Между прочим, этот оттенок «открытости» является формальным моментом, подчеркивающим экспозиционный характер фразы-строфы. Он усиливает ощущение, что повествование только началось, усугубляет ожидание продолжения, укрепляет связь между первой строфой и следующей вопреки их «стансовой» замкнутости.

ко, не плавно, а вследствие «трехчленности» и этой последней строки — толчками:



Этот мерный произносительный «стук», охватывающий два стиха, является как бы музыкальным соответствием беспрерывному грохотанию лотка. Перед нами ритмико-интонационное уподобление, сравнение: лоток грохотал, как «тататá, тататá, тататá...» (Точно так же характер *сравнения* носит любое звукоподражание — «низшая» разновидность звукописи, инструментовки.) Не нужно делать вывода, что ритмико-интонационные фигуры всегда пассивно иллюстрируют логический или изобразительный смысл поэтического высказывания. Я воспользовалась рассмотренным выше примером только затем, чтобы показать, как метричность и санкционируемая ею инверсивность поэтической речи позволяют осуществиться одной из таких фигур, элементарнейшим образом связанной с содержанием.

Два замечания к сказанному:

1. Вот еще один пример ритмико-интонационного сравнения, родившегося при участии инверсии, — задыхающаяся, лепечущая строчка Блока:

Уст / о блаженно странном / лепет...

Ср.: «Лепет *у́*ст / о блаженно *стра́н*ном!» Оба фразовые ударения в стихе сохранились, а слово «лепет», передвинутое в конец стиха, повысилось в ударных и мелодических «правах», отбросив отблеск своего смысла на всю строчку. Фраза из двухчастной превратилась в трехчастную, т. е. в более дробную и прерывистую, причем произносительное членение стиха (в отличие от примера из Заболоцкого) максимально не совпадает с метрической схемой (имеется даже ритмическая инверсия, вызванная инверсией словесной: «*у́*ст о», вместо «*У* *У́*» по схеме). От этого всего и впечатление затрудненности, задыхания. Только *общие* свойства метра, метричности как

таковой могли разрешить поэту подобную великолепно смелую инверсию *вопреки сопротивлению конкретной метрической схемы* (ямб) и вопреки логическому строю речи. Причем последний нарушен так резко, что инверсия эта не остается незамеченной, хотя и покрывается, но не сглаживается метром (ср. «наблюдая ручьев вереницу», где она почти не ощущается, несмотря на то, что прозаик «так не скажет»), отчего усиливается бредовая «ночная» нестройность лепетания. Многосторонняя выразительная сила этой инверсии очевидна.

2. Странное и неестественное звучание ритмизованной прозы Андрея Белого можно объяснить, в частности, следующим. Эта проза *сплошь инверсивна, однако не метрична*. Несмотря на ее ритмическую «регулярность» (упорядоченное чередование ударных и безударных слогов), звучащая речь не складывается из сопоставимых периодов — стихов, что составляет основной признак метра. Поскольку размер отсутствует, инверсии лишаются внешней мотивировки и производят впечатление нарочитых и надоедливых «орнаментальных» завитушек. Если бы не инверсии («внелогические»), неметрическая ритмичность этого текста вообще мало ощущалась бы. Исследователи находят в шедеврах художественной прозы (у Пушкина, Тургенева, Чехова) куски текста, не менее строго ритмизованные, чем проза Белого. Однако эта их особенность, впечатляя, не смущает читателя, так как порядок слов в них «прозаический». Точно так же звучание «Песни о Буревестнике» Горького кажется нам естественным, потому что она не просто ритмична, но и метрична, и, следовательно, инверсии в ней «покрыты» метрическим строем, — это доподлинно «стихи».

---

Теперь оставим на некоторое время рассуждения о метре и его роли в стихе. Обратимся к *слову*, которое, будучи включено в мерную стиховую речь, приобретает, как мы предположили, особую способность к сопоставлению и сочпряжению — «выдвинутость». Однако слово — это сложное образование. Лингвист нам укажет на его фонетическую сторону, на его морфологию, на его значение, на его стилистическую окраску. Если слова «сопоставимы», *что* с чем может в них сопоставляться? Все со всем.

Стихотворение Заболоцкого. «О чем» оно?

Весна, шумы и звуки весны, пробуждение, тревога, чудится апрельская сырость, порывы апрельского ветра. Скромный, аскетический какой-то уголок природы («Я воспитан природой суровой», — говорит Заболоцкий в другом стихотворении), который не обещает роскошного летнего расцвета и, однако, подставляет себя весне, не в силах противостоять ее натиску. Тут же человек, незнакомец, некто, погруженный в задумчивость и перелистывающий книгу (в руках его — *непечатая* коврига хлеба, он о хлебе забыл). Книга оторвала его от хлеба, от забот, но весна отрывает и от книги. Когда он переводит взгляд на вереницу ручьев, им овладевает иная задумчивость, которая выше «упорной работы мысли». Он ощущает свое единство с этим противоречивым (потому что весна не пышна, но могущественна, потому что над ним — сень *дряхляющих* ветел, но шум их яростен) весенним миром — такое тесное, такое полное взаимопроникновение души и природы, что на миг становится бесконечно мудр и бесконечно счастлив, выходит из берегов своего «я» с его нездоровьем, заботами и повседневным напряжением разума (тютчевское: «Чувства — мглой самозабвенья / Переполни через край, / Дай вкусить уничтоженья, / С миром дремлющим смешай»). Светлое озарение, подъем — и неожиданно звучат слова: «безумие», «ярость», «печаль». То, что в тютчевской строфе — предел блаженства, в котором примиряются и угасают все противоречия, здесь осложнено: не дремлющий мир, летний, утишенный, благовонный, а скудно-весенний, бодрствующий, резко-дневной; полнота счастья — и тревога, светлое самозабвение — и горечь. Без этой последней ноты движение образа было бы незавершенным, самораскрытие образа — неполным.

Аналитическим путем можно получить относительное (конечно же!) представление о том, как формируется образный смысл этого стихотворения.

Стихотворение имитирует форму рассказа: автор-рассказчик сообщает о каком-то незнакомом ему человеке и описывает его облик. Однако поскольку фабульное развитие, по существу, обрывается на этом сообщении и описании, справедливо будет предположить, что перед нами *имитация* повествования, что, по существу, здесь — «чистая лирика», «лирическое признание», исповедание личного внутренне-

го состояния. Оно «отдано» другому человеку, незнакомцу — из душевного и художественного целомудрия: настроение так строго, возвышенно и глубоко, что его неловко передавать в первом лице (чтобы это ощутить, достаточно представить себе, что в строфе, начинающейся словом «пробежав», вместо «он» стоит «я», в следующей — вместо «перед ним» — «предо мной» и вместо «его» — «моя»; в последней — вместо «у него» — «у меня»: проникновенность превратится в декларацию, не лишенную оттенка самодовольства). К тому же «предыстория» высшего мига, испытываемого героем наедине с весенним миром, будучи описана в первом лице, требовала бы достоверной определенности, придающей интерес интимному излиянию; превращение лирического «я» в третье лицо позволяет поэту бросить лишь внешний беглый взгляд на носителя переживания, сообщает последнему непримечательность, «усредненность», лишает его исключительности и конкретности: догадывайтесь сами, какова его жизненная стезя, какие заботы положили печать на его лицо, какие мысли владеют его сердцем. Это — сдержанность, усиленная до степени анонимности и придающая переживанию расширительный смысл. Из-за этой стыдливой замкнутости и намерения «усреднить» облик анонимного героя великолепный мастер исполняет строфу, предворяющую эмоциональное крещендо, подчеркнуто банально, словно подражая беспомощному стихотворчеству наивного непрофессионала:

Лоб его бороздила забота,  
И здоровьем не выдалось тело,  
Но упорная мысли работа  
Глубиной его сердца владела.

Поэт мог бы вообще не вводить в стихотворение первое лицо, лицо мнимого рассказчика, появляющегося на мгновение только в одной строфе («я однажды заметил»). Но этим вводом достигается полная убедительность «мистификации», абсолютное формальное отделение «незнакомца» от авторского «я». Поэтому и появляется будто бы лишнее словечко «мне» («я... заметил незнакомое *мне* человека» — ясное дело, что «мне» — кому же еще; достаточно было бы сказать просто «незнакомое»). Рассказчик словно отрещивается от незнаком-

ца: «у меня с ним нет ничего общего»<sup>18</sup>. И тут же из рассказчика-наблюдателя становится свидетелем внутренней жизни «незнакомца», знающим, что творится «в глубине его сердца» и как душа его «поднимается в мир». В прозе это был бы «недозволенный» прием; прозаикау пришлось бы, по крайней мере, оговориться вводными словами: «по-видимому», «казалось, что...». Между тем в стихотворении этот повествовательный «скачок», переход автора на новую позицию, ни на минуту не приковывает нашего внимания, «как будто так и надо»; внутренне необходимый, этот переход почему-то не нуждается во внешней мотивировке.

Здесь вступают в силу композиционные особенности, присущие именно стиху и немислимые в прозе. Я имею в виду строжайшую строфичность стихотворения, о которой говорилось выше. Мало того, что каждая строфа обнимает отдельную фразу, логически и синтаксически законченную (как бы начинающуюся с красной строки, равнозначную прозаическому абзацу). Внутреннее построение строф столь же законченно и единообразно: первые два стиха охватывают сравнительно завершённую в смысловом отношении половину фразы, последние два — соответствуют другой ее половине; не только нет переносов (enjambement) из строфы в строфу или из стиха в стих, но и полустрофы симметричны по отношению друг к другу. Эта подчеркнуто-идеальная строфическая организация обособляет строфы и ослабляет связь между ними в такой степени, что «скачок» автора из состояния рассказчика в состояние прямого свидетеля внутренней жизни «незнакомца» становится незаметен. Каждое четверостишие как бы начинает «повествование» заново, и поэт опять и опять получает возможность строить его по-новому<sup>19</sup>. Логическое течение мысли превращается из сплошной линии в прерывистую, пунктирную. Здесь мы тоже наблюдаем своего рода сопоставление: строфическое построение соотнесено с имитацией рас-

<sup>18</sup> Этот неловкий оборот «незнакомому мне человека» к тому же предвещает стилистический «дилетантизм» четвертой строфы, подготавливает нас к восприятию ее намеренного примитивизма.

<sup>19</sup> Поэтому большие поэтические формы (поэмы, повести и романы в стихах), в которых использованы свойственные прозе способы сюжетосложения, либо нестрофичны, либо слагаются из строф специфического характера: достаточно протяженных для того, чтобы вместить повествовательный эпизод (октава, онегинская строфа)

сказа, с «игрой» в первое и третье лицо. Строфы замкнуты в себе, но не настолько, чтобы между ними вообще прервалась смысловая связь; имитация рассказа с успехом исполняет свою роль — отделяет рассказчика от носителя переживания, — но опять-таки отделяет не настолько строго, чтобы нам пришло в голову потребовать от автора подчинения правилам повествовательной логики. Плодом этого взаимодействия «участников» сопоставления является нечто новое: условное, «лирическое» третье лицо, не походящее на «третье лицо» (на персонажа) повести или рассказа. Конечно, здесь дело не только в строфическом членении, но и в общем свойстве метра *замечать* фабулу (о чем будет сказано в свое время). Строфичность лишь способствует осуществлению этого свойства. Недаром между эпической повествовательностью и строфичностью в стихотворных произведениях имеется тенденция к обратной зависимости. Лиризм связан со строфичностью, повествовательность — с астрофичностью. Во всяком случае, оказалось нетрудно протянуть нить от строфической «музыки» стихотворения Заболоцкого к его сложным внутренним особенностям, к существеннейшему оттенку его художественного смысла. От этого стихотворения, несмотря на его псевдоповествовательность, мы не ждем, чтобы в нем «что-то произошло», тогда как прозаическое переложение его вызывает у нас недоуменное чувство обманутого ожидания<sup>20</sup>.

Цельность стихотворения и образное развитие в нем осуществляются не средствами повествовательной логики. Что же в таком случае составляет основу этого единства и движущую силу этого развития?

---

или связанных системой рифмовки в непрерывную цепочку (терцины). Короткие строфы создавали бы неоправданную монотонию и мешали бы развитию повествования. В балладе (в значении «рассказ-песня») эта монотония возможна, так как связана с монотонным повторением предполагаемой музыкальной мелодии, но и баллада тяготеет к протяженной строфе (ср. с тем, как четверостишия объединяются попарно и сливаются в восьмистишия в стихотворении Заболоцкого «Я трогал листья эвкалипта...», отчасти напоминающем балладу).

<sup>20</sup> Мне могут возразить, что и в современной прозаической новелле или повести достаточно часто «ничего не случается», поскольку движение сюжета сводится к изменениям во внутреннем, душевном состоянии персонажей. В ответ на это возможное возражение я обращаю внимание читателя на глаголы: «стоял», «держал», «перелистывал», «вздыхал», «открывалось» и т. д. Это глаголы

Вспомним первую строфу. Ее прямое назначение — указать на время «действия» (псевдодействия). Но ее внутренний смысл этим не исчерпывается. «Апрель приближался к середине» — «проглоченное» в прозаическом произнесении, стертое слово «приближался» не имеет никакого образного, *переносного* оттенка. А ведь слово это — омертвелая метафора; переносное значение попросту уже износилось от долгого употребления. «Приближался» в буквальном смысле относится к движущемуся *предмету* и означает *перемещение* в пространстве из отдаленного *места* в близкое. Приложить это название действия к наименованию месяца — значит «одушевить» до известной степени понятие «апрель».

Однако мы так же не замечаем в обыденной речи этого перенесения, этого робкого оттенка одушевленности, как не замечаем его в выражении «снег пошел». Снег не может «ходить», апрель не может «приближаться», но прозаическому словоупотреблению нет до этого дела. Однако включенное в стих слово возрождает свое буквальное значение<sup>21</sup>, и перенесение начинает ощущаться — слегка, чуть-чуть. Дело в том, что, во-первых, стихотворная строка эта опять-таки «трехчленна» («Приближался / апрель / к середине») и, хотя логическая ударенность слов «апрель» и «к середине» сохраняется, слово «приближался» уравнивается с ними в произносительных правах вследствие требований метра и, вынесенное инверсией на необычное в условиях данной фразы<sup>22</sup> место, тоже произносится с некоторым голосовым нажимом, чего достаточно, чтобы забытое буквальное значение слегка засветилось в нем. (Выглянув в окно, мы говорим: «снѣг идет» или «идет снѣг», то есть слегка «проглатываем» слово «идет», если только не хотим подчеркнуть, что вот «снег раньше не шел, а теперь

---

несовершенного вида. Они соответствуют некоторому постоянному (в границах произведения) состоянию, не указывая на смену одного состояния другим, на некие начало и конец, исходную и финальную точки. Если бы было не «вздыхал», а «поднял», не «открывалось», а «открылось», это было бы равнозначно совершившемуся событию (с героем бы что-то произошло) и сыграло бы роль фабульного элемента: стихотворение приобрело бы большее сходство с рассказом. Ср. с «Я трогал листья эвкалипта...», напоминающим, как уже говорилось, балладу-песню: «И в здр о г н у л о сердце от боли».

<sup>21</sup> Не всегда и не как правило, а в конкретном случае, рассматриваемом нами.

<sup>22</sup> Возможен «прозаический» зачин: «Приближался апрель»; но

идет» или что он «все еще идет». Если бы мы сказали, не имея в виду такого сопоставления прежнего состояния с теперешним, «снег *идёт*», это означало бы: «снег ходит», то есть интонационный нажим привел бы к воскрешению прямого смысла слова.) Во-вторых, инверсия подчеркивает синтаксический параллелизм: «приближался апрель», «бил ручей», «грохотал лоток» (недаром после первого предложения не стоит естественная, почти необходимая в прозаическом варианте точка; перед нами — сложносочиненное целое, члены которого равноправны и отделены друг от друга запятыми). «Апрель» сопоставлен, благодаря этому параллелизму, с «ручьем» и «лотком», такими «оживленными» и неустанно-действенными. «Приблизиться» здесь почти так же вещественно и реально, как «бить» и «грохотать». Это *натиск* весны<sup>23</sup>, ее *величественный* разлив, хотя речь идет всего лишь о ручье и каком-то архаическом деревянном лотке. Строфа наполняет слух весенним шумом<sup>24</sup>. (В ней есть еще одно интонационное сравнение, помимо того, которое я пыталась продемонстрировать, говоря выше о ритмике и интонации последних двух строк. Это: «бил ручей, упавая с откоса». По законам синтаксиса, в данном случае независимым от ритма и лишь подчеркнутым

---

слово «к середине», стремящееся к непосредственной близости с управляющим им глаголом, требует иной расстановки слов в прозаическом варианте: «Апрель приближался к середине».

<sup>23</sup> Причем все возрастающий натиск, напор, так как размах, разгон каждого из сопоставленных, параллельных членов сложносочиненного целого все увеличивается, по сравнению с предшествующими: второе предложение вследствие сложного интонационно-синтаксического членения и запятой в середине строки («бил ручей, упавая с откоса») произносится в более «затрудненном» темпе, чем первое (и к тому же — с повышением голоса, свойственным «перечислительной» интонации); третье предложение уже распространяется на два стиха. Амплитуда сопоставления-параллелизма как бы раскатывается.

<sup>24</sup> Она, эта строфа, «инструментована» тоже «шумно», пронизана сочетаниями мгновенных, взрывных «б», «п», «г» с плавными «р» и «л», что напоминает о грохоте лотка и о бульканье воды. Это не столько звукоподражание, сколько звукоподражательный «намеки»: наше внимание привлечено этим скромным эффектом не в такой степени, чтобы померк сложный духовный смысл строфы — вещественность не в ущерб одухотворенности, как и следовало ожидать от Заболоцкого с его удивительным чувством меры.

Рокочущее «р», уже смягченное сочетанием с почти беззвучным «х», захватывает начало следующей строфы и затем на время утихает

декламационной четкостью произнесения, интонация описывает крутую дугу, достигая вершины на слове «ручей» и резко ниспадая вниз на деепричастном обороте, — создается артикуляционное<sup>25</sup> ощущение стремительного ниспадения ручья.)

Строчка «Приближался апрель к середине», аскетически точная, в контексте строфы неизъяснимо очаровывает: нам кажется, что в ней заключено какое-то волшебство, которое в самих словах мы не можем уловить; мы готовы загипнотизированно твердить и твердить ее. И действительно, «волшебное» заключено не в словах, однако существует и не помимо их, не в абстрактно «музыкальной» сфере стиха, а родилось из сложной сети сопоставлений («взаимоотражений»), дробящих и удесятиряющих смысл слов, так что уже приходится говорить не только о смысле, но и о «смыслах», или «значимостях». (Причем чисто словесные «значимости», связанные со всеми сторонами слова, от фонетической до семантической, дополняются «значимостями» межсловесного, интонационно-синтаксического происхождения, в формировании которых принимает непосредственное участие и ритм.) В результате «игры» этих «значимостей» на фоне логического смысла возникло новое качество — образ. Причем в образе первой строфы уже намечена пронизывающая все стихотворение двойственность, антитетичность: он внушает мысль о скудном размахе, о скромном всевластии, о неприметной силе, о будничном празднике, о полноте, достигаемой в ущербности. И все это не провозглашено с помощью крикливых оксюморонов, а *внушено*, так что мы безотчетно, бессознательно и нестроптиво предаемся во власть настроения, для которого даже имени

с появлением «незнакомого человека», сопровождаемого новым произносительным и акустическим «мотивом» из «М», «Н», «Л».

<sup>25</sup> Ср. у Пастернака:

И страшным, страшным креном  
К другим как им - ни будь  
Неведомым вселенным  
Повернут Млечный путь.

Необъяснимый, с точки зрения логического членения речи, enjambement во втором стихе заставляет телесно ощутить головокружительный поворот Млечного пути. Произнося эти строки вслух, хочется помочь голосу движением руки или головы.

у нас еще нет. Кстати, теперь становится ясно, почему следующая строфа начата словом «здесь», а не «тогда». Ведь оттого, что апрель «одушевился», представление о времени почти вытеснено из нашего сознания представлением о пространстве.

Во второй строфе появляется «незнакомец» — носитель, субъект переживания. О нем еще ничего не известно. Но... Слова «калека» и «человека» рифмуются и оттого взаимопроникают (рифма — способ сопоставления), хотя синтаксически оформленное сравнение отсутствует. Ветлы — «калеки» оттого, что они «одряхтели», что время, течение жизни наложило на них печать; таков и незнакомец с его нездоровьем и заботами. Заболоцкий упорно избегает прямолинейного сопоставления, в следующей строфе как бы уклоняется в сторону. Но рифма «калека — человека» с чрезвычайно резким, «едким» по выразительности животнo-человечным словом «калека», «анимизирующим» ветлы, откладывается в нашем сознании, и содержание четвертой строфы («Лоб его бороздила забота...») принимается на возделанной уже почве.

Еще один сильно впечатляющий момент во второй строфе, который в дальнейшем получит развитие: это торжественное слово «под сенью». Оно включено в необыкновенно певучую, на одной гласной «поющуюся» строку («здесь, под сенью дряхлеющих ветел» — сплошное «е»). Благодаря этому объединяющему «е», «сень» совершенно неотделима от «дряхлеющих ветел» и вместе с тем как-то неприложима к ним: дряхлые деревья с искривленными и оголенными сучьями — и вдруг «сень». Они «осеняют» незнакомца, они как-то связаны, сопоставлены с его обликом (это мы уже ощутили), но стилистическая торжественность рядом с подчеркнутой убогостью пока необъяснима<sup>26</sup>. Необъяснимое, странное запоминается, мы еще не «поняли», но уже запомнили эту «сень»; оно, это слово, отложилось в нашем сознании не только как сигнал к наглядному, предметному представлению о ветлах, но и как сигнал стилистический, как еще ни с чем не воссоединившееся упоминание о «возвышенном».

<sup>26</sup> Торжественно звучит уже строка «деревянный лоток водосброса», вопреки своему «убокому» предметному смыслу. Эта торжественность возникает вследствие «трехчленного» мерного произношения, роль и эффект которого не исчерпывается участием в ритмико-интонационном сравнении (см. выше), и еще оттого, что на слова «лоток» и, в особенности, «водосброс» — при употреблении их в стихотворной речи — ложится неумовимый налет экзотичности.

Между второй и третьей строфами — однозначная логическая связь: «рассказчик» увидел незнакомца и сообщает, что же привлекло внимание в его облике. Однако чисто психологическая специфика деталей, какую они бывают насыщены в прозе (тревожная, нетерпеливая поза — незнакомый человек *стоя перелистывает* книгу; поглощенность занятием — к хлебу не притронулся), улавливается как бы периферией читательского сознания. В центре, пожалуй, другое: «коврига непечатого хлеба»<sup>27</sup> и «старая книга», воспринимаемые не в русле психологически-бытовой мотивировки, а взятые сами по себе, как некие реальные символы. Оба эти словосочетания «выдвинуты». На слово «хлеба» падает безусловное логическое ударение (как в прозаическом варианте, так и в стихотворной строчке). Строка «Непечатого хлеба ковригу» не «трехчленная», так как эпитет «непечатого» противится интонационно отделению от слова «хлеба». (Ср. со стихом, в котором словоразделы расположены в тех же позициях метрической схемы: «Устремленную / в пену / потока». Здесь логико-синтаксический строй не слишком противится «трехтолчковой» монотонии — веренице толчков, намекающей на упомянутую стихом выше «вереницу ручьев». Можно сравнить также слитно произносимый стих «Непечатого хлеба ковригу» с экспериментальной строчкой «Непечатую хлеба ковригу», в которой слово «хлеба» вклинивается в согласование «непечатую ковригу» и нарушает слитность произношения, утрачивая на фоне словораздельных перерывов и вследствие потери эпитета некоторую долю своей логической ударенности. Во имя образных целей Заболоцкий жертвует точностью выражения: не «коврига», а «хлеб» становится «непечатым».) Поскольку слово «ковригу» выдвигается своим ритмическим положением (закрывает стих), нужно особое усилие голоса, чтобы на фоне повышенной ударенности этого слова слово «хлеба» сохранило силу своего логического ударения<sup>28</sup>. Следовательно, «хлеб» оказывается выдвинутым с двойной силой. А «выдвинутость»

<sup>27</sup> Я уже замечала, что это словосочетание в прозе вряд ли было бы приемлемо. Здесь его «неуклюжесть» в сильной степени сглажена инверсией («непечатого хлеба ковригу») и метричностью вообще.

<sup>28</sup> Таким образом, можно отметить следующую особенность декламационной интонации: если на замыкающее стих (и, следовательно, выделяемое голосом) слово не падает фразовое ударение, то при раздельном «толчковом» произношении это слово уравнивается в

слова, как мы уже видели, вызывает к жизни дополнительные «значимости», играет роль проявителя этих смысловых оттенков. «Непечатый хлеб», простой, «первозданный» — как бы соединительное звено между человеком и природой, он так же, как и «деревянный лоток водосброса», относится к тем продуктам человеческой деятельности, в которых почти незаметно, где кончается природа и начинается человек. Он, «хлеб», — и природа, и забота (труд) одновременно, буднично-жизненное смыкается в нем с природным. Здесь это слово волнует, ему возвращено все богатство его смысла, оно предстает в сиянии ассоциативного ореола<sup>29</sup>. Это впечатление от «хлеба» как от символа чего-то первородного, элементарного и полуприродного усиливается полновесно звучащим в конце строки «простым» словом «ковригу». Последнее превосходно рифмуется со словами «старую книгу» — именно с обеими, а не с одной только «книгой», поскольку в слове «старая» звучит «р», которого как раз «не достает» для богатой рифмы (совпадение «к», «р» и «г»). Значительность, выделенность этой рифмы особенно ощутима на фоне бледного, «неинтересного» со звуча: «пред собою» — «рукою»<sup>30</sup>.

Слитые особенностью рифмы, слова «старая книга» являются собой единство, подобное единству, в котором находятся

---

правах с тем, которое несет логическое, фразовое ударение, и возникает монотония («День и ночь грохотал на плотине»), а при слитном произношении стиха или при членении фразы, не совпадающем с ритмическим членением, ударенность логически выделенного слова повышается на фоне метрической ударенности замыкающего стих слова: «Непечатого хлеба ковригу».

<sup>29</sup> Редкое сочетание «х-л-б» уже прозвучало в предыдущей строфе (не очень напористо, подспудно, так как оно разбито словоразделом, впрочем, едва заметным, поскольку слово «любая» отодвинуто к слову «которых» резкой логической паузой, обозначенной тире). Я имею в виду стих: «Из которых любая — калека». Кстати, достоинство инверсии (естественнее было бы сказать «любая из которых — калека») здесь в том, что благодаря ей образуется такое сочетание согласных. Эта инверсия, как и всякая другая в хорошем стихотворении, не только для соблюдения размера; она стремится нести прямую или косвенную образотворческую нагрузку.

<sup>30</sup> Гармония согласных здесь не пострадала, так как звук «с» присутствует в слове «стоял», звук «б» — в слове «хлеба» и, таким образом, «собою» не выпадает из звукового массива строфы; то же можно сказать относительно «р» и «к» в слове «рукою». Но «выдвинутость» рифмующихся членов невелика, так как рифма не является в этом случае кульминацией созвучности согласных.

постоянный эпитет и определяемое им слово. Перед нами не «книга» вообще (которая, между прочим, и старая), а Старая Книга — некий новый образный предмет. В эмблематике Заболоцкого этот образ имеет весьма определенное значение. Он символизирует рационалистическую премудрость, аналитическое разъятие тайн природы и вообще *ratio*:

И тогда я открыл свою книгу в большом переплете,  
Где на первой странице растения виден чертеж...  
(«Все, что было в душе...»)

Книга в Большом Переплете и Старая Книга — одна и та же книга, книга-скальпель. Впрочем, Старая Книга, которую нетерпеливо (стоя!) и не вполне доверчиво не читает, а перелистывает, словно ища и не находя чего-то, «незнакомец», представляет такой явный контраст и такое явное соответствие «ковриге хлеба» (соответствие, потому что это *старая* книга, уважаемая книга, книга из книг, она так же значительна, как и хлеб), что и читателю, незнакомому с другими стихотворениями Заболоцкого, внятны эти повороты образного смысла<sup>31</sup>.

И когда мы, наконец, сталкиваемся с «банальной» четвертой строфой, которая служит площадкой для отдыха перед новым образным взлетом, разрядкой после необычайной (хотя и неявной) насыщенности первых трех «абзацев» и вместе с тем является средством для незаметного перехода с позиции рассказчика на позицию наблюдателя сокровенных душевных движений «незнакомца», — невыразительные «штампы» этой строфы<sup>32</sup> («забота бороздила лоб», «глубина сердца», «упорная работа мысли») успели наполниться столь многосторонним и «переливчатым» содержанием, что уже не кажутся нам общими местами.

<sup>31</sup> Отметим еще слово «пред», а не «перед собою», стоящее в том же стилистическом ряду, что и «сень».

<sup>32</sup> Ритм строфы тоже несколько «прозаический», как бы скорректированный разговорной интонацией. Например, ударение на слове «лоб» и проклитичное, почти безударное «его» нарушают метрическую схему. Только третий стих (благодаря инверсированному, вклинившемуся между определением и определяемым слову «мысли») обладает, быть может, относительным «трехтолкавым» качеством. Всеми средствами здесь обозначен временный эмоционально-образный «спад».

Приблизительно (поскольку здесь всякое «логизирование» приблизительно) можно сказать, что забота, избороздившая лоб незнакомца, заставляет вспомнить о суровом земном хлебе (не случайно она рифмуется с напрашивающимся словом «работа»), а его телесная некрепкость того же свойства, что *изношенность* дряхлеющих ветел; и что упорно работает и бьется в нем, в глубине его существа («сердца»), вопреки всему житейскому, аналитической, отвлеченная мысль, пытливый и беспечный рассудок.

Вся следующая строфа наполнена однообразно завораживающим движением; первая, третья и четвертая строчки резко «трехчленны», «вереница» страниц ритмически и наглядно сопоставлена с вереницей ручьев<sup>33</sup>. Между этими двумя поглощенностями — книгою и весной — стих-порыв, стих-переклечение: «Он вздымал удивленное око». Внутренний характер движения, переданный глаголом «вздымал», настолько могуче свидетельствует о возвышенности и силе порыва, архаическая лексика (элементы которой отмечались нашим сознанием и раньше и направленное восприятие которой было подготовлено всем предшествующим — ведь выше достаточно внятно намекалось на то, что обыденный уголок с ветлами-калеками, одиноким до поры ручьем и скромною плотинкой скрывает в себе чудесное) так настойчиво говорит о значительности этого в реальном плане почти незаметного телесного жеста (только и всего, что взгляд оторвался от книги), что порыв кажется *прорывом* в удивительную (недаром «око» — удивленное) глубину бытия и на память приходит пушкинское: «Отверзлись вещие зеницы, / Как у испуганной орлицы» — та же обостренная чуткость, та же изумленное созерцание внезапно открывшегося, та же атмосфера откровения.

И действительно:

В этот миг перед ним открывалось  
То, что было незримо доселе,  
И душа его в мир поднималась,  
Как дитя из своей колыбели.

<sup>33</sup> С самого начала чувствовали мы, что — не «ручей», а «ручьи» (размах, множественность усилий весны), что поток бурный и пенный; ведь это было сказано «между строками» первого четверостишия. Сопоставленные, совмещенные эти две строфы (первая и пятая) говорят нашему воображению больше, чем заключено в каждой из них. В первой строфе дан крупный план, в пятой — панорама.

Это кульминация стихотворения, вершинная точка его образного смысла — слияние, совершенное единение с высочайшей сущностью бытия. И говорится об этом акте единения словами, подобающими необычности и редкости такого душевного состояния, такой минуты из минут.

То, что было незримо доселе...

Строчка смело нарушает равновесие стиха, ее ритмико-интонационный рисунок напоминает балансирование на острие. Во-первых, мы ошиблись, утверждая выше, что в стихотворении нет ни одного переноса из стиха в стих; один enjambement все-таки есть и приурочен он к этой кульминационной точке: «открывалось — *то...*». Из-за переноса местоименное слово «то» охвачено повышением голоса, «оставшимся» от слова «открывалось». Во-вторых, смысловая логика категорически протестует против сколько-нибудь заметного интонационного ударения на слове «было», вся сила ударной нагрузки перемещается с него на местоимение «то», вопреки данной метрической схеме (анапест), в соответствии с которой слово «то» стоит в безударном положении. Второе сильное фразовое ударение — на слове «незримо», а слово «доселе» выделено своим финальным положением в стихе, из-за чего нажим на слово «незримо» как бы удваивается<sup>34</sup>. (Ср. гораздо более спокойное и уравновешенное произнесение: «Тó, что доселе было незрímо», или в рамках размера: «Тó, что было доселе незрímо»; маленькое и не имеющее самостоятельного значения словечко «то» имеет как бы своим противовесом в конце стиха два необыкновенно «выдвинутых», торжественных ударенных слова, и вся тревожно-неустойчивая и в то же время патетическая строка словно курсивом вписана в образный строй вещи<sup>35</sup>.)

<sup>34</sup> См. сноску 28.

<sup>35</sup> Эта неуравновешенность «курсивного» стиха нарушает мелодическую «регулярность» всей строфы. Чувствуется, что ею, шестой строфой, не может завершиться стихотворение; должно быть сказано еще что-то, должен быть «каданс» (кстати, предпоследняя, шестая строфа объединена с последней — осторожно, слегка — еще и сходством рифм: «доселе — колыбели», «шумели — не хотели»). И действительно, Заболоцкий изменил бы себе, если бы этот миг сочетания человеческой души с душою природы изобразил бы мигмом блаженного

В третьем стихе строфы слово «поднималась» вынесено инверсией в конец стиха <sup>36</sup> (прозаический «вариант»: «И душа его поднималась в мир») и, отмеченное сильным повышением голоса (перед запятой, за которой следует сравнение, — интонация, предшествующая придаточному предложению), звучит чрезвычайно подчеркнуто, соперничая со словом «мир». Этот эффект увеличивает насыщенность «вершинной» строфы интонационными ударениями и, самое важное, делает *подъем* на высоты прозрения физически, «мускульно» ощутимым, так как пробуждает в фигурально употребленном слове «поднималась» его прямое значение. Слово это, окрашенное таким образом, ретроспективно отбрасывает рефлекс на «вздыхал» предыдущей строфы <sup>37</sup>, «добавляет» ему смысла: «вздыхал» уже со всей несомненностью теперь стало означать не простое движение век и глазного яблока, а на фоне и *поверх* этого своего реального значения превратилось в символ *душевного* движения, душевного устремления *ввысь*.

В этом контексте (или, вернее, «подтексте») замечательно единственное на протяжении стихотворения словесное сравнение:

Как дитя из своей колыбели.

Трудно исчислить, как много принесло с собою оно в образный смысл целого. Тут и непроизвольность, радостная естественность этого порыва в мир, в весну, в тайну; и мудрость такого первичного, интуитивного, *детского* акта познания, дополняющая и перекрывающая «аналитическую» мудрость, вынесенную из общения с книгой; и благодатное «омоложение» усталого незнакомца: заботы рассеиваются, морщины разгла-

---

успокоения, если бы не почувствовал его именно как «балансирование», исполненное неустойчивости и тревоги, если бы не передал его текучести и противоречивости.

<sup>36</sup> Отчего «удваивается» нажим на «всеобъемлющее» по значению слово «мир», которое является носителем логического ударения. Очень важно, что это слово звучит до такой степени «выделенно»: речь идет о Мире, о целостном бытии — никак не меньше.

<sup>37</sup> Эти строчки: «Он вздыхал удивленное око» и «И душа его в мир поднималась» — объединены к тому же относительным параллелизмом инструментовки на «д», «т», «м», «н». Ср. с «рокошущей» строкой: «Пробежав за страницей страницу» и повторением того же характерного «стр» в слове «устремленную».

живаются, думы отпускают душу и отступают перед чем-то более властным; и теснейшая родственность с обыденно-вещественным миром, с ветлами-калеками, *осеняющими* человеческое существо, с талой водой, роющей и орошающей весеннюю землю, с хлебом, возвращенным этой землею, и книгой, написанной на этой земле, — ведь все это — «колыбель». Земля — колыбель человека, которая ему тесна (как оно выражено известным дистихом Шиллера и как оно всегда гнездится в сознании каждого из нас), — старый, как само человечество, и уже по одному этому не банальный, стоящий по ту сторону банальности и оригинальности образ. И, наконец, разрешение, развязка, предсказанная напряженной неуравновешенностью предфинальной строфы:

А грачи так безумно кричали,  
И так яростно ветлы шумели,  
Что, казалось, остаток печали  
Отнимать у него не хотели.

«Незнакомец» *стоя* смотрит на вереницу ручьев, устремленную в поток, то есть — в буквальном «плане» — взгляд его направлен вперед, на что-то, расположенное перед ним и у его ног. Но мы знаем, что душа его *поднимается* в этот миг в мир, ввысь, и вслед за его духовным взором переводим глаза *вверх*, туда, где в вышине весеннего неба — кричащие грачи и яростно шумящая сень ветел. Представление о реальной позе окончательно вытесняется представлением о внутреннем, душевном движении, последнее овеществляется, бестелесное предстает как осязаемое.

Этой последней строфой замыкается образный круг<sup>38</sup>; тайное, скрытое в зачине становится явным, откровенным в

---

<sup>38</sup> О разрешении и финале свидетельствует спокойная трехчленность последнего стиха с равномерным понижением голоса: «Отнимать / у него / не хотели». Ср. с прозаическим оборотом «не хотели отнимать у него остаток печали» — главное смысловое ударение падает на последнее слово, вернее, распространяется на два последних, с упором на второе. Последний стих занят словами, лишенными этого фразового ударения, причем словоразделы рассекают метрическую схему строки на редкость равномерно, совпадая со стопоразделами. Стих как бы безвольно подчиняется размеру, он напоминает замирающий и затухающий аккорд. Интересно сравнить этот стих с последним стихом «неуравновешенной» предфинальной строфы:

конце. Если «шум» первой строфы был успокаивающе ровен, если весенний разлив и *разгул* в ней только угадывался под скромной, скудной и смиренной оболочкой, то теперь этот весенний «шум» обнаруживает свою *яростную* и *безумную* природу, свою *дисгармонию* и разрушительность. (Эти «шум» и «крик» усилены инверсивным вынесением глаголов «шумели» и «кричали» в конец первого и второго стиха: повышена их ударенность<sup>39</sup> — по положению в стихе — и тем самым подчеркнут их смысл; к тому же «удваивается» логический нажим на слова «безумно» и «яростно».) Тайна естественного мира, внезапно открывшаяся удивленному человеческому оку, оказалась в чем-то печальной и неблагоприятной.

Здесь приходит на память программное стихотворение Заболоцкого «Я не ищу гармонии в природе...». Поэт всегда полагал сокровеннейший секрет природы в ее беспощадной противоречивости. В стихотворении, которое я вспомнила, тот же образ природы — «*безумной*, но любящей матери»<sup>40</sup> и человека — дитяти. Но стихотворение это более рассудочно, «силлогично» и не столь многозначно, как рассматриваемое нами. Мир человеческий однолинейно противопоставлен миру природному как безусловно гармоничный.

Здесь не то. Человек полон своими заботами, своею борьбой и своими неизбежными печальями, своею противоречивостью. И когда дух его сливается с бытием, с целостным миром, он не отрешается от своей печали, но просветляет ее. Это уже не печаль собственно, а остаток печали<sup>41</sup>, то, что ос-

---

«Как дитя / из своей / колыбели». Слова-разделы, вернее, разделы словосочетаний расположены так же, но сильное логическое ударение на слове «дитя» и исчезающе малая ударенность слова «своей», так сказать, смешивают карты и лишают строку трехчленной монотонии.

<sup>39</sup> Кроме того, на них повышается голос перед придаточным, начинающимся союзом «что».

<sup>40</sup> И не мила ей дикая свобода,  
Где от добра неотделимо зло.

<sup>41</sup> Обратите внимание на тройную выделенность слова «печали»: на него падает смысловое ударение; оно стоит в конце стиха и подчеркнуто достаточно яркой рифмой (существительное рифмуется с глаголом, а не глагол с глаголом, как «открывалось — поднималась», «шумели — не хотели»; к тому же рифма глубокая — совпадают предударные согласные «ч»); наконец, имеется своеобразный (хотя и не столь несомненный, как в предфинальной строфе) enjambement, сопровождаемый повышением голоса, — дополнение «остаток печали» оторвано от сказуемой группы «не хотели отнимать».

тается, если отвлечься на мгновение от всего частного, житейского, наносного и взглянуть на свою собственную жизнь как на единичное проявление сложных и универсальных законов бытия, внезапно ощутить ее в единстве с бесконечным целым. Они — человек и это целое — одной породы, одной природы, и в яростном и тревожном шуме весеннего пробуждения, весеннего борения, в самом несовершенстве естественного мира (убогие, подверженные старению ветлы) человек слышит и прозревает то же, что владеет «глубиной его сердца» и что стремится он постичь упорной мыслью. В этом — духовная, идейная суть стихотворения, которая косвенно обнаруживала себя с самого начала, с первых строф, в параллелизме и переплетении «тем» человеческой и природной<sup>42</sup> и, наконец, кульминировала и разрешилась, то есть сказалась явно (однако не прямолинейно, не «силлогично», а образно) в двух завершающих четверостишиях.

В это стихотворение вместились размышления поэта и над отношениями между человеком и природным миром, и над путями истинного и глубокого познания, рационально-

---

Слово «остаток» тоже несколько выделено «инструментовкой»: в нем закрепляется сочетание «т-к», до этого настойчиво прозвучавшее в дважды повторенном «так».

<sup>42</sup> Каждая из этих тем имеет в стихотворении приблизительное фонетическое, звукописное соответствие: грохочущее «р», которое пронизывает весь звуковой массив, сочетается то со взрывными согласными «г», «к», «б», «п» (тема внешнего мира), то с «м» и «н» (тема «человеческая», начатая строкой «Незнакомого мне человека»). Эти «фонетические» темы необыкновенно гармонично и плавно входят одна в другую, переплетаются друг с другом, растворяются друг в друге, образуя совершенное целое, и во имя сохранения этого целого не контрастируют резко, не сбиваются на аккомпанемент условно-иллюстративного свойства. И все же их присутствие заметно. Особенно это очевидно в последней строфе, где первые два стиха возвращают нас своим грохотом («грачи», «кричали» — кстати, знаменательно редкое в стихотворении сочетание «р-ч», так звучало прежде только слово «ручей») к началу стихотворения, к первой строфе, а в двух последних стихах «р» исчезает, вытесненное в финальной строке фонемами «м» и «н», сопряженными с «человеческой темой» (переход плавен и гармоничен, потому что общим консонантным фоном для всех четырех строк служат «т» и «л»). Таким образом, последняя строфа является итогом, синтезом и в фонетическом отношении. Звукопись Заболотского чрезвычайно тонка и сложна; она, обладая относительно самостоятельной красотой и гармонией, вместе с тем предельно погружена в глубинный «смысл», в «подтекст» и поэтому лишена трескучей эффектности.

го и интуитивного, и над диалектически противоречивой тайной бытия — и все эти «творческие думы» воплотились не в стихотворную просто, а в образно-поэтическую форму, полностью и без остатка претворились в искусство, художество.

Теперь я могу признаться, что, помимо оговоренных выше мотивов, которыми я руководствовалась, выбирая это стихотворение в качестве «экспериментального» примера, для меня важен был следующий: несомненная связь этого поэтического творения с «верховой» идейной концепцией творчества Заболоцкого, с духовной сущностью его художественного мира. Потому что, если бы, наблюдая и расчлняя структуру стихотворного образа-смысла в ее внешних и внутренних проявлениях, мы бы не наткнулись, в конечном счете, на это глубинное ядро, наши наблюдения оказались бы чисто формальными и непригодными для каких-либо выводов и обобщений.

---

Пора подвести некоторые итоги. Структура стихотворения, подобно структуре любого произведения искусства, многослойна. Это, так сказать, эмпирический факт, на который искусствоведы, в частности стиховеды, давно обратили внимание. При этом стихотворение (а следовательно, и все слои его структуры) обладает, как известно, протяженностью, то есть оно существует в *метрическом времени*.

Сопоставления и взаимоотражения «значимостей» в стихе носят универсальный характер, пронизывая структуру стиха в обоих направлениях (то есть «вглубь» и «в длину»). Эти сопоставления могут осуществляться в пределах отдельных слов, затем между целыми слоями и, наконец, (что весьма важно) между конкретными элементами *разных* слоев. Например, «коврига» и «старая книга» сопоставлены по звучанию и по положению в стихе, то есть в пределах одних и тех же слов; строфическая организация стихотворения Заболоцкого сопоставлена с его логической организацией, то есть в данном случае осуществляется связь между слоями, выступающими в роли членов сопоставления как две замкнутые целостности; в первой строфе элемент, отрезок ритмико-синтаксического («мелодического») слоя сопоставлен с предметными, чувственными представлениями, вызываемыми словом, то есть взаимодействуют «частицы» разных слоев. На практике каждая

образотворческая единица является точкой приложения сопоставлений всех «разновидностей», точкой пересечения неисчерпаемого числа связей.

В некотором отношении любой слой стихотворения, а не только словесный, мы можем рассматривать как насыщенный «значимостями». Когда мы говорим о «неустойчивом равновесии» одной из строк или о «трехтолкухой монотонии» другой, мы с помощью метафорических выражений отмечаем наличие определенных «значимостей» в ритмико-синтаксическом слое стихотворения. Правда, эти «значимости» не имеют понятийного характера и не могут играть самостоятельной роли в стихотворении; они обязательно должны быть «поддержаны» текстом, применены к тексту.

«Значимости» каждого непонятийного слоя способны оформляться в законченную систему сопоставлений, вследствие чего этот слой как бы сам по себе становится совершенным произведением искусства. В этих случаях он словно начинает дублировать композиционную, конструктивную роль метра, приобретая ту же упорядоченную непрерывность, что и течение размера.

Однако не следует поддаваться иллюзии, что такой «высокоорганизованный» слой способен подчинить себе слой словесных значений, превратить словесный состав стихотворения в нечто несущественное и второстепенное. Это было бы равносильно обывательскому заблуждению, согласно которому поэт «выбирает» слова для того, чтобы они «влезали» в размер.

Б. Эйхенбаум, анализируя ряд образцов «напевной» лирики (стихотворения Фета, стихотворение-романс Пушкина «Цветок засохший...» и др.), пришел, как уже отмечалось, к выводу, что слова с их смыслом и стилистической окраской играют в этих лирических произведениях роль подчиненную по отношению к законченной, замкнутой в себе мелодической организации.

Выпишем стихотворение Пушкина, на которое обратил внимание Б. Эйхенбаум:

Цветок засохший, безуханный,  
Забывтый в книге вижу я:  
И вот уже мечтою странной  
Душа наполнилась моя:



не пытаясь связать его с образным смыслом стихотворения, он обедняет свое наблюдение.

Дело в том, что стихотворение является тонкой и очаровательной стилизацией. Лирическое чувство уместается в рамках определенного канона чувствований. Стоит сравнить этот романс с гениальными стансами «Брожу ли я вдоль улиц шумных...», как мы ощутим, что первый написан не совсем «от себя», это, так сказать, «анонимная» лирика, облик «лирического героя», в задумчивости рассматривающего засохший цветок, не индивидуален, это не Пушкин (вернее не его художественный двойник), а каждый, любой<sup>44</sup>. Так было *принято* думать и чувствовать. Исходная «ситуация» (сентиментальное раздумье над безуханным цветком), предположения, чередой проходящие перед умственным взором этого «анонима», самая лексика, которая оформляет эти предположения: свиданье — «нежное», разлука — конечно, «роковая», гулянье — «одинокое» (одинокое гулянья Татьяны, которые были потребностью ее натуры и вместе с тем подражанием героиням прочитанных ею сентиментальных книжек, каноном, обрядом), обязательные, почти цитатные «тот» и «та», — все это набор общих по тому времени (вернее, по времени, уже отошедшему для Пушкина 1828 года в прошлое, по времени, отдающему Карамзиным) мест. И в устах самого Пушкина, исповедующегося читателю, этот канонический набор был бы почти невозможен. Но в устах песенного, «романсного» анонима, набор этот приобретает особенную прелесть «стильности», причем «стильности» не пародийной, а одушевленной: поэт *искренне* чувствителен в рамках избранного им канона, с искренним артистизмом перевоплощается в «каждого» и «любого». Скажем, Чайковский мог бы заставить свою Полину из «Пиковой дамы» спеть не стихотворение Батюшкова («Подруги милые...»), а это пушкинское стихотворение<sup>45</sup>.

Таким образом, из сопоставления строго организованной «романсной» мелодии и других слоев стихотворения, сформированных значением и стилистической окраской слов, рождается весьма тонкое и специфичное образное качество, причем, как всегда, члены сопоставления отбрасывают друг на друга

---

<sup>44</sup> Разумеется, «любой» — для пушкинского времени, пушкинского общества.

<sup>45</sup> В обоих случаях — анахронизм, так как действие оперы приурочено Чайковским к екатерининскому времени.

отсвет, мотивируют друг друга, не могут друг без друга обойтись. Мелодика здесь не «доминирует», а просто выступает в качестве системного, неделимого целого, в виде целостной, хотя и сложной, «значимости» — участницы чрезвычайно существенного сопоставления<sup>46</sup>.

Точно так же Б. Эйхенбаум фактически полагает, что Фет писал нечто вроде «подтекстовок» к своим «мелодиям», так как словоупотребление его «банально». Фет, действительно, не обновил поэтического лексикона, но *слова-то* он «обновлял», так как, сопоставленные с оригинальным мелодическим строем, они по-особому ощущались, наполнялись всем богатством пробужденных в них «значимостей»<sup>47</sup>.

<sup>46</sup> Стихотворение Заболоцкого лишено замкнутой мелодической организации, так как это стихотворение «квазиповествовательное», а не «напевно». Однако две последние строфы объединены определенной мелодической «фигурой». Сильный интонационный толчок в «неуравновешенной» строке предпоследней строфы («то, что было незримо доселе») соотнесен с двумя толчками второй, «ответной» половины этой строфы (на словах «в мир» и «как дитя»); в последней строфе, напротив, два толчка на словах «так безумно» и «так яростно», приходящиеся на первую половину четверостишия, соотнесены с одним толчком (на словах «остаток печали») во второй его половине. Возникает некоторая мелодическая симметрия, охватывающая обе строфы. О необходимой внутренней связи между этими двумя заключительными строфами я уже говорила. Следовательно, роль этой мелодическом фигуры понятна.

<sup>47</sup> Например, в стихе «Измучен жизнью, коварством надежды...», состоящем из абсолютно банальных слов и тем не менее очаровывающем, — ритмико-интонационный параллелизм (деление на два полустишия; два симметричных фразовых ударения на управляемых членах предложения — дополнениях «жизнью» и «надежды») создает сопоставление словесных значений: жизнь — надежда, а в контексте строки (и всего стихотворения): жизнь — тщетная надежда, жизнь — тщета. (Сопоставление усилено звукописью — наличием согласного звука «ж» в обоих словах.) Родится образ, и от него «щепит в груди». Причем пропуск слога в первой стопе шестидольника (по А. П. Квятковскому), которым написано стихотворение, и происходящее от этого неравенство полустиший создают такое волнующее впечатление нарастания чувства (нарастание поддержано повышением голоса на слове «надежды», которым завершается особенный оборот, предвещающий придаточное предложение и следующее затем подлежащее «я»), что скорбная сущность этого образа внушается нам вполне. Хотя слова и «банальны», но весь этот сложнейший комплекс ритмических, интонационных и звукописных средств служит им одним, ими одними оправдан; без

Можно заключить, что при сопоставлении непонятных слоев стиха и их элементов со словесно-понятийным слоем и его элементами непонятные «значимости» («толчок», «балансирование», «размах», «нарастание», «шум», «затрудненность» и т. д.) играют подчиненную роль. Их смысл становится «понятным», они получают конкретную образно-эмоциональную интерпретацию только при соотнесении со «значимостями», заключенными в словах<sup>48</sup>. Вместе с тем непонятные (или, если угодно, «музыкальные») «значимости» помогают метру сообщать словам «выдвинутость» и пробуждать в словах все богатство «смыслов». Непонятные слои занимают, таким образом, промежуточное положение между метричностью, которая является чисто конструктивным, привнесенным, а не «значимостным» фактором, и слоем словесно-понятийных сопоставлений, который играет роль *верховного* «значимостного» фактора: эти промежуточные слои, с одной стороны, имеют конструктивное значение, «выделяя» слова, а с другой — обладают собственной «значимостной» основой.

В случаях, подобных ритмико-интонационным или звуковым сравнениям и метафорам, становится очевидной «значимостная» основа непонятных слоев: их «значимости» выступают тогда как равноправные члены сопоставлений, они замещают словесные значимости, уподобляются им. Примером служит пушкинское:

---

их решающего участия, без участия заключенных в них значений, усилиями одной «музыки» рождение образа не совершилось бы.

<sup>48</sup> Сказанное здесь несколько не противоречит тому факту, что поэты, по их собственным признаниям (например, известная статья Маяковского), часто слышат мелодию еще не написанного стиха прежде слов. Думается, что не оформленный словами образ-замысел смутно присутствует в их сознании еще до рождения мелодии. Но прежде чем он словесно оформится, родится в слове, возникает то, чем и как эти ненайденные слова будут выделяться, то есть ритмико-мелодический рисунок, неопределенно-эмоциональная канва для сопоставления словесных значений. Поэт как бы знает, что вот здесь должно стоять «что-то», сопоставленное с «чем-то», но еще не нашел этих «что-то». Слыша ритмико-мелодический «гул», он словно предчувствует слова, но еще не узнал их в лицо, не выхватил их. С самого начала процесса воплощения «мелодия» предполагает слова, связана с ними, но на первых порах не с конкретными словами, а со словами — иксами и игреками, с искомыми величинами, которые должны удовлетворять определенным образно-выразительным условиям.

*Бразды пушистые взрывая,  
Летит кибитка удалая.*

Затрудненные для произношения сочетания согласных «б», «в», «р» напоминают о разбрасываемом по обе стороны борозды снеге, который «взрывают» санные полозья, а контррастная плавность не обремененной согласными звуками второй строки создает впечатление беспрепятственной стремительности движения: моторно-произносительное ощущение настолько аналогично характеру изображенного словесными значениями движения, что мы с полным правом можем говорить об артикуляционном колорите этих строк как о «значимости», о самостоятельном члене сравнения.

Вот более сложный пример, в котором одни элементы «инструментовки», звуковой формы слова, играют роль конструктивную, роль выделителей словесных значений, предназначенных для «взаимоотражения», а другие — сами являются «значимостями».

Строфа из стихотворения Пастернака:

Так ночью, при свечах, взамен  
Былой наивности нехитрой  
Свой сон записывал Шопен  
На черной выпилке пюпитра.

На первый взгляд строфа представляет собою строго логический период. Однако это иллюзия. Во внешне логичном противопоставлении «былой наивности» и «записи сна» нет никакой логики, одна лишь видимость логики, возникающая из синтаксического строя фразы. Между тем мы «чудесным образом» понимаем, что хотел сказать поэт, что именно он противопоставил «былой наивности». Секрет в том, что «прорыв» в логическом смысле фразы здесь восполняется внелогическими, хотя и «значимыми», средствами. Обратим внимание на слова «на черной выпилке пюпитра». Мы хорошо представляем себе эту выпилку, фигурную, сложную, изощренно орнаментальную, искусную — мы ведь ее не раз видели. (Слово вонзается в мозг и порождает яркие, наглядные представления, так как оно выделено: оно по звуковому составу переключается со словом «записывал», а когда между звучанием двух или нескольких слов в стихе имеется такая

тесная корреляция, они становятся выдвинутыми, взаимоотражаются, отбрасывая рефлекс друг на друга<sup>49</sup>. Затем сама внутренняя форма слова «выпилка» (префикс «вы-») намекает на ту же изошренность, тщательность, завершенность работы<sup>50</sup>. Наконец, произнесение слова «пюпитр» (редчайшее фонетическое сочетание «пью»; два «п») требует «экзотической» для русской речи артикуляции, связано с филигранным артикуляционным усилием, с искусным напряжением органов речи (звуковая форма слова обладает самостоятельной «значимостью»). Вот эти-то «хитрости» и «изошренности», заставляющие вспомнить о труде мастера, осознающего себя таковым, противопоставлены его прежней «нехитрой наивности». Сознательное и искусное творчество (и вдохновенное притом: записывается «сон», записывается «ночью» — слово «ночью» по ассоциативному представлению и по звучанию поддержано словом «черной» и отражено им) — взамен нехитрой наивности. Именно такое искусство способно покорять души, покорять землю, «как бы в руках ее держа и ею властвуя законно» («об этом», упрощенно говоря, и написано стихотворение).

На этом примере видно, что логический «пробел» в стихотворном высказывании может быть заполнен усилиями совмещенных и сопоставленных внелогических смысловых оттенков («значимостей»), в том числе «значимостей», происходящих из непонятных слоев (звучание слова «пюпитр»).

Итак, в стихе есть только один безусловный организационный принцип — метричность, выделяющая, выдвигающая слова (вне метрической организации сопоставление, скажем, близких по звучанию слов «записывал» и «выпилка» не состоялось бы, не было бы ощутимо — об этом уже говорилось в начале статьи), и только один безусловно доминирующий слой — слой словесных значений, не только логически связанных, но и сопоставленных друг с другом при посредстве прочих слоев, так что в словах пробуждаются дополнительные

---

<sup>49</sup> Слово «выпилка» не только поддержано прозвучавшим прежде словом «записывал», но и (вместе с управляемым им словом «пюпитра») бросает на этот глагол, которым внешне обозначен творческий процесс, обратный отсвет, то есть переносит на него свой оттенок мастерской изошренности и творческого усилия.

<sup>50</sup> Чуткий к слову человек скажет: «Плохо побелено», но «Хорошо, тщательно выбелено». «Плохо выбелено» — это стилистически небрежный оборот, так как первое слово противоречит определенному смысловому оттенку второго.

«значимости», новые валентности, сродственности и совершается образотворческая «химическая реакция».

---

Здесь мы подходим ко второму пункту наших выводов. Он касается специфической природы стихотворного образа. Единственным строительным материалом и в прозе, и в стихе является слово, ведь и в том и в другом случае мы, на первый взгляд, имеем дело только с определенным способом расставленными словами. Однако эта точка зрения поверхностна. Бытийной основой эпических произведений прозы является *изображение куска жизни*, то есть «действие». Изображаемые события протекают и изображаемые характеры действуют *во времени*, правда, не в реальном, а так называемом «романном», или «фабульном», — времени, которое движется как бы сгустками: совпадает с реальным временем в диалогических эпизодах, замедляет свое течение, в сравнении со временем реальным, в эпизодах описательных (описания внешней обстановки или душевных состояний — это «распространенные миги»: то, что можно окинуть взглядом, или то, что переживается два-три мгновения, часто описывается на нескольких страницах) и ускоряет свой ход в эпизодах собственно повествовательных, *излагающих* череду событий (годы могут вмещаться в рамки краткого сообщения или вовсе опускаться). «Романное» время может возвращаться вспять, разветвляться на параллельные рукава и т. д. Фабульное время играет в прозе ту же роль универсального организационного принципа, что и метричность в лирической поэзии<sup>51</sup>. Вне этого времени в прозе ничего не существует, как в стихе — вне рядности, периодичности. Авторские рассуждения ощущаются в прозе именно как *отступления* (лирические и публицистические), потому что они не включены в течение фабульного времени. В стихе тоже возможны выпадения из метрического времени, однако они еще более исключительны<sup>52</sup>. Не совпадая с реальным

---

<sup>51</sup> Я рассматриваю «крайности»: чисто эпические формы и «чистую лирику», между которыми располагается масса переходных форм.

<sup>52</sup> Удачный пример такого выпадения из метрического времени — начало стихотворения Маяковского «Юбилейное» («Александр Сергеевич! Разрешите представиться. Маяковский»). Этот пример приводится в книге Сельвинского «Студия стиха» (М., 1962).

временем, фабульное время играет *активную* формирующую роль по отношению к образотворческому материалу. В прозе именно оно — универсальный сопоставитель. Причем объектом сопоставления являются *не* словесные значения как таковые, а поступки персонажей (в том числе их речи), ситуации, в которые персонажи попадают, обстановка и т. д., то есть некие изобразительные единицы. Именно силою извилистого и неравномерного временного хода повествования, силою этой схемы, этого костяка «действия» изобразительные единицы «выдвигаются», совмещаются и отражаются друг в друге. Продуктом их взаимовлияния становятся образы-характеры и, в конечном счете, целостный образ произведения. Слова же служат в первую очередь средством для создания самих «изобразительных единиц». Образное существо прозаического произведения живет преимущественно в «подтексте», как «незримый», но вполне достоверный результат «сцеплений» между «изобразительными единицами». Но сами эти «единицы» не могут быть «показаны» в буквальном смысле, так как прозаик имеет дело с духовным строительным материалом — словом; они должны быть «рассказаны». Здесь-то вступает в свои права стилистический слой, в котором сопоставлены словесные значения и их оттенки, «выделенные» и сближенные ритмом, интонацией, синтаксисом прозаической фразы. В выборе и расстановке слов звучит, так сказать, *лирический голос* автора (или рассказчика, за которого прячется автор, максимально стремясь устранить себя «со сцены»). Если сцепления между изобразительными единицами выражают *точку наблюдения* автора за предметом изображения, то сцепления между словесными значениями говорят о его *откровенном* личном отношении к изображаемому, о характере его *сопереживания*. Стилистический слой в прозе есть слой лирический. Чем сложнее и многообразнее система сцеплений между словесными «значимостями», тем лиричнее проза. Например, «орнаментальная проза», насыщенная тропами, «фигурами», словами с яркой (выпяченной) и разнохарактерной стилистической окраской, насквозь лирична. Напротив, проза рассказов Хемингуэя, в стиле которых чувствуется стремление употребить слово только в качестве точного *указания* на предмет или ощущение, в качестве *напоминания*, стремление ограничить число возможных словесно-стилистических сопоставлений, «объективна». Ее образное существо почти целиком переселяется

в «подтекст», то есть в сферу сцеплений между изобразительными единицами<sup>53</sup>.

В лирическом стихотворении дело обстоит несколько иначе. Его бытийную основу составляет не изображение, а *высказывание* и его конструктивную основу — не фабульное, а метрическое время (которое тоже отличается от реального времени и движется прерывно, сгустками — от строфы к строфе, от стиха к стиху, причем стихи могут быть неравновелики). Единицами высказывания являются словесные значения в их логико-синтаксической связи. Это — «текст». Однако совместными усилиями всех слоев стихотворной структуры (на основе метра) словесные значения не только связываются логически, но и выдвигаются, и взаимоотражаются. Возникает образный «подтекст». Следовательно, в стихе словесные значения являются не средством формирования сопоставляемых единиц, а важнейшими, «верховными» объектами сопоставления и сцепления. Поэтому из слова природа стиха «выжимает» все возможное: чем слово «многовалентнее», тем лучше.

Причем так называемые «тропы» (сравнения, различные разновидности метафор и т. д.) занимают промежуточное положение между словесными сопоставлениями, специфичными для стиха, и сопоставлениями, характерными для прозаического стиля. Во-первых, в тропах сопоставления имеют преимущественно изобразительную, предметно-наглядную основу. Во-вторых, в тропах слова сопоставляются на базе логико-грамматических свойств языка, независимо от метрической природы стиха (сравнительное предложение как вид придаточного предложения; синтаксическая связь между метафорически употребленным словом или выражением и тем словом-понятием, к которому оно относится; связь между эпитетом и определяемым словом и т. д.).

В стихе существуют гораздо более тонкие и специфичные способы и виды сопоставлений. Известно, что в стихотворении может не быть ни одного тропа и все-таки вся его ткань

---

<sup>53</sup> Однако и здесь «стилистический» слой «берет свое»: сопоставления словесных значений вытесняются сопоставлениями тончайших, неуловимых ритмических и интонационных «значимостей». Прозаику от лиризма никуда не уйти, так как речь по своей природе не только коммуникативна, но и выразительна. Впрочем, во всяком произведении изобразительного искусства имеется выразительный слой.

будет пронизана сопоставлениями и образами, порожденными ими. Точно так же словесный состав стихотворения может не вызывать у нас никаких *наглядных* представлений, но стих вполне сохранит свою образную природу, сопоставляясь в этом случае не предметные представления, обозначаемые словами, а многооттеночные «значимости» слов. Например, в пушкинском стихотворении, которое обычно цитируется как образец отсутствия тропов:

Я вас любил, безмолвно, безнадежно,  
 То робостью, то ревностью томим.  
 Я вас любил так искренно, так нежно,  
 Как дай вам Бог любимой быть другим. —

слово *«безнадежно»*, выдвинутое богатой рифмой, подъемом голоса, интонационной ударенностью, синтаксическим и морфологическим параллелизмом с «предвещающим» его словом *«безмолвно»*, как бы осеняет все четверостишие, и тень от него ложится даже на последний стих; в искреннем пожелании счастья звучит печальное предположение, почти уверенность: «Бог не даст», *«так вас уже никто не сможет полюбить!»* Это — образное следствие сопоставления, осуществившегося вне логико-грамматической связи, а также без участия тропов и каких бы то ни было наглядных представлений. Указанный оттенок едва уловим, однако существен: без него благородство «лирического героя» отзывалось бы условным ригоризмом (вроде текста арии Елецкого: «Я вас люблю, люблю безмерно...»), здесь же мы ощущаем в психологическом облике «героя» и умудренность, и страстность...

Роль слова в стихе двойственна. Звучащее и значимое слово является строительным материалом всех слоев стихотворной структуры — от ритмического до логического. И вместе с тем в стихе слова выступают не только в качестве материала, инструмента (как это, в общем имеет место в прозе), но и в роли верховных образотворческих единиц (сложных по своему «значимостному» составу).

Лирическое стихотворение — это метризованное словесное высказывание, члены которого приобретают возможность вступать между собою в иные, помимо логических, отношения и порождать образный смысл.

---

Так называемая музыка стиха по преимуществу есть совокупность производных от метра или существующих на его основе средств ставить словесные «значимости» в образотворческие отношения. Вне осуществленного взаимоотражениями словесных «значимостей» образного смысла «музыка» стихотворения потеряла бы свою суггестивность, свой волнующий характер, который мы порою ошибочно приписываем ей как самоценному началу, отвлекаясь от словесно-образного содержания вещи.

**«Говоря ненаучно...»**

Не мне бы писать об этой книге — о книге Сергея Аверинцева «Поэты» (1996), — открывающейся литературным портретом Вергилия, не мне бы о ней судить. Ведь не угнаться мне и за осмнадцатилетним недоучкой, кто знал, хотя не без греха, из «Энеиды» два стиха; я только и могу припомнить «два стиха» из совсем другой «Энеиды»: «Еней був парубок моторний / і хлопець хоч куди козак», — той, что входила в школьную программу на моей родной Украине. (Впрочем, травестия Котляревского, имеющая много достоинств и столь значимая для украинской культуры, прекрасно иллюстрирует мысль Аверинцева о том, как, учась у Вергилия, бок о бок прожили с ним два тысячелетия самые разные народы и литературы.)

Не мне бы писать... Если бы не твердая уверенность, что книга адресована таким, как я: не тем, кто в познаниях приближается к ее автору и способен почтительно-трезво (или непочтительно-дерзко) оценить их диапазон и новизну, а тем, кто напрягает слух, чтобы расслышать авторскую «весть».

В заглавие этих заметок вынесена одна из многих как бы оправдательных оговорок, которыми Аверинцев оснащает свое предисловие и дальнейшее изложение. Он, видимо, извиняется перед научным сообществом за то, что прибегает к таким средствам портретирования своих героев, кои в сфере даже гуманитарного знания (после Опояза на десятилетия вперед заряженного стойким позитивистским импульсом) могут быть сочтены слишком вольными и недоказательными, — прибегает к «мазкам» (его слово) сравнений и метафор, к внушающему воздействию афоризмов, к неожиданным переключкам с удаленными от прямой темы культурными фактами.

Потребность в извинениях за отлично читающуюся прозу, обладающую, при тщательной выверенности микроанализов и надежности культурфилософской подкладки, всеми до-

стоинствами художественной эссеистики, — потребность в этом (даже чуточку малодушная, мне показалось) характеризует не саму книгу, а слегка двусмысленное положение автора в ученой среде. Да-да, этот славный византист, семитолог, античник, медиевист, эта наша филологическая знаменитость — в кругу собратьев по научному делу он всегда оставался неувлимо чужим среди своих.

Он никогда не сочинял монографий — таких, где «разрабатываются проблемы»; он щедрой рукой заседал «проблемами» компактные тексты и печатал их где придется — от совсем непрофильных журналов вроде «Юности» до профильных, но экзотически малотиражных сборников; а уж потом, если тогдашняя жизнь позволяла, складывал их в книги. Единственное исключение — его юношеская диссертация о Плутархе; ну, а не так давно переизданная «Поэтика ранневизантийской литературы» — тоже сумма очерков (конечно, не механическая). Два более поздних издания: то, о котором речь, и другое, вышедшее в том же году, — «Риторика и истоки европейской литературной традиции» — опять-таки собрания разновременных и отчасти разножанровых очерков, выступлений, предисловий — «пестрых глав», сближенных внутренней логикой. (Заодно напомним, кто герои этих глав в книге «Поэты»: три автора античной и раннесредневековой древности — Вергилий, Ефрем Сирийский, Григорий Нарекаци; четверо русских — Державин, Жуковский, Вячеслав Иванов, Мандельштам; трое западноевропейских — Брентано, Честертон, Гессе.) «Риторике...», должно быть, назначено служить сугубо научным контрастом отбившимся от науки «Поэтам». Но и там Аверинцев сопровождает уже знакомой нам оговоркой («давняя попытка в несколько неакадемической манере») свою чуть ли не самую знаменитую статью «Греческая “литература” и ближневосточная “словесность”», которой, помнится, при ее появлении в «Вопросах литературы» зачитывались все подряд — от любознательных батюшек до студентов-технарей.

Крайняя невыигрышность для научного реноме: прямо-таки взывающие к систематическому отслеживанию заметы ума Аверинцев бросает мимоходом, словно рассчитывая, что эти миниатюрные клады подберет кто-то другой. И такие сюрпризы относятся к самым разным областям культуры и духа.

Натыкаешься, например, в статье об армянском молитвеннике и поэте Григоре Нарекаци на крошечный этюд о его перечислительных пассажах, которые, в принципе незавершимо, «разматываются, как нить, развертываются, как тонкая ткань, струятся, как река», — и заодно узнаешь, что такова стилистическая константа средневековой литературы «от Атлантики до Месопотамии и от Августина до Вийона» — важнейшее типологическое обобщение в одной строке.

Или: сопоставление всеобщего «я» в поэме-молитве и индивидуального «я» в стихах поэтов Нового времени (сюда б еще добавить «я» песни, фольклорной либо за нею следующей, — каковое тоже включает в свой объем личность «каждого», а не только автора-слагателя). Наблюдение, основоположное для понимания лирики.

Или: классификация переводчиков на тех, кто видит в оригинале стихийное явление природы (Пастернак), тех, кто обретает в нем идеальный объект служения (Гнедич), и третьих, чувствующих неосуществленную потенциальность оригинала и реализующих ее (Жуковский), — настоящие пролегомены к теории перевода.

Или — в статье о Брентано — точнейшая из мне известных формула совершенной стихотворной речи, когда «фоническое fortissimo с безошибочностью реакций живого организма отвечает смысловой и эмоциональной эмфазе»; формула, которая сопровождается таким анализом ритмико-смысло-звуковых соответствий, какой не встречался со времени «Проблемы стихотворного языка» Ю. Тынянова (только без стилизованной сухости этой тыняновской книги).

Или — перебрасываемся к совершенно другим горизонтам мысли — характеристика культурпротестантизма как «снятия» (и, конечно, «сглаживания») христианства в культуре (статья о Гессе; острые замечания о том, почему Мандельштам крестился именно в «христианскую культуру»). Из той же сферы: неожиданное типологическое сближение религиозных подвижников-обновителей, оставшихся в лоне Церкви, — Франциска Ассизского, Григория Паламы, Нила Сорского, Григора Нарекаци в их двойственном, сердечно-милующем и духовно-неприемлющем, отношении к еретическим исканиям вальденсов, богомилов, стригольников, тондракитов — современников каждого из них. Продуктивнейший «религиоведческий» трактат в одном абзаце...

Можно было бы, беззлобно пародируя известную формулу, сказать, что Аверинцев мыслит «гениальными догадками», если бы за догадками не ощущалось несомненное понимание всего, что из них может проистечь, всех их импликаций, порученных уже заботам читателя, — догадливость и специфически научный азарт требуются именно от него, а с автора довольно «сего сознания».

Однако «ненаучность» — разумею: вненаучность, метанаучность — заключается все же в другом, куда более важном. Какова бы ни была четкость всех этих познавательных экскурсов, не научная методология, а экзистенциальный заряд ведет за собою изложение. Для корпорации наукопоклонников это, конечно, самое настоящее предательство — подмена цели при «лукавом» использовании научно-ответственных средств. Для прочих смертных — возможность соприкоснуться с определяющими свойствами творческого духа, чьими сосудами и представлены *поэты*. «Поэты — они такие», — Аверинцев дважды на страницах книги позволяет себе повторить этот не то печальный вздох, не то восхищенный возглас, не то задорный выкрик. Простодушную фразу — скажем, у М. Гаспарова представимую разве что в его несравненной «Занимательной Греции», написанной как бы шутя. Но Аверинцев-то здесь совершенно серьезен.

Тут я прибегну к аналогии с его собственными рассуждениями, высказанными по другому поводу. В работе о Ефреме Сирине он поясняет разницу между поэтикой пророческой инспирации и поэтикой собственно литературной акции: в первом случае творец находится *внутри* общего с его темой сакрального пространства и не может, не должен подниматься над ней, структурно ее упорядочивая, ибо «целое ему не принадлежит»; во втором случае сочинитель, возносясь над компоуемым целым, созерцает его план и соотносит с ним частности. Вопрос о научности здесь вроде бы ни при чем, но меня, надеюсь, поймут, если я скажу, что литературная ориентация Аверинцева ближе к первому варианту, чем ко второму. Поэты для него — герои в прямом смысле (то есть носители особого рода *героики*), и он находится в общем ценностном пространстве с ними — не исследователь, сколь бы ни был внимателен к анатомии стиха и поэтического образа; не судья, сколь бы ни был пронизателен в уловлении психологических мотивов. Но — собеседник.

Все тексты, пускай и разнородные, растянуты на «остриях» (употребляя слово Блока) никак не дефиниций, а экзистенциалов. Вот эти словесные опоры: «судьба», «весть», «осанка», «жертва», «честь», «поэтическая вера». Несовместимость этих слов, внятных лишь за счет заключенной в них гипнотической суггестии, несоразмерность их с миром положительной науки — скандальна. Но они поставлены под ударение не в силу психического каприза или сентиментальной прихоти. Тут снова не помешает аналогия. В статье о своем любимце Вячеславе Иванове (влечение, которое я бессильна разделить) Аверинцев замечает, что лишь символы, имеющие онтологический, бытийный корень, способны образовывать своего рода структурную крепь, в противном случае это будет перемигивание случайных соответствий, осаждающих индивидуальное сознание. Так вот, у Аверинцева тоже все эти неопределимые константы покоятся на фундаменте, не побоюсь сказать, жизненной сути, постигнутой в ходе долговременной духовной работы, — и потому образуют как бы связную кристаллическую решетку.

«Судьба» поэта не равна ни его эмпирической биографии, ни корпусу оставленных им произведений. Поведение в повседневной жизни едва ли не играет для поэтов «роль черновика», замечает Аверинцев; черновик многое объясняет в чистовике (исходные намерения, поиски позиции, поиски слова), но не может объяснить главного: чудесного претворения того, что поэт «хотел сказать», в то, что «сказалось». «Хотел сказать» — поле для научного исследования; «сказалось» — тут привилегия за слушателем, за «неведомым собеседником», он-то и постигает «судьбу» — немолкнущее гармоническое эхо житейского черновика.

Но вернемся еще раз к несколько загадочной формуле, приведенной выше. Аверинцев вовсе не намерен утверждать, что поведение поэта (по крайней мере такого, который годится ему в герои) подчинено сознательной стратегии во имя построения собственного образа, — то есть далек от того, что говорит А. Жолковский об Ахматовой и на чем фактически настаивает Ю. Лотман в известной биографии Пушкина. Нет, поэт не перекачивает жизнь в слова, а платит за слова жизнью — может, сам того не желая, но будучи к тому готов. Потому-то в книге Аверинцева так акцентированы места, повествующие об умолкании ее героев, о полосах безмолвия и

бегства от слов (цветаевское «прокрасться...», припомненное в связи с временным молчанием Брентано), об отказе от поэзии как занятия, не отвечающего всей глубине жизненного предназначения (Вергилий, пожелавший уничтожить «Энеиду», как Гоголь свою поэму), о теме «обреченности певческого горла» (у Мандельштама). Молчание входит в «судьбу» поэта не биографической подробностью, а творческим фактом, косвенно удостоверяя, что поэзия для поэта не идол, и этически сближая его с «пророком», говорящим не от себя и не по своему произволу. Образ-символ «судьбы поэта», создающий вокруг себя некое магнитное поле, позволяет Аверинцеву проложить путь между Сциллой «биографического метода» и Харибдой «внутрилитературного ряда».

От «судьбы» как отпечатка поэта в анналах культуры и, быть может, «на стеклах вечности» идут маршруты в одну, более чувственную, сторону — к его «осанке» или «повадке», и в другую, более интеллектуализированную, — к его «поэтической вере» и к его «вести». (Условная топография моих разграничений, разумеется, имеет единственной целью выявить подход, отличающийся от научного, хотя и не отрицающий прав науки.)

«Осанка» — это поэтический жест, явленный лексически и ритмически (Мандельштам говорил, что размеры — они Божьи, ритм же принадлежит каждому поэту лично); это индивидуальная пластика, описываемая у Аверинцева «мазком» метафоры (а как иначе?). Так, он говорит о бодрой осанке, прямо-таки военной выправке стихов Державина, и, конечно, «осанка» эта связана с «вестью» поэта о небесном Пиротехнике, создавшем для нас алмазно блистающий мир, и с «поэтической верой», у Державина очень простой: «Богов певец / Не будет никогда подлец». (Куда проще, чем бездонная максима о гении и злодействе! — но, кажется, эти слова еще больше, чем пушкинские, годятся для эпиграфа к книге о судьбах поэтов. Сравним с вердиктом, относящимся к Нарекаци: «В основе его поэзии не может лежать душевная раздвоенность отступника, спасающего свою жизнь».)

«Поэтическую веру» Аверинцев нигде не редуцирует к вере религиозной или философской, хотя учитывает и то, и другое, коли есть повод. Иначе говоря, ему чужда самомалейшая идеологизация «поэтической веры» (ибо и религия, и философия, не принадлежа к миру идеологий, по отношению к

поэзии все же «идеологичны»). Религиозное чувство Жуковского обычно — и небезосновательно — соотносят с влиянием немецкого пиетизма, но насколько тоньше и индивидуальнее оно характеризуется через собственно поэтическую мистику запредельной *тишины*, привнесенную Жуковским в перевод шиллеровского «Рыцаря Тогенбурга»; сам по себе этот этюд, сравнение обертонів оригинала и перевода, — одна из жемчужин книги Аверинцева и триумф его стихового слуха.

Когда автор описывает католические экстазы Brentano и католическое здравомыслие Честертонa, то ударение делается не на поисках или обретении конфессиональной принадлежности, а на том, как вибрирует при этом поэтический нерв. Brentano верит, хочет верить в неповрежденную цельность где-то за порогом его метаний, и туда влечется исступленная магия его стихов (умеет же автор дать ощутить эту магию даже мне, с трудом разбирающей немецкие строки!). Честертон, избавляясь от уайльдовской и пейтеровской истонченности, находит для себя культ рыцарства и культ традиции, то есть такую веру, которая как раз и превращает его в поэта.

Для Аверинцева каждый поэт — мыслитель и вероисповедник, однако ведóмый исключительно органикой своего пророческого чутья (поэты — они такие; а вот Вяч. Иванов — почти везде не такой; убейте меня, но его стихи иллюстративны по отношению к его мощным умствованиям культуртеоретика). Если Аверинцев, говоря о внимании раннего Мандельштама не столько к вещам, что было бы простой чувственной реакцией, сколько к удивительному факту их *бытия*, вспоминает в параллель о том же понятии у Хайдеггера или о подходах к нему Гуссерля, это не более чем нотабене, по-своему любопытное. Но когда он пишет: «Согласно поэтической вере Мандельштама, очень глубоко чувствующего кровь...» — это поражает, как вспышка, осветившая притемненный ландшафт.

Тут-то возникает мотив жертвы: жертвенной крови и «личной готовности быть жертвой». Даже не «мотив», а *лейт-мотив*, поскольку централен он (что понятно) не только при прочтении Ефрема Сирина и Григора Нарекаци, создателей христианского поэтического молитвословия, но и в главном для книги очерке о «поэте римской судьбы» Вергилии. «Связь времен, окупаемая жертвой и стоящая на жертве» — таким предстает нетускнеющий смысл «Энеиды», и все

замечательное, что сказано здесь про древнеримскую поэму: о юношеской поэзии подвига, о двойном бремени отцовства и сыновства, о естественной педагогичности классического образца, — сказано в поле и в пределах этого главного смысла. Жертвенности Энея, исполняющего возложенную на него провиденциальную миссию, под стать душевный мир самого латинского автора, «глубокое страдание, лежащее в основе этой поэзии», «глубокая серьезность его нравственного темперамента» — вот как интимно говорится о человеке, жившем две тысячи лет назад, но запечатлевшем свой «темперамент» и еще — свою «несравненную деликатность» — в песнях эпической поэмы. Вот она, «весть»: Аверинцев пишет о Вергилии, как получатель об отправителе.

В книге — на мой слух — три центра, представляющие поэтов как героев собственной судьбы, три героизированных образа: Вергилий, Мандельштам и Брендано. Но перед этим последним Аверинцев, столь малочувствительный к чарам Блока, рассыпавший по страницам своих очерков множество проницательных и отрезвляющих замечаний о европейском романтизме, терпимый к неоромантическому напору Цветаевой скорее по инерции тех лет, когда она была запретным плодом, чем по склонности, — перед Брендано он попросту капитулировал, сдался неотразимому волхвованью немецкого певца (и это вызывает у меня слегка злорадное торжество: поэты, *они такие*, а лирики — в особенности). Вергилий же и Мандельштам — сродни написавшему о них именно «серьезностью нравственного темперамента»; это *его* герои в силу осознанной, духовно проверенной тяги.

По-своему замечательно, что существенно христианский этос вольной жертвы воплощают у Аверинцева больше, чем другие, «язычник» Вергилий (и именно как автор «Энеиды», а не знаменитой четвертой эклоги, содержащей, по старому церковному толкованию, пророчество о рождении божественного Младенца) — и Мандельштам, все-таки не принадлежащий христианству в том окончательном смысле, в каком это хотелось бы видеть его вдове или некоторым конфессиональным ангажированным его исследователям.

Итак, Мандельштам — и жертва, «внутреннее согласие на жертву, одушевлявшее его поэзию с давнего времени». И рядом — его «честь»: высоко откинутая голова и «неподкупная мысль».

Мандельштамоведение сейчас растет по экспоненте, угрожая объемами догнать пушкинистику, и я не возьмусь определять, какое место в этой массе далеко не полностью известных мне исследований занимает свободный очерк Аверинцева, заверченный к 1990 году. Предполагаю, что в ряде зорких наблюдений и умозаключений ему принадлежит первенство. Например, это мысль об антиутопическом (и соответственно антисимволистском) настрое в акмеизме Мандельштама и Ахматовой — рожденном вовсе не жаждой обмирщения, а, напротив, целомудренным протестом против девальвации священных слов в устах «мистагогов» и «теургов». Или — образцово исчерпывающая характеристика поэтики мандельштамовских «Тристий»: «единственное в своем роде равновесие между старомодной “архитектурной” стройностью и новой дерзостью семантического сдвига ⟨...⟩ между прозрачным смыслом и “блаженным бессмысленным словом”».

Нерв очерка, однако, в другом. В том, что этого именно поэта — но и Поэта как такового — делает героем жертвенная верность своей «вести» (опять же, тут сходство с пророком — не в предвидении будущего, а в готовности, «себя губя» и даже «себе противореча», высказать предназначенное). Не в поступках дело, хотя за Мандельштамом числятся и всем известные «поступки» (отчаянно-дерзкое уничтожение расстрельного списка, фактическое обнаружение в интеллигентском кругу самоубийственного антисталинского гротеска, «безнадежная тяжба о собственной чести», — и вообще, он «абсолютно прямо шел навстречу самому главному страху»). И не в неизменной гражданственности его многострунной поэзии, пожелавшей, как и сам поэт, «жить исторически», жить в истории (Тютчев, Шенье, Данте — вот три гражданственных поэтических имени, осеняющих, если воспользоваться делением М. Гаспарова, «три поэтики» Мандельштама).

«Весть» Мандельштама (быть может, Аверинцев так прямо не формулирует, но почудилось мне это благодаря ему) — она в том, что в нашем веке холокостов и людских гекатомб это был фехтовальщик за честь человечества, как его Ламарк (тоже хрупкий — «маленький») — за честь природы. Ахматова в своем «Реквиеме», и не только в нем, оплакивает погибающих и умученных. Мандельштам — скорбит о чести, о личном достоинстве, своем и каждого из них, о том, что загублено под любой черепной коробкой, под этим «чепчиком

счастья». Что ж, может быть, таково естественное отличие мужского реквиема от женского... И присутствует все это не в намеренной «стратегии» Мандельштама, а в *сужденной* ему поэтической речи — мужество же состояло в том, чтобы ее не исказить.

Одна из важных и глубокомысленных статей поэта называется «Пшеница человеческая» (1922). Заглавная аллюзия (одна из возможных) на предгогофские слова Иисуса апостолам в Евангелии от Луки (22: 31): «Се, сатана просил, чтобы сеять вас как пшеницу» — не играет прямой роли в содержании статьи, связанном с символикой хлебов, которые выпекают история и культура из человеческих «зерен»<sup>1</sup>. Однако нельзя не учесть смысловой вес этого безусловно запомнившегося Мандельштаму евангельского стиха в его поэзии — всеми фибрами противящейся профессиональным рекомендациям дьявола сеять человеческие жизни в пустоту и безымянность.

Ни у одного из поэтов (разве что у Пушкина в отрывке о скачущем на свидание молодом опричнике) так не «разработана», простите за этот оборот, *семантика казней*, надругательств над достоинством человеческого тела — тут и колесование, и потопление, и обезглавливание, и темницы, где узника держат, как зверя (последнее — в просталинском стихотворении!). И ни у одного нет столь полного отождествления с казнимыми и убиенными, что диктуется импульсивным поэтическим заступничеством в гораздо большей степени, чем предчувствием личной участи и смирением перед ней. «Согласно пушкинской поэтической вере, унаследованной Мандельштамом, поэзия не может дышать воздухом казней», — пишет Аверинцев. И поясняет: «Дело не в морали, дело в поэзии» — так сказать, в поэтической «физиологии». Но она, поэзия, только этот воздух и вдыхала, воздух своего времени, а

---

<sup>1</sup> Кстати, специализирующиеся на Мандельштаме филологи при «дешифровке» его стихов придают слишком много значения *невольным* реминисценциям, обрывкам и отголоскам «чужих слов», полнящим слух любого поэта. Экспериментальная иллюстрация: когда молодой Мандельштам писал: «Звук осторожный и глухой / плода, сорвавшегося с дерева», — в его ушах, думаю, лексически отзывалась пушкинская строка: «Как с дерева сорвался предатель ученик...», но это не значит, что в четверостишии, открывающем «Камень», хотя бы отдаленно сквозит тема предательства.

выдыхала «ясность ясеневую, зоркость яворовую» — опровергая эпоху<sup>2</sup>.

Можно сколько угодно спорить, чья это переключка в последней главке «Стихов о неизвестном солдате»: призывников ли Первой мировой (как, очевидно, считает Аверинцев) или будущей глобальной войны за победу Интернационала (как доказывает М. Гаспаров, — но не слишком ли стары даже для такого коммунистического армагеддона призывники, основательно разменявшие пятый десяток?) — или же покорных паспортному режиму ссыльных (как комментировала Н. Я. Мандельштам), или этапируемых зеков (как кажется из сегодняшнего нечеткого далека). Но я, например, не могу понять это ключевое место иначе как смотр поколения с «обескровленным ртом», восставшего из безвестных братских могил (что-то подобное «Ночному смотру» Цедлица — Жуковского):

<sup>2</sup> Спорное для многих место статьи Аверинцева — оценка мандельштамовской «оды» Сталину и всего просталинского цикла как искушения «поддаться иллюзорному соблазну, использовать свой дар, чтобы вернуться к жизни». Его оппоненты — И. Гурвич в интересной книге «Мандельштам. Проблемы чтения и понимания» (Нью-Йорк, 1994) и М. Гаспаров в своих мандельштамовских штудиях — считают эти стихи плодом приятия Мандельштамом «новой жизни», плодом столь же органичным, как и песнь обновляющимся среднерусским просторам в «Воронежских тетрадах». Осмелюсь высказать и свое мнение.

Эти стихи, по своему инструментарию узнаваемо мандельштамовские и все-таки мертворожденные, были результатом не судорожного использования дара вопреки назначению или следствием коренной смены взглядов. Здесь ярчайший пример той шизофренической болезни интеллигента в тоталитарном государстве, которую Оруэлл позже назовет «двоемыслием», имея в виду не лицемерие, а нечто совсем другое. Аверинцеву, в силу воспитания и личных данных, эта болезнь осталась неизвестна, а я же успела испытать такую пытку (ну каково быть «отщепенцем в народной семье!»), излечившись только после известного доклада Хрущева.

Что касается «искушения» и «отступничества» Мандельштама, то, по моему разумению, оно совершилось лишь однажды — не тогда, когда он с искренним двоемыслием писал свой замысловатый дифирамб, а когда в июльских «Стансах» 1937 года без видимого душевного смущения констатировал: «Вот “Правды” первая страница, / Вот с приговором полоса» (речь идет о Якире и Тухачевском) — отвечая порывам «оборонять вождя». И это тот, кто прежде с неслыханной дерзостью добивался от Бухарина отмены одного из смертных приговоров! О горе, среди стихов Мандельштама это стихотворение хронологически значится *последним*.

точная дата рождения заменяет каждому отнятое имя, они все не потеряны, все на счету. Судьба и весть Мандельштама не просто разделяют, но преодолевают «окончательную, ничем не прикрашенную анонимность человеческой участи» в двадцатом столетии...

Думаю, книгу Аверинцева каждый прочтет по-своему.

Одних увлекут молниеносные историко-культурные наблюдения, образцы которых я уже приводила. Любого вполне хватит добросовестному аспиранту (коли есть у автора таковые) на два-три диссертационных года. Не удержусь напоследок еще от примера: абсолютно серьезная роль каламбура и звуковой игры в средневековой поэзии, каковые средства, временно переключав в арсенал шуточно-юмористических, вернули свою старинную функцию в обновленных поэтических системах (Брентано или Цветаева с ее «минушей минутой»). Чем не перспективная тема, чреватая важными выводами в сфере философии искусства?

Другие увидят в этой книге интересный им личный творческий портрет автора со всеми его пристрастиями и идиосинкразиями. Скажем, с деликатно-неявным набором «антигероев», противопоставленных тому или иному «герою»: Вяч. Иванов — Блок, Брентано — Гейне, Гессе — Томас Манн.

Третьи рады будут попасть в «мир мудрых мыслей», увлекутся россыпью афоризмов, поясняющих диалектику человеческой культуры («мятеж против образца, еще больше, чем следование образцу, обнаруживает, что уйти от образца решительно некуда») или основы миропорядка («бытие хорошо не тем, что оно идет к лучшему, а тем, что оно противостоит небытию»). Меня, например, заставило вздрогнуть определение отчаяния — это сомнение в том, что страдание имеет смысл... Александр Архангельский («Дружба народов», 1997, № 5) слышал в этой манере влияние «остроумного зануды» Честертон — может быть; но, мне помнится, в очень давних лекциях еще не «честертонизированного» Аверинцева то же самое составляло часть их шарма.

Четвертые обнаружат, что книга «средиземноморского почвенника» (так однажды в беседе назвал себя ее автор) — в сущности, очень русская книга; что русская культура для него родной дом, в какие бы дали он ни путешествовал, — и потому рядом с Вергилием возникает Ахматова, рядом с Брентано — Цветаева, рядом с Гессе — Андрей Белый. А заодно —

отзовутся сердцем на слегка ностальгические пассажи о «тайной свободе» подсоветских времен, когда имена русских поэтов были ее паролями и значили много больше, чем сегодня.

Ну, а для меня (что, надеюсь, уже выражено выше) — это книга об отличительном духовном составе существа, именуемого Поэтом. И в моих глазах тут был бы уместен подзаголовок, которым снабжена магистерская диссертация Владимира Соловьева. Получилось бы: «Поэты. Против позитивистов».

## Философская «собака, зарытая в стиле»

... взвесить спор, не решая его...

Из книги Сергея Бочарова

Заглавная метафора, взятая в кавычки, — из книги С. Бочарова «Сюжеты русской литературы» (1999). Автор хочет сказать — не важно, по какому поводу, — что литературные «приемы», «заходы», навыки письма суть энергии, чреватые смысловыми последствиями на линиях больших умственных движений родной нам культуры — русской и европейской. Поскольку на книжный переплет вынесена среди прочих тема «Литературоведение как литература», ничего не мешает приложить этот вывод к творчеству самого Сергея Бочарова: его «филологические сюжеты», завязанные чаще всего вокруг тончайшей филиации идей-слов и итожимые с таким же острым вниманием к оттенкам и поворотам собственного слова, упираются в дилеммы философские и «экзистенциальные», с совсем не очевидными решениями.

Книга Бочарова — как и книга избранного им в любимые оппоненты Валентина Непомнящего «Пушкин. Русская картина мира» — это прорыв так называемого традиционно-литературоведения сквозь заслон новейших исследовательских технологий, «чистых» и «грязных», это торжество человекообразной гуманитарии (в соответствии с этимологией латинского слова) над гуманитарией бабы Яги, которая не худо чует человеческий дух, но с тем, чтоб его истребить. Освоение обеих книг еще впереди; им, видимо, предстоит перевалить в XXI век и в качестве классики успокоиться на отведенных младшими современниками и потомками шестках, как уже почти случилось с сочинениями Тынянова, Бахтина и даже Лотмана. Пока же — первые отклики, разгоряченные, когда главное — не воздать почести рангу и масштабу, а «мысль разрешить». Или, если угодно, скреститься мыслями.

...Впрочем, помянутое «традиционное литературоведение» — здесь не более чем условная абстракция. У Бочарова — свой метод, быть может, столь же давний, как и сама филологическая герменевтика, но сегодня как раз не традиционный. Скажем, он декларирует почтительность к исторической поэтике (во время оно выведившей его поколение из тупика нормативного марксизма). А между тем — совершает ею не санкционированное. Если историческая поэтика и ее близкая родственница — компаративистика — опираются на документированное выяснение взаимовлияний и социокультурных эволюций, то есть подходят к цепочкам литературных фактов *позитивистски*, то Бочаров думает совсем по-другому. «Независимые переключки в истории мысли ценнее всего», — «независимые», то есть не полученные по литературной эстафете (от «отца» ли к «сыну» — или от захудалого дядюшки к бойкому племяннику, как считали опоязовцы), а навеянные, так сказать, атмосферически (аполлон-григорьевское и леонтьевское «веянье» — «обаятельное понятие», по ощущению автора).

Переключки же эти независимы только от прямых литературных контактов, осознанных впечатлений, но они зависимы от бессознательной «власти литературных припоминаний» (используется выражение А. Бема); здесь даже правит «таинственная сила генетической литературной памяти», сила, о которой Бочаров не забывает напоминать на пространстве всей книги. И словно шкатулка открывается — по-иному озвучивается строгое и неброское название тома. Большие творческие «идеи» суть функции некоего сверхличного континуума. Нет, еще верней. Они порождаются сверхличным организмом. «Сюжеты русской литературы» — это не сюжеты, употребительные у русских авторов, это сюжеты, авторство которых принадлежит соборному целому русской литературы. А «узлы», выхваченные из целого стойкими бочаровскими предпочтениями («Пушкин — Гоголь — Достоевский», «К. Леонтьев — Толстой — Достоевский»; добавим из области теории: Бахтин — А. В. Михайлов), — сочленения живого мифопорождающего организма, отверстого будущему (в выходах за пределы XIX века: Пруст — Ходасевич — Битов — Петрушевская — тоже все сочленено, хоть и не так плотно).

В общем, если адепт исторической поэтики — поневоле позитивист, ибо обязался оперировать положительно удостоверенными интертекстуальными связями и вытаскивать из-

под спуда времен смыслы и значения, актуальные в эпоху создания произведения (безусловно ценный «обратный перевод» с современного на минувший), то наш автор — скорее «холист» или «органицист», то есть контрпозитивистичен. В очень существенном смысле тут тоже — «русская картина мира», и книга Бочарова породнена с книгой Непомнящего куда больше, чем они сами думают. Коль Непомнящий — это «религиозная филология» (так в «Сюжетах...» припечатано), то Бочаров — это «метафизическая филология». «Тайна» — принципиальное слово из его лексикона: вместо обратного перевода, возвращения в лоно исторического контекста — потаенная чреватость зерна будущими прорастаниями. Быть может, тут одна из причин того, что трудно найти сегодня другое историко-литературное сочинение, настолько насыщенное философскими аллюзиями — от Гераклита и Платона до Хайдеггера и Макса Шелера, от Сквороды до Флоренского, Булгакова и Федотова.

Чем крепится филология (служба при тексте, по С. С. Аверинцеву) к философии? Экзегезой, работой по уразумению максимального смыслового объема слова в существенном для данной культуры тексте и метатексте. «Сюжеты русской литературы» меньше, чем можно было ожидать, заинтересованы в собственно сюжетосложении или в родословии характеров. Ранние открыватели сквозных положений русской литературы — скажем, автор знаменитой статьи «Русский человек на rendez-vous» или полузабытый Осипович-Новодворский, в «Эпизоде из жизни ни павы ни вороны» собравший у одра издыхающего Демона целый выводок его литературных детей, — напрасно просят в предшественники нашему филологу. Слово-мотив, в крайнем случае ситуация, означенная как бы вскользь оброненной фразой, а не сюжетный кирпичик, перипетия, и не типологическая черта персонажа, — вот квант рассмотрения. Точнее, вглядывания: феноменалистики и физиогномики. Вглядывания и вслушивания.

*Осмысляющий слух* Бочарова изумителен; здесь, по-моему, нет ему равных (я даже не добавляю: «сегодня»). Это явлено в «мелочах» высшей пробы. Например: «... дьявол с Богом борется» (из зацитированных слов Мити Карамазова о красоте). Не «борются» (в манихейском некоем равенстве, — как часто запоминается нашему поверхностному уму), а «борется», атакует дьявол, пытаясь похитить, оспаривая у Всевышнего бого-

созданную, онтологически несомненную красоту. Или кто бы еще расслышал в мрачном стихотворении Ходасевича об автомобиле: «Но с той поры, как ездит тот, / В душе и в мире есть пробелы, / Как бы от пролитых кислот», — в этом «как б́ы» — тютчевский «знак высокой старинной поэтики в применении к химической и технической метафоре века», а за ним — сразу весь «контрапункт поэзии Ходасевича, его современности и его классицизма»? В этой виртуозности главное — что она неотразимо точна, суть не в остроумии, а в высвобожденной ласточке смысла.

Триумф этого метода — статья-размышление «Праздник жизни и путь жизни. Сотый май и тридцать лет. Кубок жизни и клейкие листочки»<sup>1</sup>. Феноменология понятия «праздник» с его религиозными призывами, дерзкое обмирщение его в идущем от старой французской поэзии эпикурейском клише, и далее: Пушкин, прильнувший к «кубку жизни», от юности до зрелой мудрости; припавший к нему же Иван Карамазов в прении с братом Алешей о «клейких листочках» (пушкинских тож), о жажде жизни и жажде ее смысла... Любо-дорого следить, как путем чуткого *внятия*, различения полу- и четвертьтонов, и одновременно посредством жесткой философской аутопсии «свежее слово» художника обращается в «идейную парадигму», извлекаемую исследователем на свет Божий без того, чтобы «свежему слову» хоть сколько-то повредить. Замечу кстати: пусть Бочаров и предупреждает, что любые спрямленные дороги от фактов поэзии к философским тезисам сомнительны, сам он, «расщепляя» поэтическое слово и высвобождая его «эйдос», производит образцовое разграничение философских позиций: эпикурейство, стоицизм, шопенгауэрианство, христианский взгляд (сошлюсь, в частности, на поразительный этюд о стихотворении Тютчева «Итальянская villa» в работе «Литературная теория Константина Леонтьева»).

---

<sup>1</sup> Статья, особенно мне полюбившаяся в массивном богатстве книги, хотя автору, чувствуется, дороже другая — «Холод, стыд и свобода» — на пушкинско-гоголевско-достоевский «сюжет», сопоставленный с библейским сюжетом грехопадения прародителей. Но там, по-моему, филологический невод заброшен слишком глубоко в пучину последних сущностей, и нет уверенности, что его удалось вытащить.

«Странным сном полна бывает и голова филолога...» Вот признание! Оно равносильно славному и неоспоримому: «Поэта — далеко заводит речь». Потому что в обоих случаях долгоиграющий, едва ли не мирового размаха «сюжет» выстраивается как бы слово за слово. «Собака зарыта» здесь в том, чтобы выследить эти тайные слова, зародыши будущих событий и деяний. Сюжет «зарезанной любви» — есть, оказывается, в русской словесности такой, и идет он, конечно, от Пушкина, от нескольких строк известного уподобления в «Сцене из Фауста», от рельефной фигуры речи. Самая эффектная цепочка: начиная одной из октав «Домика в Коломне», где поэт-повествователь дает на мгновение волю мстительному порыву, воображает пожар богатого новомодного дома, сгубившего прежний уголок, — к сценам поджога в губернском городе из «Бесов» — и наконец к «мировому пожару» Блока. Мудро подавленное, оставившее лишь беглый словесный росчерк чувство — и вдруг прорывается из подпочвы как мятеж, а потом уже детонирует как «апокалипсис нашего времени». И ведь действительно *сюжет* — не только русской литературы, но и всей русской истории, крыть нечем.

Бочаров буквально ловит своих героев на слове, на соучастии в «независимых», не зависящих от их воли переключках. Вот: о «мировой гармонии», слагающейся из эстетически уравновешенных контрастов добра и зла, — Константину Леонтьеву приходит тут на ум прекрасная *опера*, но задолго до того, словно упредив неведомого противника, Белинский рядом называет нечто подобное усладой для *меломанов*. Или — малосимпатичное слово «ковыряние», которым, не сговариваясь, метят Леонтьев и Тургенев новую, отягощенную «лишними» подробностями манеру письма (включая Толстого). Таким занимательным совпадением ненавязчиво придается значимость и значительность — как проявлениям *общей жизни* русской литературы, совокупного источника ее сюжетов.

Слово у Бочарова на заметке, в ореоле свободных валентностей, и это справедливо также в отношении специфического «чужого слова» — слова тех разнокалиберных коллег, кто привлечен в спутники по филологическому прочтению<sup>2</sup>. Чужое определение, формула, «*mot*» (именной указатель отчасти свидетельствует о чрезвычайном объеме этих извлечений) Бо-

<sup>2</sup> Поучительно, что пушкинисту Непомнящему коллеги-пушкинисты ни к чему — за редкими исключениями.

чарову, положив руку на сердце, не слишком нужны — избыточны. Владея всеми артистическими оттенками интеллектуальной речи, он, кажется, легко мог бы «переиграть» эти посторонние удачи и находки. Но ему важно поместить себя в полилог голосов, сгруппировавшихся вокруг «испытываемого» текста, не остаться рядом с ним в идеологически авторитарном одиночестве. Здесь не просто научная корректность, понуждающая учитывать суждения тех, кто до тебя приближался к твоему предмету. Здесь — тип сознания.

Внимание к слову в ущерб вниманию к перипетии — это верный признак нелюбви к законченности, окончательности (ведь в классической парадигме цепочка перипетий приводит-таки к развязке, слово же звучит и ждет отзвука невзирая на автономию текста, на поставленную в нем точку). Слово открыто противослову за пределами того исхода, которым сам себя итожит завершённый художественный мир произведения.

Книга Бочарова начата работой о «возможных сюжетах» Пушкина — в «Евгении Онегине» и не только там. Например, выясняется, что завязка романа в стихах идет не от Татьяны, а от Онегина, от его возможного чувства к ней при первой встрече, чувства, оставшегося в сослагательном наклонении («... Я выбрал бы другую, / Когда б я был, как ты, поэт») <sup>3</sup>.

За словом, указывающим на внесюжетную, иносюжетную возможность движения, разворачивается громадная перспектива, обозначенная в книге пушкинской фразой: «Не говорит: иначе нельзя было быть», — повод для разговора о неполной детерминированности, нефаталистичности исторических событий, о случае как мгновенном мощном орудии Провидения и о человеке с его свободной волей как ловце такого случая. Что может быть привлекательней (скажем, для меня) философской борьбы с историческим детерминизмом, ведущейся во имя и именем Пушкина? И все же у рассуждения имеется обратная, не предвидимая автором сторона.

---

<sup>3</sup> Бочаров замечает, что этот момент еще должным образом не оценен исследователями. Справедливости ради укажем, что реплика Онегина не прошла мимо внимания Белинского (хотя он «из принципа» отвергал всякую возможность чувства Онегина к Татьяне — «неопытной девочке»): «Этому равнодушному, охлажденному человеку стоило одного или двух внимательных взглядов, чтобы понять разницу между обеими сестрами...»

Да, *возможность* есть не пустая мечта, а особый модус бытия (Бочаров вспоминает при этом Аристотеля). Но действительность — она-то реализованный выбор между разными возможностями, когда отсекаются все, кроме одной (*героический* выбор, как отзывается сам филолог о выборе Татьяны в финале пушкинского романа). Отказ от выбора превращает рой возможностей в беспробудное сновидение.

Чтобы не впасть в морализаторство, вернемся, обходя стороной жизнь, к литературе. Бочаров цитирует известные слова Льва Толстого о творческой задаче писателя: «... обдумать миллионы возможных сочетаний для того, чтобы выбрать из них 1/1000000...» Задача же исследователя — уловить и выявить конструктивное присутствие тех немногих «возможных сочетаний», которые не были выброшены в лабораторную корзину вместе с тысячами прочих, а оставили в тексте след: *могло* быть иначе; устремись воля художника по другому, слегка намеченному руслу, открылись бы совсем иные дали, и перед кем-нибудь, наткнувшись на заброшенное ложе потока, они и впрямь открываются — в преемственном творческом акте. Но это задание имеет свой философский пафос и свою философскую оправданность только в рамках классической нормы повествовательного искусства. (Точно так бунт против устоев общества бывает полезен и освежающ, пока общество это устойчиво.) Между тем постклассическое письмо, так сказать, методология компьютерного века, услужливо предлагает художнику включение неотброшенных возможностей в самую программу произведения, отказ от линейности и, следовательно, от выбора (не важно, что этим у нас пользуются пока авторы второго и третьего ряда — «Зимняя пыль» Слаповского, «Спички» Бородыни, «Чайка» Акунина; на Западе — уже давно и первого, Макс Фриш, например). В новой эстетической ситуации «возможные сюжеты» назойливо определяют себя как ирреальные, отменяющие самоё возможность реальности, — и пусть это станет маленьким звоночком, тренькающим близ уха нашего автора...

Бочарову чрезвычайно пришлось по душе «коромысло антиномий», на котором, как замечено было Я. Э. Голосовкером, колеблется ум Ивана Карамазова. Даже сама фигура Ивана предстает «неким мистериальным неравновесным живым коромыслом»: «идет как-то раскачиваясь... правое плечо... ниже левого». Здесь нашему исследователю бросается в глаза имен-

но «неравносность» — как Ив́анова ущербленность (шуйца, сторона нечистого духа, приподнята выше десницы). Но «коромысло» Кантовых антиномий, на кои указывает Голосовкер, да и любых нерешаемых антиномий вообще, — как раз «равновесное», и в этом его искусительность. Прежде всего — для автора данной книги. Почти во всех важнейших анализах и спорах он стремится остановить в «колеблющемся равновесии» чаши весов, сравнить в силе pro и contra.

Ясней всего эта «привязанность к коромыслу» манифестируется в очень установочной статье «Из истории понимания Пушкина». Разбор наиболее подходящего для такого случая пушкинского стихотворения «В начале жизни школу помню я...» превосходен, а замечание о том, что слово «бесы» применительно к античным «кумирам» в школьном саду — не прямое, а «цитатное» слово, извлеченное воспоминателем то ли из прежнего, отроческого сознания, то ли из кругозора его наставников, — замечание это могло бы быть, в пику «выпрямителям», развернуто в целый очерк о благом чуде пушкинской уклончивости. Но дальнейший вывод превышает смысловые границы даже такого поразительного (и действительно незавершенного, неумышленно или нарочито) создания: «Стихотворение... держится на натяжении и колеблющемся равновесии сошедшихся в нем гигантских всемирных энергий (...) непримиренных огромных сил»; поэт сумел «организовать во внутреннем мире встречу миров исторических — двух культурных эонов — и взвесить спор, не решая его». Миры эти — античность и христианство, но «в начале жизни» отрока-поэта их «колеблющееся равновесие» — только ведь подорожная в его будущих творческих странствиях. Однако чувствуется, как хотелось бы Бочарову распространить этот, как говорили гегельянцы, *момент* на всю драму движения «всемирных энергий», остановить чаши весов в состоянии, не предполагающем выбора. А ведь «взвесить» спор энергий, спор стихий — совсем не значит их заклясть («заклинатель и властелин многообразных стихий» — формулу Аполлона Григорьева Бочаров выделяет как наиболее близкую своему постижению Пушкина). Это значит — остаться созерцателем противоречия, отрешенно восклицая: «Посмотрите! каковы?.. / Делибаш уже на пике, / А казак без головы!» ... Думаю, возможно показать происхождение Пушкиным исторических и культурных проти-

воречий очень большого масштаба, и это не станет насилием над ним («интерпретацией»).

Но Бочаров любит противоречие, любит не столько умом, сколько душой. (Может быть, так же, как о. Павел Флоренский, почти освятивший противоречие, это удобное свидетельство неместимости бытия в человеческий ум?) Поэтому так драгоценен ему Константин Леонтьев — воплощенное противоречие, — предпочитаемый не только «лукавому» диалектику Соловьеву, но иной раз и «грубому» в своих квалифицирующих формулах Достоевскому. Леонтьев «склонялся перед требованиями православной аскетики и не хотел терять широты эстетических и культурных переживаний», — до чего симпатично! до чего сродни каждой мятущейся душе!

При этом Бочаров прекрасно видит, что, если повернуть это коромысло так и эдак, оно, того гляди, сломается. Прекрасно он видит, что «православная аскетика», по Леонтьеву, отмечена таким безлюбным радикализмом, что оказывается уже и не вполне православной. Он прекрасно видит (и сам о том пишет), что широта культурных переживаний Леонтьева, переливающаяся в его «эстетику жизни», несет на себе театральное-декоративное, слегка бутафорское налет. И, если обратиться к «популярнейшей леонтьевской цитате»<sup>4</sup>, то станет очевидно, что Моисей автор ее представлял себе по скульптуре Микеланджело, а не по Библии — гнилого Моисея, незадачливого убийцу египтянина, спустившегося, однако, с Синая с непереносимо сияющим лицом от недавней близости Божией. Что, да, «апостолы проповедовали» — а среди них первоверховный апостол Павел, больной какой-то противной, неприглядной хворью, «жалом в плоть», от которого Господь не давал ему избавления. Что «мученики страдали» — красивая констатация, за которой в составленных ранними христианами актах стоят описания ужасных, отвращающих воображение пыток. Короче, как о Ницше писал Владимир Соловьев, что его доктрина — мечтания «филолога», так и о Леонтьеве можно сказать, что его эстетизм — поклонение не Красоте, а ее культурным отражениям разных эпох; ту же красоту, что «тайно светит» сквозь «зрак раба» («рабский вид», как дословно перевел Тютчев со славянского догматическую формулу), он скорее всего — именно как красоту — не переживал, хотя

---

<sup>4</sup> «... не ужасно ли и не обидно было бы думать, что Моисей входил на Синай...» и т. п.

и упивался, уже вторичной, красотой церковного обряда. И значит, меркнет все великолепие центрального леонтьевского противоречия — обе его стороны подмочены.

В книге можно найти многочисленные прокламации касательно нерешенности и нерешаемости вещей самых важных в «сюжетах литературы» и сюжетах жизни — и это принципиально. Насчет убежденности Леонтьева в единственно реальной на земле гармонии — гармонии света и тени, добра и выгодно оттеняющего его зла — говорится: «Мысль старая как мир и вечно новая, убедительность которой равна ее соблазнительности». Так софизм ли это или, напротив, закон бытия? Дай ответ — не дает ответа. С удовольствием исследователь отмечает «свободный и поэтический взгляд» Иннокентия Анненского на контрверзы «Преступления и наказания» — «без однозначного между ними решения». О Достоевском и Леонтьеве: «Сейчас мы слышим обоих и заново переживаем тот спор, который и до сих пор для нас не остыл... И оценивать нам его сегодня не в чью-то пользу. Это был не мирный унисон, из какого никогда в истории мысли путного не было, а (...) та самая поэтическая борьба, какую так любил Леонтьев». Но если спор «не остыл», как можно удержаться, не ввязаться в него и кончить важнейшую из своих штудий столь закругленным эффектом? Поистине, подобное «невмешательство» должно стоить специальных усилий, связанных с общими мотивами книги<sup>5</sup>. В иных случаях можно говорить (подражая приведенной в книге характеристике: «вызывающе неточный» язык Бахтина) об ускользающе противоточном языке Бочарова. «Леонтьев был одним из источников той популярной сейчас, в конце двадцатого века, мысли, что боль-

<sup>5</sup> Позволю себе экскурс по поводу одного из таких мест, во круг «слезинки ребенка» (с. 377): «... она поколеблет картину вечной гармонии так, что писателю до сих пор с нами не объясниться...» Колесание же невыносимое — близ довода «о невозможности принесения в “строительную жертву” одного человеческого существа». С. Ломинадзе уже полемизировал на этой территории с К. Степаняном, приписывая аргумент от «детской слезинки» глубочайшему мироощущению самого Достоевского и отмечая замечание А. Василевского, что мысль из главы «Бунт» идет все-таки от персонажа, а не от автора «Братьев Карамазовых». Бочаров осторожно солидаризуется с Ломинадзе. Тут, по-моему, наряду с натуральным этическим порывом еще и какое-то тягостное недоразумение, во всяком случае, среди людей, чтущих, по-видимому, Евангелие. Словосочетание «строительная жертва» взято Бочаровым из одной работы В. Е. Ветловской, где

шая русская литература отвечает за то, что случилось потом в русской истории». Речь идет о мысли — способной смутить и опалить; но удачно подобранным пояснением «популярная» снят вопрос, насколько она жжет автора приведенных строк и жжет ли вообще.

Принципиальная, даже не лишенная внутренней патетики позиция филолога-мыслителя — ее мы попытались описать — требует не просто уважения, а вникания в ее собственную истину, в ее, быть может, правоту? Ну, самое неинтригующее, поверху лежащее объяснение — влиянием Бахтина, который, как показано в его философском портрете Бочаровым-мемуаристом, не сочувствовал «сведению концов с концами» и согласованию чего бы то ни было в «эпическую гармонию». Диалог видится тотальным и незавершимым: спо-

---

Ивану Карамазову с большим или меньшим успехом приписывается кардинальная причастность к масонству и его эзотерической символике. Но если отвлечься от этой символики, травмирующей всечеловеческие архетипы, и от самого диагноза, выставленного Ивану, нужно со всей силой сказать, что для верующего ума (в том числе для ветхозаветного и языческого) на жертве стоит все мироздание (отсюда и гекатомбы, и всесожжения, и даже человеческие жертвоприношения — все то совсем не пустое и не суеверное, все то всеобщее мифодействие, от чего освободил человечество Христос). А сам Христос — именно это «строительная жертва»: Камень, который отвергли строители, стал во главу угла — нового соборного вселенского здания Церкви. И Он же — жертва искушительная. Потому-то на слова Ивана Алеша отвечает напоминанием о Едином Безгрешном (так что на «диалектику» Ивана откликается не только «космодицея Зосимы», но и прямой Алешин возглас). Больше того, Церковь сакрализует не только добровольную жертву — Христа и его последователей, но и жертву, не связанную с волеизъявлением: канонизированы изничтоженные Иродом в Вифлееме еврейские младенцы — как принявшие смерть Христа ради. И вообще, в круговой поруке общей вины невинные гибнут за виновных. Достоевский ли об этом не знал? Все это не противоречит нравственной невозможности устраивать свое счастье на несчастье другого (Гатяниного мужа в Пушкинской речи Достоевского, на которую в этой связи ссылаются и Ломинадзе, и Бочаров) и не оправдывает притязания новых иродов основывать сулимое в будущем благоденствие на погублении ныне живущих. Невинно погубленные и ироды окажутся по правую и по левую сторону престола Господня. Можно, конечно, посчитать эту «экзистенциальную метафизику» просто эквилибристикой фарисействующих умов, но тогда уж надо до конца оставаться с Иваном Карамазовым во всем. Бунтовать так бунтовать. (Кстати, мне кажется, Достоевский, вопреки мнению Бочарова, любит Ивана Карамазова не меньше, чем Раскольникова. Любит, но делает иной *выбор*.)

рят персонажи, творцы, культурные эпохи, понимая (вопреки О. Шпенглеру — М. Гаспарову), но и переиначивая друг друга, и нет ни у кого права на последнее слово. Однако Бочаров — не эпигон коренных бахтинских понятий, он их учитывает лишь там, где это нужно его идущей своим путем мысли.

И все же без Бахтина не обойтись — в другом, менее очевидном отношении. Бочаров — такой же персоналист, как и тот. Святыня лица, «нежность» к лицу, а не только его филологическое освидетельствование для него важнее всего. Он пишет о тех, кого любит, и тех, кого любит, — не судит. Конечно, можно съязвить, что сами его «объекты» не того ранга, чтобы лезть к ним с поучениями. Но нет, не противопоказанная ответственному уму почтительность — именно любовь к лицу побуждает Бочарова не применять ранящей методики вскрытия, оставляя речи каждого в их недоговоренности, с их «бледнеющими промежутками» (К. Леонтьев)<sup>6</sup>. «Досказать речь Диотимы» в Платоновом «Пире» — на такое мог решиться разве что Владимир Соловьев, за что и прослыл доктринером.

Наконец, главное опять-таки совпадает с бахтинским «кодексом». Собеседнику Михаила Михайловича, Бочарову, запомнились слова: «Правда и сила несовместимы». Эти слова отнюдь не оспорены, скорее — приняты в сердце автором «Сюжетов...». Отсюда: акт выбора означает давление на одну из чаш весов, пребывающих в «колеблющемся равновесии». И даже если это выбор правды (Правды — начальную букву можно и повысить), она, оказавшись в позиции силы, тотчас перестает быть собой. Тут бесполезно возражать, что не всякая сила есть насилие и что «слово со властью» привлекает, а не насилует. Тут — наиинтимнейшая установка души, надежно защищенная от любых наших резонов.

---

<sup>6</sup> Иногда эти «промежутки» представлены, на мой взгляд, слишком уж «бледными», как у других, наоборот, бывают слишком картинны искусственные интерпретации... Для моего грубого ума не составляет такой уж загадки, отчего в «Станционном смотрителе» Дуня, по доброй воле увозимая из отцовского дома, плачет в кибитке; она оплакивает трагическое неведение отца, добродушно подтолкнувшего ее к окончательному решению: дескать, прокатись, чего боишься? — оплакивает и свою внезапную решимость, отягощенную виной. Загадочности здесь не больше, чем в пресловутой реплике доктора Астрова насчет «жарищи в Африке» — а вот понятие «подтекста» не стоило бы так резко отвергать.

С этой-то установкой связана полемика вокруг «авторитарных тезисов» коллег — Валентина Непомнящего и Татьяны Касаткиной, — полемика, которую Бочаров ведет, я бы сказала, с суровым юмором и художническим воодушевлением. Это самый щепетильный момент в ходе моих заметок, потому что никто не ставил меня арбитром между такими людьми, такими филологическими писателями. И все же я трусливо отступлю, если не признаюсь, что, с одной стороны, согласна с Бочаровым в *существе дела*, но с другой — по извлечении «существа» нечто обнаруживается в сухом остатке.

Оба названных автора — интерпретаторы Пушкина и Достоевского, а интерпретация, как определяет ее Бочаров, — это «автономная область порождения собственных смыслов, затем обратным ходом приписываемых тексту». *Понимание* — союзничество с исследуемым текстом, пребывание близ него; *интерпретация* — «агрессивное давление на текст», его «идеологическая редукция», заносчивое пребывание над ним. Что ж, идет ли речь о прочтении Непомнящим пушкинских «Стихов, сочиненных ночью во время бессонницы...» или о толковании Касаткиной, скажем, романа «Идиот», — все, что пишет Бочаров об этой «религиозной филологии» и о присущих ей способах препарирования, более чем справедливо. Грустно за тех, в кого попали стрелы, но радость от «экологической» защиты любимых сочинений, от доказательства их «неприступности» превозмогает огорчение. Меткость же попаданий почти скрывает легкое дрожание разящей руки.

И все же. Неужели «третьего не дано»? Неужели понимание всегда означает покорное согласие с мыслью художника, а интерпретация, то есть (говоря без обвинительного уклона) истолкование этой мысли в контексте мысли собственной, означает, опять-таки всегда, обращение художника в искалеченного Гуинплена? Нельзя ли понимать, оставаясь при своем, и интерпретировать без ножа? Понимал же Леонтьев литературные удачи лукавца Вольтера!

Вот автор «Сюжетов...» встает на защиту безусловно прекрасного стихотворения Блока «Девушка пела в церковном хоре...». Обороняет блоковский шедевр от Непомнящего, который хотел бы изъять из роковой концовки слова «причастный тайнам» (Тайнам), тяготясь заключенным в них «диктатом» (причастенный Св. Таин ребенок прозорливо ведает, что все, о ком только что молились в храме, немилосердно обре-

чены — ибо так устроен мир). Бочаров прав: желание интерпретатора «исправить» стихотворение, удалив из него слова, ради которых, именно ради них, ради этого Weltschmerz'a, оно было написано, — безумное, хотя и трогательное желание. Но так ли он прав, становясь (как всегда это делает) на сторону художника и утверждая, что «срыв» в конце стихотворения уравновешен всем представленным до этого поворота? Так ли помогает тут ссылка на авторитет В. Вейдле, «художественного критика и верующего человека», пояснявшего, что поэт «уверениям веры не верит <...> а все же <...> обращает лицо к алтарю, оттого и печаль его стихов оказывается проникнутой чем-то ликующим и светлым»? Дивное стихотворение — почему не признать, что оно — по сути — кощунственно? Зачем оставлять этот прямотушный вывод на долю атеистов и богоборцев? Да, неземная красота — но она заемна, заимствована из красок богослужения, проникновенных слов ектеньи, светоносной атмосферы храма и девической чистоты, к чему поэт все еще чувствителен. Угрюмый итог, не побоюсь сказать, паразитирует на этой красоте, подсвечен ею, потому и кажется неотразимым. Точно так же лермонтовско-врубелевский Демон, в медленно гаснущем, как «вечер ясный», оперении, все еще красив, и его саркастические слова о тщете надежды: «Простить Он может, хоть осудит!» — в точности так же гипнотичны и провокационны, как последний катрен блоковских стихов. Не будем же отрицать «угрюмства», какое знал за собой поэт. Не откажем в понимании и «наивной» реакции Непомнящего.

Примечательно, что Бочаров почти не соударяется с «чужими» — с такой крупной фигурой, как М. Гаспаров (хотя неприятие последним Бахтина не позволило полностью избежать спора). Он очень мягко возражает В. Шмиду и другим западным славистам, которые по части акробатических интерпретаций порой дадут сто очков вперед главным объектам бочаровской критики. Он мало интересуется «ультранынешними» теориями текстового анализа, которые, казалось бы, могли вывести его из себя. Как правило, он оппонирует «своим», тем, кто говорит на общем с ним ценностном языке — языке горних смыслов, но говорит другое и по-другому, прибегая к указующим «пастырским жестам». (В случаях, когда к таким «жестам» прибегают Гоголь, Достоевский или Соловьев, им тоже не прощается.)

Понятное дело. Бочаров защищает статус литературоведения как «осмысления самой литературы изнутри», как продолжения литературы ее собственными средствами — защищает от средств, привносимых извне, из особенно болезненной для него (потому как не совсем чужой) сферы идеологизированного «благочестия». Но сама его книга, напрягающая читателя каждым неординарным изгибом фразы, ворошит такие предельные «вопросы жизни», что сугубо литературоведческой ее не назовешь. Не хочется называть ее и блистательной (хотя она блистательна), поскольку ее внутренний накал не вяжется с этим льдистым эпитетом. И, однако, куда денешься — расположилась она на острове блаженных, в некоторой Телемской обители, где вершинные фигуры старой культуры дороги немногим уже избранным, где самые яростные стычки происходят в одном тесном смысловом кругу, — а между тем волны и вихри постцивилизации все сильнее налегают на сей заповедник. Чует ли самый чуткий из больших наших филологов это *веянье*?

## Идея «жизни» и лицо художника

О сборнике статей П. Палиевского «Пути реализма» (1975) часто приходится слышать: «Талантливая книга, но...» Я, вероятно, тоже доберусь до своих «но» — до своего пылко-го несогласия с автором в некоторых важных вещах. Все же сама эта формула с ударением на противительном союзе: «талантливо — но», — такая привычная и бездумная, — меня порядком пугает; словно талант — это не особое созидательное качество, не знамение и вызов, а некоторая изысканная приправа или надбавка к тому, что могло бы быть выражено всяким другим и по-другому, — пренебрежимо малая величина в борьбе мнений. Выходит, что место талантливой книги — не в семье сочинений одного с ней размаха и уровня, а в ряду посредственных писаний, под каким-нибудь «направленческим» ярлыком присоединенных к ней по воле того или иного запальчивого оппонента или адепта... (В. Кожин справедливо отграничивает идеи, рожденные талантом, от «кочующих» тенденций — всеобщего и ничейного достояния.) И еще: нельзя замыкать свой суд, свою оценку нынешним мгновением. Время перетряхивает актуальные «обоймы», как стеклышки калейдоскопа, и талантливое неизбежно передвигается с окраины к средоточию литературной картины, оторвавшись от ассоциаций и связей, навязанных ему злобой дня.

Памятуя об этом «завтрашнем дне» книжки П. Палиевского, я и хочу сказать: давайте отнесемся к ней не как к «еще одной» представительнице некоторого класса мнений, а как к единственному в своем роде созданию; давайте порадуемся тому резчайшему столкновению точек зрения, какое она возбуждает благодаря своему талантливому пылу, внутренней свободе и даже непоследовательности (ибо только чужое и заимствованное имеет свойство устремляться по неуклонному каменному руслу); давайте выкажем уважение той силе подлинности, над которой не могут возобладать самые хлесткие

и испытанные спорщики с их логически неумолимыми аргументами.

Чтобы не показалось, что все это — риторический реверанс перед опять-таки неизбежным «но», сразу заявлю: самое острое наслаждение я получила от наиболее одиозной статьи, которую могла бы горячо оспорить, особенно в том, что касается таких «частностей», как имена, лица, судьбы. Это, конечно, антимодернистский памфлет «К понятию гения». Удовольствие от чтения этого великолепного и, право же, долгожданного (потому что самый жанр исчез или выродился) памфлета легче всего определить известным выражением: во дает! Скажут, не стоило бы признаваться всенародно в таком низменном читательском чувстве. А по-моему, стыдиться тут нечего, потому что художественно меткая и идейно значительная злость П. Палиевского — не своекорыстный эпатаж, а способ высказаться до конца. И натыкаешься ли на выпад против «колченогой» «Свадебки» Стравинского, читаешь ли о том, как почтительно приглядываются люди к глумливому гению, выражающему какой-нибудь «искромсанной дрянью» свое «загадочное сочувствие» страдающему миру, или об «одиоком поэте-вещуне с детскими глазами и амулетом в лапах» (лучше и сказать нельзя!), или об «ученом Саламандре», который с высшей научной жертвенностью облучается у атомного реактора (это уже в статье «На границе искусства и науки»), — всякий раз с ликованием откликаешься вовсе не на геростратову дерзость памфлетиста, а на правдивую точность попадания. Это правда односторонняя, увиденная под углом личного идейного пристрастия, — вовсе не верховная истина, как можно заключить, отдышавшись и одумавшись. Но это именно с азартом ухваченная часть правды, а не тактически рассчитанная полуправда.

Как видите, я сужу об этом памфлете по законам художественной удачи: коли она налицо, значит, истина здесь все-таки ночевала, ибо искусство без какой бы то ни было причастности истине попросту не может состояться, увлечь, настичь. Но в этом смысле «оправдано» почти все, написанное П. Палиевским, — ведь он свои литературные и идейные воззрения не только преподносит и защищает, но и переживает и уясняет себе самому художнически. И это, даже когда он заведомо не прав, спасает его от логических подтасовок, демагогии, от маклерского, так сказать, обращения с идеями.

Говоря о художественности, артистизме, я имею в виду не только его слог, противостоящий «вышколенному, выученно-интеллигентному языку», которому так основательно достается в книге. Борьба П. Палиевского-теоретика с терминологичностью (а я не берусь отделять в нем теоретика от критика и критика от художника) идет не от «принципа», а от существа его дара. Он теоретизирует усилием воображения, сразу мыслит метафорами и олицетворениями, а не подыскивает их для иллюстрации мысли, предварительно уже уясненной. Иногда из этого возникают действия идей-персонификаций, до того насыщенные движением и сложными, почти психологическими конфигурациями сил, что, кажется, проще было бы уразуметь «терминологическое» изложение мысли, однако, понятно, оно было бы творчески беднее. Короче говоря, П. Палиевский утверждает торжество художественного образа, его способность постигать и проникать — не только содержанием, но и самым складом своей мысли. И от его идей-олицетворений можно ожидать всяческого жизненного своенравия, другими словами, «саморазвития», если воспользоваться любимым словом автора.

О главной, как мне представляется, из этих неожиданностей я хочу здесь сказать. Сначала приведу один маленький отрывок, который может служить образцом теоретической прозы П. Палиевского и в то же время сразу вводит в существо дела: «... Самое реальное, что только у жизни есть, — ее саморазвитие. Это движение, которое наступает изнутри, развертывая не спеша, но зато и ничего не упуская, бесконечную связь причин; и если его презреть, заменив чем-нибудь внешним и ограниченным, то вокруг жизни тотчас же начнет застывать кора».

Здесь, конечно, главная точка приложения таланта П. Палиевского: защитить органику, целость, незаместимость, изначальность жизни от притязаний и притеснений поспешного рассудка, ложного прогресса, призрачных общих принципов — «универсалий», тщеславной «научности» (сциентизма) и прочего; и отсюда же — защитить теплый и здравый, выращенный многими веками, человеческий смысл («обыденное сознание») от элитарных ниспровергателей, от их высокоумия и самозванства.

Но все же: что такое здесь «жизнь»? Упаси бог подыскивать определения к такому слову, но я говорю о том символи-

ческом багаже, которым П. Палиевский его наделяет и который «саморазвертывается» на страницах книги от года к году, от статьи к статье.

«Пути реализма» ведут, если следить за оглавлением, от Льва Толстого к Шолохову, от «Хаджи-Мурата» к «Тихому Дону». Но у идеи о единодержавии жизни своя сокровенная тропа, по-своему направляющая движение книги. Для меня по крайней мере философская «интрига» завязывается со слов: «Не прав ли был человек, отстаивавший свою жизнь до последнего?» (это о Хаджи-Мурате) — и развязывается словами: «... Смерть у Шолохова — это какая-то метла в жизненном доме. Так и представляешь ее не с косой, как сколько раз рисовали, а в виде нянечки или уборщицы... Ну, есть, нет, задержалась на время, пока не замусорилось, — все равно ей придется пройти». Скажу сразу, что если за «тезис» Толстой отвечает лишь отчасти, то за «антитезис» автор «Тихого Дона», книги трагической, по-моему, вовсе не несет ответственности; ведь даже явственно горькие, с надрывом слова, где голос повествователя сливается с голосом самого Григория: «как будто и на самом деле изломанная жизнь его представляла какую-то ценность и для него и для других», — слова эти выдаются за образец невозмутимого, санитарно-гигиенического подхода к жизни и смерти.

Затем, конечно, «тезис» и «антитезис» не так уж противоречат друг другу, потому что какая же «философия жизни» может обойтись без смерти, без идей умирания и обновления? Произошла только переогласовка главного смысла: сначала — куст «татарина», упрямая защита своей частной, отдельной жизни от безжизненных «универсалий», представленной государственно-идеологическим порядком Николая I и Шамиля; под конец же — «уборщица» с метлой, пренебрежение мусором отживших, негодящих частных жизней во имя... опять-таки Жизни, но как целого, во имя ее «саморазвития», которое «свободно перешагивает через личное» и «не колеблется перед таким понятием, как личность». Здесь уже сама жизнь заступила место изгнанных за абстрактность «универсалий» (я употребляю это слово в том смысле, какой оно имеет у Палиевского в статье о Грэме Грине «Фантомы») и стала идолом, которому иной раз мажут губы кровью.

Еще немного философии, чтобы уловить, откуда же началось это «переступание» через личное начало. Споря со струк-

туралистами, П. Палиевский упрекает их в том, что они не понимают самобытности индивидуального, сводят индивидуальное к единичному. Но, строго говоря, индивидуальное и есть единичное или что-то около того: атомарное, неделимое, некий квант или частица, которая в сочетании с другими частицами образует сложные, но в пределе «исчислимые» структуры. А вот «личное» к понятию единичного, индивидуального действительно свести нельзя. Но и в понятие «жизни» оно целиком не вмещается — и только сфера персонально-человеческого непредставима без личного начала. И выходит, там, где П. Палиевский сражается против рассудочности, против иссушения истоков бытия, против претенциозных и опасных механических игрушек нашего времени, — там у него «жизнь», «индивидуальность» и с некоторой натяжкой «личность» оказываются в общем и родном ему лагере. А где «самодвижению жизни» (или всему тому, что к ней подверстано и оправдано ее именем), стихийному потоку, некоей витальной силе противостоит человек, правый или неправый, с его достоинством, надеждами и отчаянием, П. Палиевский берет всегда сторону «целого» и «универсального» — личность представляется ему эгоистической помехой на пути пресловутого «саморазвития».

Даже незаметно оброненные слова выдают и подтверждают это. Сначала (в статье «Фантомы») критик был недоволен теми, кто предпочитает человеку «саморазвивающийся *сквозь* него “прогресс”». Под конец же, связывая «одергивание, обламывание, обкатывание» личности «в колоссальных смещениях целого» с новым гуманизмом «непривычного масштаба», он замечает: «интерес всего совершающегося проходит *сквозь* них» (сквозь мертвых, подлежащих «уборке»). В одном случае «сквозь» — это плохо, а в другом — хорошо, но трудно понять, чем отличается «текущая *сквозь...*» жизнь от «поспешающего *сквозь...*» прогресса, какая у кого цель, кого из них следует брать в уничижительные кавычки, а кого славить и почему.

Я думаю, видеть (и почитать) в каждом человеке лицо, действительно неповторимое, а не частное проявление жизненных (субстанциальных, на гегелевском жаргоне) сил, — этот принцип «старого» гуманизма (он же в данной связи понятий — персонализм) все равно неотделим от миссии художника, писателя, сколько бы того ни укоряли интеллигентской

слабонервностью и ни страшали индивидуалистическим отчуждением от целого.

И если я нахожу в книге «Пути реализма» художественный, духовный, методологический, наконец, изъян, то это именно равнодушие автора к особенному лицу каждого из его избранников и врагов. Все-таки все герои этой книги оказываются прежде всего «представителями» чего-то, хотя и в нестандартном, нетривиальном смысле. Скажем, Хлебников — он представляет здесь от самозванных, скомоорошничавших гениев, в таком виде для памфлета он годится, — ну, а если задуматься над тем, что он вовсе не был шарлатаном и потому оказался действительно вдохновенным и неподдельным первооткрывателем некоторых заразных форм эстетического и «жизнетворческого» безумия? Любопытно ведь, к примеру, что он своим «государством молодежи» и многим другим предвосхитил некоторые устремления «молодежной культуры» на Западе. Чтоб к этому прикоснуться, надо — не восхищаясь, это не обязательно — все же заинтересоваться Хлебниковым как таковым, его личностью и судьбой. Ведь попытаться понять «чужака» в его личном самостоянии — это единственная форма милосердия, доступная критику, которого вообще-то «положение обязывает» не только к строгой объективности, но даже порой к жестокой пристрастности.

Так П. Палиевский обошелся с «врагом», но Грэм Грин, например, избран им в союзники — и что же? Английскому писателю посвящена одна из лучших статей сборника, и трактует она, условно говоря, тему «отчуждения личности». Как и всем современным западным писателям, Грину не чужд этот мотив, но ведь центр интересов и тревог автора «Власти и славы», «Сути дела», «Перегоревшего» лежит совсем не здесь. Критику это безразлично: Грин «служит» П. Палиевскому в том качестве, в каком это нужно для «саморазвития» авторской мысли.

Фолкнер П. Палиевскому, наверное, ближе всех прочих западных художников. Но и Фолкнер, при всем богатстве соображений о его творчестве, и особенно об «Америке Фолкнера» как самобытном жизненном пласте, в результате сгодился как бы только на иллюстрацию: вот так проходят путь от авангардизма (или модернизма) к реализму. Между тем в романе «Шум и ярость» с его непоколебимо простой и, я бы ска-

зала, нежной нравственной основой и с его полной жизненной оправданностью и обжитостью всех трудных повествовательных ходов, с непридуманностью героев и их поведения гораздо меньше модернистских черт, чем даже в знаменитом «Свете в августе», — меньше «мистериальных» надломов, фрейдистских изворотов и всего такого прочего. Мне кажется, после первых романов Фолкнер стал чуть-чуть оглядываться на влиятельную «высоколобую» критику. Но позволь себе П. Палиевский заметить эту сугубо индивидуальную черту его развития, Фолкнер уже не столь безусловно представлятельством бы на «путях реализма», двигаясь в предызбранном для него направлении.

На этих же «путях» происходит сглаживание острых углов. Из Булгакова П. Палиевский «вычел» его художнический «аристократизм», его защитное умение разглядывать с эстетической дистанции страшное, жалкое и смешное, его гофмановскую мечтательность, лунную чару и глубокую грусть. Не сделай критик этого, ему труднее было бы расширить за счет Булгакова сонм кряжистых, твердо стоящих на земле творцов культуры. Может быть, П. Палиевский справедливо и чутко выделил в «Мастере и Маргарите» самое нужное злобе дня, но мне жаль лица художника, я досаую на невнимание и к тому, чем он мучился, с чем он, возможно, так и не сумел справиться, досаую на отсутствие сочувствия, на *использование* писателя критиком, хотя и вполне «стихийное», энтузиастическое и даже артистичное.

Но здесь я, видимо, предъявляю П. Палиевскому такие претензии, исполнив которые, он перестал бы быть самим собой. Потому что как раз его сила — в полусознательном, естественном, стремительном отборе всего того, чем можно напитать свою идею. Сейчас все больше в ходу термин: идееносный герой. Так вот: это идееносная книга со своими, должно быть, долгими приключениями в будущем.

**«Освобожденный пленник...»**  
**Эпизод обсуждения книги Абрама Терца**  
**«Прогулки с Пушкиным»**

Я бы хотела внести в обсуждение книги Терца-Синявского ноту приятия, ноту, так сказать, апологии. Знающие меня, вероятно, удивятся, потому что по всем моим ориентациям мне пристало скорее недовольство «Прогулками». Но философия искусства — не геометрия, в ней неизбежны парадоксы, присущие жизни духа вообще.

Начну с напоминания об одной старой полемике — это пря о Пушкине между В. Розановым и В. Соловьевым. Юбилейную (1899) «Заметку о Пушкине» Розанов начинает так: «Гоголь, приехав в Петербург, поспешил к светилу русской поэзии. Был час дня уже поздний. “Барин еще спит”, — равнодушно сказал ему лакей. “Верно всю ночь писал?” — спросил автор Ганса Кюхельгартена. “Нет, всю ночь играл в карты”. Диалог этот многозначителен, т. е. в вопросе Гоголя. Как не пусты уже его юношеские письма...» и т. д. (выделено автором). В провокационной эскападе Розанова можно при желании разглядеть зародыш «Прогулок с Пушкиным» Терца — талантливого розановского подражателя (ср. с «Опавшими листьями» «Мысли врасплох»), порой — продолжателя, а порой — прямого эпигона. В заметке Розанова, в частности, уже звучит тема пресловутой пушкинской «пустоты» — в сравнении с духовной содержательностью Гоголя. Соловьев тотчас откликнулся на антипушкинский, как ему показалось, выпад Розанова небольшим, но блистательным полупамфлетом «Особое чествование Пушкина», где сарказм соседствует с патетикой. Он высмеял изломы розановского стиля, невыносимые для классического уха, высмеял «пифизм» и «оргазм» — розановскую концепцию вдохновения, идущего «снизу», из бессознательной области, «расщелины Пифона», курящейся серными испарениями, — и в лице Пушкина стал на защиту Поэта, который черпает вдохновение «сверху», из пределов гор-

ней, белеющей в недостижимой высоте Ветилуи (Соловьев, кажется, был первым, кто по достоинству оценил гениальный пушкинский отрывок «Когда владыка ассирийский...»). Надо в дальнейших видах заметить, что слова о «пустоте» запали-таки Соловьеву в ум, и в последовавшей вскоре капитальной статье «Значение поэзии в стихотворениях Пушкина» он переосмыслил их в высоком ключе: чтобы открыться вдохновению, изливающимся из «надсознательного» источника, поэт «должен быть нищ духом, его душа должна быть так же пуста, как та пустыня, куда его тянет». Запомним, что одно и то же наблюдение в разных системах отсчета аранжируется по-разному, не теряя от этого в точности и адекватности.

Итак, это уже было в нашей культурной истории, в нашей пушкиниане: скандальный эпатаж свободного эссеиста и — в ответ — «благочестивый» гнев идейно ангажированного философа. И вот, когда Синявский написал свою книгу, а Солженицын — свою ответную статью «... Колеблет твой треножник», ситуация повторилась (что само по себе характерно, ибо в российской истории вообще предостаточно таких «внутренних рифм»). Слава Богу, повторилась не как «фарс», так как ее участники крупны даже рядом со своими «прототипами» из XIX века. Но если мы сейчас в третий раз примемся разыгрывать ту же ситуацию своими, уже слабыми силами, если нас тоже окружит некий роковой круг, повторение рискует оказаться смешным. Хотелось бы избежать этого, попытаться разомкнуть круг.

Каков, по моему разумению, интегральный ключ к книге Терца-Синявского? Все обращают внимание на эпиграф, увязывающий Пушкина с Хлестаковым (что потом отзовется и в тексте «Прогулок»). Но, мне кажется, в этой вещи есть еще один, скрытый, эпиграф, затерянный на ее страницах, подобно тому как художник подчас оставляет на холсте не только подпись, но и свое изображение — тайный автопортрет где-нибудь в уголке многофигурной композиции. Уже где-то за перевалом от середины к концу «Прогулок» неожиданно и ни с чем не связно (бессвязно даже для этого свободно-ассоциативного рассказа) цитируется ранняя кавказская поэма.

Взошла заря. Тропой далекой  
Освобожденный пленник шел...

Так вот, этот невесть откуда взявшийся освобожденный пленник и есть, как я думаю, *интеграл* книги. И дело здесь не только в положении Синявского-зека. Дело, говоря шире, в той свободе, в том *острове свободы*, который хочет отвоевать себе автор книги посреди моря всяческой несвободы — отвоевать, не эксплуатируя Пушкина как подручное средство, а действительно находя свободу эту в Пушкине. Скажу сразу — это свобода искусства. Не просто эстетизм, артистизм жизненный, экзистенциальный, та раскрепощенность, «расхристанность», которую Синявский охотно культивирует в себе, следуя опять-таки примеру Розанова, и которая Пушкину, конечно, не присуща (а там, где она ему приписывается, автор фальшивит). Нет, именно идеал — а если угодно, идол, кумир (Терц не станет возражать) — *чистого искусства*, во имя которого книга и написана, которому она посвящена.

Идеал как бы нетрадиционный для нашей культуры, взятой в целом? Но как раз в отношении Пушкина, его поэзии, в русской критике и русской мысли существовала сильнейшая антиутилитарная оборона. Она противостояла и писаревщине (Писарев — вот кто одним из первых открыл миру пушкинскую предосудительную «пустоту»), и, наперед глядя, той писаревщине с обратным знаком, которая получила выражение в амбициозных сторонах юбилея 1937 года (по аналогии с тем, как в гитлеровской Германии вышла книжка «Шиллер — соратник фюрера», у нас тогда выходили сочинения если не озаглавленные, то мысленно «подзаглавленные»: «Пушкин — соратник Сталина»).

Важно, что и *сам Пушкин*, — скажу, подражая жаргонизмам Терца, — *подстраховался* от утилитарного отношения к его поэзии. Он защищался посредством двух мотивов, двух авторских образов.

Первый — образ жреца, мотив высшего служения, перед коим меркнут все побочные и практические цели; служения Аполлону и более никому, а через Аполлона, быть может, и Богу, в которого Пушкин уже веровал к концу жизни. Ранний Белинский, в особенности же Гоголь и Соловьев интерпретируют Пушкина в согласии с этим образом и мотивом; здесь очень большая традиция защиты; в XX веке к ней примыкают и великолепные «пушкинские» статьи С. Л. Франка, где снова говорится о религиозном значении независимого художественного служения Пушкина.

И второй способ защиты от черни, ждущей «смелых уроков», — приватизация роли поэта, места поэта; «первый штатский в русской литературе», — забавно и умно пишет об этом Синявский. Таковы письма Пушкина, в первую очередь письма жене, — не просто написанные частным лицом, но сознательно стилизованные под образцовую частную переписку, тонко выполняющие свою идейно-художественную задачу. Таковы все его признания насчет поэтической «болтовни» — что «больше ничего не выжмешь из рассказа моего». У этого Пушкина тоже есть свои сочувственники, образовавшие линию обороны с другого фланга: отчасти все тот же Розанов (несмотря на его мечту ввести Пушкина в обиход каждой семьи в учебно-хрестоматийной роли некоего «расширенного» Крылова); отчасти Тынянов как первооткрыватель категории литературного быта; и, конечно же, прежде всего Набоков со всем огромным корпусом своей пушкинистики (Синявским времени «Прогулок», вероятно, не читанной). Набоков, рьяно защищающий поэта от вьючного бремени «высших целей» и возмутительно доказывающий, что неподражаемая «болтовня» Пушкина почти сплошь соткана из цитат французских и английских современников и, так сказать, ни к чему не обязывает.

На этой, по-своему тоже традиционной, линии и находятся «Прогулки с Пушкиным».

Выношу за скобки бессмысленный спор о том, любит ли Синявский Пушкина или тщится оскорбить святыню. Яснее ясного, что не только любит, а — точно так же, как в своих обстоятельствах Набоков, — хватается за него, словно за якорь спасения. Вопрос — какого Пушкина он любит и что сквозит ему за Пушкиным. И понять этого нельзя, не уловив диалектического и музыкального принципа построения книги.

Самая дурная услуга, оказанная «Прогулкам», — это печатание их в отрывках. Самая уничтожающая их критика — это простое цитирование в определенном порядке и подборе, способное сбежаться в поистине жуткий образ автора. Ибо суть книги, ее «весть» возникает из диалектики множественных переходов от «высокого» к «низкому» и обратно (в свободе которых автор подражает пусть и несколько «терцизированному», но все же существу Пушкину). За всеми этими мгновенными перебежками и не уследишь, сколько ни верти головой: от «легкомыслия» пушкинского — к эротике, от эро-

тики — к музе, от музыки — к Татьяне, от Татьяны — к Судьбе, от Судьбы — к случаю и анекдоту, от анекдота — к всеобъемлющему благоволению, от благоволения — к знакомой нам уже «пустоте», от «пустоты» — к вампиризму, от вампиризма — к перечислительному пафосу количества, от этой каталогизации мира — к «ничтожности» пушкинских деталей, от них — сальто-мортале к классичности Пушкина, от классичности — к аристократизму и идее дворянства, от аристократизма — к (в книге это по-своему логично) фрагментарности пушкинских сочинений, от фрагментарности — к статуарности, от образа застывшей статуи — к мотиву воспоминаний, от «просто» воспоминаний — к анамнезису иной жизни, от анамнезиса — к частной биографии, от частной — к творимой публично, прилюдно, от человека — к поэту, от поэта — к Аполлону, от аполлонизма — к внечеловечности и изгойству, от изгойства — к царственности, от царственности — к самозванству, от самозванства — к дуэли... Солженицын в своей статье, конечно, мгновенно оценил всю невообразимость такой траектории и язвительно назвал ее «танцем» вокруг Пушкина. Тут, можно еще сказать, набрасывается на Пушкина сотканная из этих переходов легчайшая сеть, куда неприметно захвачено едва ли не все важнейшее — от «Руслана и Людмилы», через «Евгения Онегина» и «Бориса Годунова», к «Пиру во время чумы», «Медному всаднику», «Капитанской дочке». Да, убеждаемся мы, оглядываясь на извилистый путь, это не весь Пушкин в смысле духовного объема, но почти весь — в «горизонтальном» захвате, и автор обнаруживает немалое мастерство рассказчика, даже поэта, когда, выполняя свою задачу — личную, концептуальную, философскую, — одновременно *описывает* предмет размышлений с любовным тщанием и разносторонностью. Попутно мы наталкиваемся на пронзительные по точности наблюдения — например: Татьяна как *anima* Пушкина, заветный женский двойник, которому поэт отдал и свое детство, и няню, и одиночество в родительской семье, лишив Таню счастья в замужестве, не поделившись ею и с Онегиным, оставив ее «для себя». Или об Онегине: двойник автора романа, за вычетом малости — поэтического дара, а потому — нуль без палочки, палочка же, все число меняющая, — труд художника: соответственно, убийцею мог стать Онегин, но не его создатель.

Но особая статья и суть книги, конечно, не в таких находках, как бы их ни было много. Более того, их, этих золотых рыбок терцианской пушкинистики, нельзя вытащить на берег, чтобы любоваться ими отдельно от всего остального. «Прогулки с Пушкиным» невозможно разъять на удачные, глубокие, удовлетворяющие и успокаивающие нас суждения — и на, с другой стороны, необъяснимым образом им противоречащие ложные, вульгарные, скандальные и даже «грязные» мысли. Нельзя, скажем, утверждать, что вот такое всем милое место: «В соприкосновении с пушкинской речью нас охватывает атмосфера благосклонности, как бы потихому источаемая словами и заставляющая вещи открыться и воскликнуть: я — здесь!» — что это место хорошо, а написанное несколькими страницами дальше: «Пустота — содержимое Пушкина»; «в столь повышенной восприимчивости таилось что-то вампирическое», — уже из рук вон плохо и даже наказуемо. Ибо, если согласно нашему навыку первое и второе утверждения *противоположны*, то для автора «Прогулок с Пушкиным» они *тождественны*. Отвлекитесь от моральной шкалы — и вы тут же обнаружите, что отверстость всем вещам мира можно назвать и пожиранием мира, «вурдалачеством»; здесь не более чем переименование. И Синявский то и дело дает двойные определения одним и тем же феноменам — «подлые» и «возвышенные», чтобы снять моральную оценочность, повергнуть нас в шок и оставить наедине с «хлопающим глазами» идолом чистого искусства. Оно для него — божество, а божеству не пристали никакие окончательные определения, не только хульные, но и хвалебные; здесь пригождается апофатический метод так называемого отрицательно-богословия, Синявский-Терц им пользуется, цитируя: «не ведает ни славы, ни страха, ни надежд» — и еще кое-что в том же роде из пушкинских стихов о поэте и поэзии — и поясняя: «Такое негативное определение художником собственной природы и образа называется *чистым искусством*».

Помимо Розанова, помимо Гершензона, чьи настроения так или иначе растворены в воздухе «Прогулок с Пушкиным», есть у Синявского еще один учитель — несомненный поклонник чистой художественности и в жизни, и в искусстве, бесильный примирить, как впоследствии и Андрей Синявский, свой эстетизм со своим христианством. На «языческого» Пушкина он глядел почти теми же глазами. И впрямь: читаем у

Герца разбор стихотворения «Делибаш» — на чьей стороне Пушкин, за кого из смертельных противников молится он? Конечно, «за то, чтоб одолели оба соперника»; «пушкинская молитва идет на потребу миру — такому, каков он есть, и состоит в пожелании ему долгих лет, доброго здоровья, боевых успехов и личного счастья. Пусть солдат воюет, царь царствует, женщина любит, монах постится, а Пушкин, пусть Пушкин на все это смотрит, радея за всех и воодушевляя каждого». Да ведь это же та единственно достижимая на земле гармония, которую Константин Леонтьев в брошюре «Наши новые христиане» с такой горячностью противопоставлял «розовой» мировой гармонии Достоевского! Гармония, заключающаяся в соседстве и чередовании жизненных контрастов, неподсудная в этом смысле морали и насыщающая красочными переливами взор художника или человека с художнической душой.

Жилец XX столетия, переживающий леонтьевское «упростительное смещение» в самой нагой его форме, в лагерной зоне, даже и такой гармонии — а не то что версильской, вымечтанной, — не находит вокруг себя и ищет ее только в искусстве! Он помещает искусство по ту сторону добра и зла, чтобы вычленил для себя желанную область свободы. «Освобожденный пленник шел». Эта область свободы реализуется через полнейший отказ искусства служить посторонним целям.

Как к этому отнестись? Как относиться к этому я? Как к половинной правде, неполной, но все-таки истине, притом оглашенной своевременно, — а не как ко лжи. Прекрасно знаю, что можно возразить Синявскому. Что красота, оторванная от истины и добра, обращается, как превосходно объяснил Владимир Соловьев, в кумира, ничуть не более достойного поклонения, чем все иные идола. Что Пушкин не такой, не идольской красоте служил и потому все попытки приписать ему имморализм, предпринимавшиеся еще декадентами во времена достопамятного «особого чествования» и так нещадно высмеянные Соловьевым, с тех пор неизменно рассыпаются в прах. Что, заставляя искусство устами Председателя чумного пира (а для Герца значит — устами и самого Пушкина) сказать «прости» религии, автор «Прогулок» ставит поэта в некоторую идеологически фиксированную позицию и тем самым изменяет собственному методу — совпадения противоположностей и текучего их взаимоперехода. Что приписать Пушки-

ну некрофилию можно, только опьяняясь собственной беззастенчивостью.

И все же книга Синявского-Терца — это тот «диалектический момент», мимо которого не следует проскакать в сегодняшних размышлениях о судьбе искусства. Потому что классическое в своем роде представление русской религиозно-философской эстетики об искусстве как об особом и независимом служении Абсолюту — это представление нынче совершенно утрачено. Возобладали же две крайности. На одном полюсе — искусство, уже освободившееся от вериг соцреализма (что так тяготили Терца, автора соответствующего иронического трактата), но усиленно мобилизуемое в новой сфере идей, на службу новому благочестию, — об этом в своем месте говорил Сергей Бочаров с понятной мне тревогой. На другом полюсе — постмодернистское антиискусство, деятели которого освобождают художество от соотношения с истиной и от прочих тяжеловесных материй путем его обезображивания и «деконструкции». Искусство, верное Красоте как подразумеваемой идеальной норме, свободное от религии и от морали — но не от Бога и не от Добра (слова С. Н. Булгакова), расплющено между этим молотом тенденциозности и этой наковальной анархического шутовства. А книга Синявского, сквозь все ее сбивающие со следа ужимки и прыжки, выказывает любовь к Пушкину именно за даруемую им освобождающую красоту, за поэзию в ее извечном и неизменном значении.

Односторонность книги корректирует другие наши бедственные односторонности.

В виде примечания скажу, что, написанная в лагере и дописанная вскоре по выходе из него, книга Синявского близка к его долагерным вещам (например, к рассказу об изгойстве «Пхенц») и совсем, на мой взгляд, не близка к направлению его (вместе с М. Розановой) парижского журнала «Синтаксис» — направлению малопривлекательному, судя по попадавшимся мне отдельным номерам. «Прогулки с Пушкиным» — вещь, свободная от идеологизма нынешней журнальной драки, и не стоит ее туда вталкивать.

## Дерзости и заскоки Вл. Новикова

Эссе, пародии, размышления, критика — все это собрано в книжке под провоцирующим названием «Заскок» (1997).

«Уметь писать — значит уметь писать все». Вл. Новиков не голословен: он умеет-таки писать все — или почти все. Рецензию, фельетон, трактат, если надо, сжатый до тезисов и афоризмов, манифест в духе литературных мечтаний, очерк нравов, а коли пародию, то и в прозе, и в стихах... Перечисляю, наверное, не все умения — только те, что вместились в книжку с ее ладным разноязычьем. Призывая «попытаться развязать язык» и работать «для читателя», Новиков первый же подает пример того и другого. Притом, как с ходом времени язык «развязывается», видно в пределах собранного в «Заскоке». Если в 1987 году в письме критика могли иметь место слишком знакомые оговорки вроде: «Здесь, однако, возможен упрек в объективизме, в отсутствии четкой авторской позиции...», то несколько лет спустя в малых жанрах, в циклах «Алексия» и «Русофония», предназначавшихся не для толстых, а для «стройных» изданий — «Независимой газеты» и парижского «Синтаксиса», он демонстрирует блистательную непринужденность и возбуждает в читателе чувство ничем не омраченного удовольствия. Большая часть «Заскока» — «гедонистическое чтение», такое, без которого, по сквозной и абсолютно справедливой мысли автора, жизнь литературы обращается в призрак, в диссертационный муляж. Для этих муляжей, перед коими обычно пасуют ученые аналитики и особенно зарубежные слависты, Новиков изобрел определение, точностью равное целому открытию: «очень защищенное письмо», «проза с высокой степенью защищенности». Критическая проза самого Новикова рвется вперед, не заботясь о тылах, она откровенно (иногда — симулятивно) дерзка, и о ее смысле можно судить да рядить, не отвлекаясь на защитные маневры автора, которых в принципе нет.

Но прежде — не о принципах, а о вкусах, будто бы не подлежащих спору, на самом же деле — содержательно дискуссионных как практическая проверка принципов. «Взгляд на нагое тело текста» — а к нему зовет «стойкий тыняновец» Новиков — он-то во множестве частных и персональных случаев меня смущает и даже коробит. Коробит неожиданный в трезвых (обещавших гамбургский счет) устах медоточивостью похвал: «Вознесенский в пору своего высшего взлета...» (уж так и взорлил!), «гениальная поэзия Окуджавы» (многова-то даже для меня, не склонной к отступничеству от окуджавских песен), «пафос активно творимой гармонии» (к лицу ли он Юнне Мориц?) — это о почтительно признанных. А вот о направленно близких: «виртуозный стих Еременки», «могучий Геннадий Айги» (хотелось бы узнать рецепт извлечения кофеина из этого морковного кофе), «услышать в житейском шуме шепот вечности» (о Валерии Нарбиковой, совсем уж не в новиковском стилевом регистре). Иногда щедрые пятерки с плюсом подкрепляются прямо-таки нищенскими цитатами: отрекомендованный сверхдерзостным новатором В. Соснора смахивает на Вознесенского поры то ли взлета, то ли излета, а заодно и на Евтушенко («Кто мало-мальски, но маляр, читал художнику мораль» — «Он знал, что вертится земля, но у него была семья»); решить же, чем лучше хвалимый пассаж из Нарбиковой («А люди величественны, и человек — это величина, но разве человек это постоянная величина...» и проч.), чем лучше он фразы из Н. Кононова, приведенной ради отрицательного примера, предоставляю читателям, которые не поленятся заглянуть на 10-ю и 282-ю страницы «Заскока».

Коробят и наиболее безоглядные, казалось бы, проникновения («Три стакана терцовки»), а на деле — обдуманно выходящие из «нагого» внутритекстового пространства к литературной политике и тактике. Органически даровитый Рубцов объявлен «Смердяковым русской поэзии», думаю, исключительно потому, что известная литературно-идеологическая группировка назначила его, «беспартийного нееврея», правопре-емником Есенина. Ну, а если наплевать на «наружный шум» и довериться внутреннему слуху, то рубцовское «В горнице моей светло...», честное слово, не потускнеет рядом с «Горными вершинами» Гёте — Лермонтова, и одного этого достаточно, чтобы Рубцову в смердяковых не ходить. Кстати: «Не жаль мне, не жаль мне растоптанной царской короны...» — разве

конъюнктурная строчка, а не *позиция* всех крестьянских поэтов, начиная с Клюева (мощнейшего модерниста, ни разу не упомянутого в книге, утверждающей права русского модернизма)? Точно так же уникама Бродского можно счесть поэтом «нормальным» (дескать, не дурен, но не красавец) лишь в пику «ленинградской школе», радевшей за своего. Согласна, что каждым «стаканом терцовки» отмечен некий «зазор между реальностью и репутацией» (еще одна отличная формула, которой так и тянет воспользоваться), будь то репутация Венедикта Ерофеева, Бродского или Рубцова, но неизмеримо шире — не правда ли? — такой зазор в случае Ерофеева Виктора («гениального организатора своего авторского успеха») или Айги.

Еще смущает, как составлены обоймы имен — неизбежные, видимо, в любой литературно-критической книжке. Ладно уж, что имя Татьяны Толстой сияет посреди навязанного ей «неоавангардистского» окружения, как планета среди астероидов. Ладно уж, что В. Соколов, О. Чухонцев и В. Корнилов — поэты с совершенно разным летательным аппаратом и пилотажем — скопом причислены к тем, кто «летает поближе к земле». Но когда читаешь, не важно о ком: «... традиционные корни тянутся не дальше Рыленкова или Смелякова», — то уж простите. Насчет таланта Смелякова я отнюдь не преувеличенного мнения, но все же, все же! Сдается, что Вл. Новиков, ослепленный «ультрафиолетовым излучением авангарда» (см. статью-декларацию «Урезанная радуга»), дальтонически не различает цвета в середине спектра. И то сказать, срединное для него значит посредственное, мечта его — «соединить элитарное с элементарным», минуя пространство между ними. («Утрата середины» — такой диагноз поставил господствующему ныне эстетическому мышлению один из ярких культурфилософов XX века.)

И тут пора перейти к иному масштабу разговора и сформулировать основной «заскок» этой увлекательной книги — противоречие, которое я, воспользовавшись словом из лексикона опоязовских патронов Новикова, охотно признаю динамическим, то есть ищущим разрешения. Новиков, защитник коренных читательских интересов, жалующийся на мучительные приступы алексии, на несварение от нечитабельных («высокозащищенных») текстов, ироничный ниспровергатель генераторов литературной скуки, находится в очень непрочном

перемирии с другим Новиковым — организатором нашумевшей конференции «Постмодернизм и мы», изобретателем историко-литературной пропорции, в которой его собственные отношения с авангардом последнего призыва соответствовали бы отношениям Тынянова с тогдашним левым искусством. Но нельзя дважды — в одну и ту же реку... Права Новикова на тыняновское наследие я не оспариваю, но с другой половиной пропорции дело обстоит хуже. Сколько бы ни уверял нас автор «Заскока», что новейший авангард подхватил знамя авангарда 20-х годов, миростроительные утопии последнего, хороши они или плохи, давно сменились мультикультурным паразитизмом, вполне оправдывающим скромную приставку «пост». Поэтому, когда Новиков 1-й ехидничает и злится (правда, почти не называя имен): «всюду щеголяние стилем...», «наши юные литературные кривляки, претендующие на причастность к “полистилистике”», «нынешние стихотворцы, которые превратили верлибр не то в знамя, не то в товарный знак», «те, кто пишет нечитабельные тексты со стилистическими выкрутасами», и прочая, и прочая, — Новикову 2-му куда как нелегко вклиниться в эти пени со своей сольной партией. Ведь не связанный цеховыми обязательствами читатель легко отнесет все шпильки 1-го к любимцам 2-го. И не помогут тут даже вылазки за границы «имманентно-эстетического подхода», каковые последователь ОПОЯЗа не рекомендует другим (скажем, Марку Липовецкому), но сам-то не удерживается: серийные трупики в «Романе» В. Сорокина соотносит с перечнем убиенных в Буденновске, а ухватки «метаметафористов» — с «самым главным и страшным», с «угрозой уничтожения мира». Старый энтузиастический авангард действительно замахивался на подобные свершения — аранжировать мировой пожар или внутриатомный распад, но среди постмодернистов не может быть председателей земшара по определению. И теоретическое обеспечение им сподручней получать от В. Курицына, чем от Вл. Новикова с его ответственным профессиональным идеализмом. «Динамическое противоречие», видимо, обретает исход в том, что, едва разлучившись со своей армией, теоретик и критик укрепляется в означенное им самим роли «эстета» и «индивидуала», что вызывает во мне величайшее сочувствие.

Но, верный себе, — остается воодушевленным проектантом нашего литературного будущего. Всем коллегам рекомен-

---

довала бы обдумать абрис идеального журнала, намеченный в статье «Промежуточный финиш». А в остроумном эссе «Русская литература в 2017 году» читателям будущего обещано возрождение — на новой технооснове — высоких художественных стандартов. Мы еще обогатим европейскую культуру изображенными латиницей русскими словами «душа», «любовь» и «смех», подобно тому как вошли в нее без перевода *perestroika* и *glasnost*, а того ранее *sputnik* и *rogom*.

Почему бы не поверить прогнозу европейски мыслящего и свободного от шор профессионала?

## Бахтин о Достоевском: несколько замечаний

Книга М. М. Бахтина о Достоевском (видоизмененное переиздание 60-х годов) вышла фактически одновременно с «Одним днем Ивана Денисовича» А. И. Солженицына, и в этом я вижу некую историко-символическую вежу. И то, и другое сочинение сориентировало целое поколение литераторов и гуманитариев на *новый уровень подлинности*. Это не значит, конечно, что ищущая мысль находилась до выхода в свет обеих книг в полнейшем художественном и теоретическом вакууме; нет, в той или иной мере многое из близкого прошлого, из первой половины века, пусть полузапретное, было все-таки доступно. Но случилось так, что именно оба эти произведения стали эталонными и просто-напросто смели прежние «советизированные» компромиссные критерии, по которым оценивались плоды литературного и умственного творчества.

Что касается места книги Бахтина в «большом времени» (пользуясь его же выражением), то это вопрос более сложный. Философское осмысление Достоевского и — соответственно и неизбежно — «проклятых вопросов» бытия имеет в новой русской мысли богатейшую традицию; почти вся она — от В. С. Соловьева, через Н. А. Бердяева, С. Н. Булгакова, С. Л. Франка, Л. И. Шестова, Вяч. И. Иванова, Л. П. Карсавина и вплоть до П. Бицилли, А. Бема, С. Гессена — может быть объединена под «крышей» религиозного экзистенциализма, то есть направления, к которому есть немало оснований причислить и Бахтина-мыслителя. Бахтин сам называл Вяч. Иванова, С. Аскольдова, Б. М. Энгельгардта в числе своих предшественников, скрупулезно выясняя сходства и различия их и собственной позиции. Значит ли это, что книга Бахтина — просто одно из звеньев «золотой цепи» и ее взрывная популярность связана с малой осведомленностью читателей к моменту ее второго рождения? Все же я так не думаю.

Бахтину удалось соединить религиозно-философские идеи (впрямую почти не артикулированные, но подспудно, прикро-

венно питающие книгу) с «точным» литературоведением — не менее, хоть и по-своему, «точным», чем у опоязовцев, надменно противопоставлявшим собственную положительную науку мечтаниям Серебряного века. Если русские философы охотно опирали мысль на, как говорится, «идеи и образы» Достоевского, нередко декларируя при этом принципиальную непричастность к инструментарию литературной критики, то Бахтин благодаря своим концепциям персональной природы высказывания, внутренней диалогичности слова, следов мениппеи в памяти романного жанра и многому другому сделал христианский персонализм Достоевского *текстуально установленным фактом*. В отличие от старших коллег по философской «достоевиане» он шел индуктивным путем — от поэтики и текста, а не от общих представлений, не от модного в предреволюционные годы эссеистического импрессионизма. Результат был поразительно обогащающим; духовные материи оказались переведены в сферу *наглядно показуемого*. Я бы даже сказала, что «Проблемы поэтики Достоевского» — самая философичная из книг Бахтина, и это впечатление от нее не менялось по мере знакомства с его трудами по философской эстетике, философии языка и пр. Считается, что в литературоведческую нишу его, философа Божьей милостью, загнали идеологические утеснения; что ж, еще один пример того, как «тяжкий млат, дробя стекло...» Но полагаю, что, когда писался первый вариант книги, во всей европейской мысли на повестке дня уже стояла *культурологическая конкретизация* любого философского умозрения, и автор книги о Достоевском откликнулся на этот зов времени, а не просто нашел в обществе несвободы косвенный выход для своих заветных идей. (Не надо искать признаков эзопова языка там, где совершается самобытный творческий акт.)

Как уже понятно из сказанного выше, на меня наиболее глубокое впечатление производит последовательный *персонализм* Бахтина. Это впечатление сразу вышло далеко за рамки моих литературных интересов и стало уроком жизни, уроком этики. Ко времени появления его труда я как будто была уже подготовлена к такого рода урокам — и чтением самого Достоевского, и чтением бердяевской книжки о нем, не говоря уже о чтении Евангелия. И тем не менее акцентуация Бахтина, конгениальная акцентам, проставленным самим писате-

лем, и усиливающая их, сделалась для меня источником жиз- непонимания.

Без Бахтина я, возможно, не обратила бы внимания на удивительные слова Аглаи в «Идиоте» — о том, правомерен ли «объективный» анализ побуждений другого человека: «У вас нежности нет: одна правда, стало быть — несправедливо» (разрядка бахтинская. — *И. Р.*). А прочтя их в контексте бахтинской книги, я вспоминаю эти слова, эту мысль едва ли не каждый день. Точно так же тончайшее (и милосердное!) постижение лабиринтов «подпольного» сознания как сознания раненного, уязвленного и держащего круговую оборону — или уяснение трагических усилий «одного из малых сих» сберець в качестве главной ценности личное достоинство (интерпретация словесного поведения Макара Деушкина) — мне все это не на шутку помогло, и до сих пор помогает, понять людей, с которыми свела судьба: своего рода этический практикум или семинарий по моральной теологии.

Главную же литературно-исследовательскую заслугу Бахтина — создателя этой книги — я нахожу в том, что он разработал типологию соотношения сознаний (кругозоров, горизонтов) персонажей и сознания (кругозора) автора в повествовательных жанрах Нового времени. Таким образом он ввел в литературную теорию некоторые важнейшие константы (мера «авторского избытка» и пр.), перекидывающие мостик от поэтики к мирозерцанию художника, — что, на мой взгляд, является главной проблемой и венцом любой интерпретации. Бахтину, например, действительно удалось показать (что бы ни говорили впоследствии оппоненты), чем отличается постановка героя у Достоевского от постановки героя у Толстого, и тем самым — показать, чем, в мировоззренческом плане, отличается персонализм Достоевского от морализма Толстого.

Если же коснуться моей собственной литературной работы, то без инспирированных Бахтиным размышлений над диспозицией «автор — герой», «слово автора — слово героя» я не смогла бы, вероятно, вникнуть в творчество Г. Бёлля, А. Битова, В. Маканина, не говоря уже о подходах к самому Достоевскому.

Означает ли все это безоговорочное следование Бахтину на всех путях его мысли и методологии? Что ж, главное несогласие с Бахтиным ныне уже оформилось в «общее место», и, высказав его, я, по-видимому, присоединюсь к большин-

ству. Попутно замечу, что бахтинское «заблуждение» было очевидно и для меня, и для моих постоянных собеседников если не после первого, то уже после второго прочтения книги о Достоевском. Теперь, кажется, всем стало понятно, что *сюжетосложение* Достоевского и является той зоной авторских «преимуществ», авторского, если угодно, назидания, от которого Достоевский — во имя «диалогического» уважения к личности персонажа — отказывается при изображении сознания и слова героя. Точка зрения автора реализуется не через «всепонимающее» комментирование, исходящее от повествователя, а через судьбу героя, часто — через его неизбежную самоказнь. Зло — то, что видится автору таковым, — не «клеимтся», а, как сказал бы Бердяев, изживается на имманентных путях, что и находит выражение в несравненной сюжетике Достоевского. Творец этих романов сходен с Творцом «неба и земли»: не отнимает у личности свободу, но провидит последствия и промыслительно реагирует на них. Ума не приложу, как это осталось вне поля зрения Бахтина, в эстетике которого аналогия с богословской дихотомией «Творец — творение» играла огромную роль.

Существует мнение, что Бахтин, объявив сюжеты Достоевского лишь некоей авантюрно-мениппеиной условностью, позволяющей организовать мизансцены для прений, для диалогического общения лиц, а «правду» автора в так называемом полифоническом романе уравнивая в правах с «правдами» героев, тем самым хитро обошел вопрос о неприемлимой для властей идеологии и вере Достоевского и протащил любимого писателя сквозь пресловутые препоны и рогатки. Но мне кажется, на столь цельную книгу, какой являются «Проблемы поэтики Достоевского», не могли серьезно повлиять соображения внешнего и конъюнктурного порядка. Скорее — здесь издержки бахтинского персонализма, незаметно накреняющегося к релятивизму (что с небезопасной силой сказалось в книге о Рабле: в эксцессах «карнавализации», в гимнах в честь «веселой относительности» и страхе перед «завершенностью» и «абсолютностью» Истины). В последующие издания книги о Достоевском Бахтин внес поправку, заметив, что в романном мире Достоевского представление о безусловной Истине все-таки присутствует, но критерий ее не отвлеченный, а личностный — Личность Христа.

Понятно, что и релятивистское сопротивление тоталитету «больших идеологий», и противопоставление «смеховой» культуры культуре официальной — все это было для Бахтина формой резистанса; но несогласие со своим временем тоже есть род зависимости от него и может приводить к тем же перекосам, что и конформизм. Концепция «полифонического романа», смутная, не до конца продуманная, представляется мне такой вот идейной реакцией на «монологическое» давление эпохи. Однако она, кажется, будет работать, если приложить ее не к творчеству Достоевского, а к Чехову, в особенности к его пьесам, столь загадочным из-за видимого отсутствия итога...

## Об А. П. Квятковском — ученом и поэте

Нужен особый дар, чтобы передать притягательность человека, который был больше и ярче всего, что он по себе оставил. Боюсь, дара у меня этого нет, а между тем знавших и сердечно запомнивших Александра Павловича не так уж много, и я в том числе. Оставлено же им обширное достояние: стиховедческие труды, два поэтических словаря (за такую работу берутся целым коллективом, а тут один автор собрал и систематизировал), тетрадки стихов. Вероятно, надо показать его в первую очередь через эти труды, стихи, через то, в чем он охотно признал бы «часть себя большую» (как у Державина: «... но часть меня большая, от тлена убежав...»).

А если кто, сверх того, и помнит комнатушку с окнами в стену соседнего дома на захудалом дворе, веселый обед из консервной банки, чай, заваренный непременно в чашке (де-скать, так вкусней, а не то чтобы неохота лишний раз бежать по унылому коридорчику на коммунальную кухню и возить-ся с заварочным чайником), табачный дым, с жадностью поглощаемый старческими легкими; папки, папки с наслоениями работы, что все не получает выхода вовне и оттого, должно быть, окончательного чекана, — они, эти папки, потеснили не только обиходный скарб, но даже и драгоценные книги, многие из которых украшены автографами интереснейших людей века; многочасовые разговоры (его оскудевающей, заполненной трудом жизни хватало и на них), где смешные каламбуры, милые пустяки («А знаешь, как держат мизинец люди вороватые?») перемежались с далекими от учтивости спорами, в которых А. П. никому не удавалось сдвинуть с его точки, как это и бывает с людьми, приходящими к каждому своему выводу особым, лишь им присущим маневром ума; наконец, декламацию по мысленной партитуре, для меня теперь уже невозстановимой, — до сих пор звучат в ушах любимые им за ритм и смысл, за образ сочинителя строки Третьяковского: «Начну на флейте стихи печальны, / Зря на Россию чрез страны даль-

ны...» — его глуховатый речитатив, как бы воскрешающий в просодии русского стиха распевы древних аэдов, и легкое голосовое усилие на цезурах... Так вот, если все это и вспоминается, то ведь только как необязательный комментарий к существенному и долговечному.

Однако из роя «не идущих к делу» подробностей, в которые теперь окунается память, я в свое время лучше и ближе поняла то, что, возможно, не будет до конца уловлено читателем стихов Квятковского или еще не объявившимся наследником его ритмологического учения, — поняла, что такое *энтрузия* в том широком смысле, какой вкладывали в это слово еще век Возрождения и век романтизма.

Это прежде всего окрыленность восторгом перед красотой, когда от простых показаний чувств восхищенный ум устремляется к восприятию прекрасного целого. На уровне впечатлительности людям, отмеченным такой драгоценной особенностью, свойственна «синестезия», произвольное перетекание зрительных, слуховых, моторных ощущений друг в друга. В стихах Квятковского то и дело просверкивает эта черта (над которой сам А. П. вряд ли задумывался): «И слушал, веки опустив, / Как мир вскипал во мне зеленый»; «И, разрисованная скрипкой, / Светилась долго тишина»; «На руке твоей усталой / Моросят часы»; «... Вспыхну скрипкой сторяча». И о папиросном дыме: «Мелодию рисуя светом, / Невидимая мне рука / Вывинчивает флажолеты / Голубоватого дымка». И замечательно — о ландышах:

Они красуются в стакане,  
Прозрачном от воды вдвойне,  
И источают в тишине  
Незримый свет благоуханья.

Слитности пяти чувств, восходящих к восприятию Единого и совершенного, сопутствует обычно универсализм способностей. Александр Павлович рисовал, лепил, музицировал, сочинял разные мирообъяснительные теории, вплоть до астрономических, делая все это талантливо, занимательно, здраво и в неслучайной связи с главным своим увлечением — стихами. Можно, кажется, сказать, что за преданностью стихам у него стояла преданность стихиям, из которых слагается мир. В нем было что-то «пифагорейское», какая-то врожден-

ная склонность приближаться к тайне Вселенной словно бы со всех сторон сразу.

Затем «энтузиазм» — это готовность к преклонению, энтузиасту неведома зависть. Я не встречала в литературной среде человека менее завистливого, чем А. П. Похвала другому никогда не обижала его, не колола, даже если и не убеждала. И не то чтобы он был благодушен (вообще-то обиды помнил), не то чтобы ставил себя слишком низко или, напротив, слишком высоко. Нет, просто вся его жизненастроенность была положительно заряженной. Он преклонялся перед титанами истории, науки, искусства; когда говорил о Бахе, Пушкине, Менделееве, голос его одушевлялся личным торжеством, словно он, как повитуха, сам помог им появиться на свет. Но почти с той же радостью он умел встречать любую крупницу творчески ценного, даже затерянную в горах шлака. Эта чуть ли не космическая рачительность и помогла ему, в частности, осуществить замысел большого «Поэтического словаря» (1966), который важен не одним лишь толкованием терминов, а, быть может, прежде всего превосходной коллекцией стихотворных иллюстраций, где каждая облюбовывается и преподносится составителем в виде перла, выловленного из пучины словесности. Ему иногда говорили: зачем вы в своем словаре цитируете такого-то — это ведь слабый поэт да и человек неважный? Но в Квятковском жил ценитель нелицеприятный и абсолютно равнодушный к пересудам о репутациях; если сочинителю, по его мнению, нечто удалось — пускай только одна строфа, концовка, рифма, — мир должен был вместе с А. П. подивиться и порадоваться находке. Точно так же его радовали собственные удачи; он мог многожды хвалиться каким-нибудь полюбившимся оборотом, негаданно пришедшей метафорой, и его милая похвальба была бескорыстна, будто не о себе. Так он с увлечением комментировал свое действительно неожиданное сравнение:

И жаворонок средь полей  
Уж бьется в небе неустанно,  
Держась на песенке своей,  
Как шарик на струе фонтана, —

объясняя, где видел этот чудо-фокус с шариком, по каким физическим законам тот не падает наземь и как это похоже на

трепещущую в высоте певчую птичку (кстати, так сравнить одно с другим мог именно человек, для которого в едином ритме, в едином «узоре» существуют звук, свет, объем, движение).

Энтузиазм означает также громадность замыслов, несоизмеримых, наверное, с силами и возможностями одной жизни, но зато придающих жизненным целям надличный масштаб. Энтузиастов часто винят в дилетантстве. Доставалось и Квятковскому. Еще бы! Ему хотелось заглянуть в лик Вселенной — стремление, насытить которое невозможно никакой специализацией:

Звенит, пронизывая воздух,  
Светящаяся тишина.  
Деревня спит. Все небо в звездах.  
Вселенная — обнажена.

Гипнотизируя упором,  
Она глядит во все глаза.  
Как откровение, в котором  
Не понимаю ни аза...

Он отыскивал единство ритмообразующих, мерно-периодических сил, которым подчиняются обращения звезд и электронов по своим орбитам, и постройки кристаллических решеток, и жизненные циклы организма, и музыка, и стихи. В одном из стихотворений лирику он называет «искусством памяти и меры». Но такова же, думалось ему, природа ритма вообще: ритм основывается на принципе единообразного разнообразия, на не вполне тождественных повторях (модификациях) той или иной закрепленной в памяти модели, будь то память человека или память природы. Свою ритмологическую теорию русского стиха Квятковский мыслил как частное и с наибольшим знанием дела проработанное приложение универсальных ритмологических идей. Этот замах труда его жизни, опубликованного пока только во фрагментах (некоторые словарные статьи; напечатанные в журналах работы о частушке, о свободном стихе и др.), настораживал академическую науку, с которой А. П., естественно, не всегда ладил. Полагали, что он необдуманно переносит тактовую теорию музыкального ритма на стихосложение. Это было заблуждением; он шел

не путем заимствования из «смежных» ритмических искусств, а путем дедукции: от интуитивно нащупанного общего к частному, дающему ряд свидетельств в пользу догадки, — метод, который раздражает строгих эмпириков, но нередко приводит к очень ценным результатам. В теории Квятковского были, разумеется, пробелы и слабые звенья, он многого не успел додумать и допроверить; но, как минимум, он превосходно показал родство разных систем стихосложения, в том числе продемонстрировал отсутствие пропасти, ряд соединительных переходов между русским «книжным» и народным стихом, особенно ощутимых по мере движения от метрической реформы Тредиаковского — Ломоносова к поэзии XX века. Вокруг главного, разработанного и завещанного продолжателям, у А. П. всегда толпились идеи, откладывавшиеся на несбыточное «потом», набросанные начерно. Такова его ритмологическая интерпретация грузинского шаири, таковы не получившие развития оригинальные взгляды на природу музыкального ритма. Однако все профессиональные усилия он все-таки сосредоточил на изучении русского стиха, об остальном только мечтая и помышляя. Дилетант разбрасывается, универсальный ум избирает заветную область труда, не упуская при том из мысленного созерцания целое.

У энтузиаста вырабатывается положительно-творческая стратегия относительно неблагоприятных житейских обстоятельств, которую лучше всего обозначить пушкинскими словами «непреклонность и терпенье». К Александру Павловичу жизнь была неласкова. Начинать он в группе конструктивистов; начинал сравнительно поздно и скромно (его статья о «тактометре» — тактовом стихе — в конструктивистском сборнике «Бизнес», сопровождавшаяся экспериментальными примерами и содержавшая зерно будущей «Ритмологии», прошла не очень замеченной на фоне эффектных, но стиховедчески, мне кажется, менее продуктивных опытов и штудий И. Сельвинского). В скором времени в его трудах произошел вынужденный перерыв, а в жизни — драматический перелом, лишение свободы. Но как только представилась возможность, он снова стал активно работать, и до войны вышел его первый — маленький еще — «Словарь поэтических терминов». Был Квятковский и журналистом, газетчиком — в многотиражке на Строительной выставке, в Информбюро, «Труде» и «Литературной газете». Конечно, рвался на фронт, в ополче-

ние, но его не взяли «по возрасту», и он воротился с непонадобившимся узелком в свою московскую конурку. В военные годы перебивался, обрабатывая с семьей подмосковный огородик близ Лобни, у того самого рубежа, где было остановлено немецкое наступление. Потом сыновья выросли (а в довоенное еще время умерли малышки-дочки), семьи как-то не стало...

Последние годы жизни — за вычетом радостного исключения: издания «Поэтического словаря» — он жил полузабытым стариком, изредка напоминаям о себе статьями на специальные темы, интересными и дорогими лишь для немногих из литературного мира (с ним знали тогда и несколько молодых поэтов, в их числе Шкляревский и Вознесенский, чье будущее его живо волновало). При этом он оставался деятельным, впечатлительным, горячо отзывчивым. В таких случаях о человеке принято писать, что от него «никогда не слышали жалоб». А. П. иногда бурно жаловался (например, что плохо, медленно лечат его болезнь, а она была неизлечима), но как-то по-детски, без уныния, и жалобы тут же тонули в вихре его замыслов и вымыслов, в потоке ощущений и впечатлений текущей минуты — от снега, прохожих, последнего концерта, букетика ландышей, который кто-нибудь догадывался принести, вспомнив, что для Александра Павловича это особенная радость. Его обстановка не казалась убогой, потому что сам он был изящен, пластичен и прекрасно к ней приспособлен; щербатые, расшатанные предметы оказывались сподручными, повиновались ему. От болезни своей он вплоть до самых последних месяцев старался отмахнуться как от досадной помехи и, кажется, не верил в конец, выказывая перед лицом смерти все то же детское упрямство. Он обладал подлинным вкусом к жизни, даром любоваться природой, женщиной, шедевром, благородным поступком, и притом все радости существования выстраивались в его душе в правильном, достойном порядке, так что «успех» или «деньги» — вещи, не неприятные ему и его не баловавшие, — не высывались ни на шаг вперед отведенного места. Получив после выхода «Поэтического словаря» первый за десятилетия нешуточный гонорар, он сунул бóльшую его часть в брючный карман и, веселый, отправился по магазинам приодеться. Деньги, конечно, выпали или были украдены. Последовало бурное огорчение, но какое кратковременное! И дело тут

не только в легком взгляде на деньги — у него, энтузиаста, ни одна неудача не превращалась в навязчивую идею. Его отношение к собственной участи лучше всего, пожалуй, выразилось в стихотворении, обращенном к Г. Оболдуеву — крупному, но все еще мало оцененному поэту. Мирный вечер, проведенный с другом-стихотворцем за шахматами, молодой месяц в окошке, литературный клуб на двоих («... почитаем / Обоюдные стихи. / Ты ведь мною почитаем, / А мои ужель плохи?»), шутливое взаимопонимание двух необманчиво знающих себе цену «чудаков» — какая во всем это доброкачественность, какой прекрасный остров сбереженного достоинства!

И наконец, последнее, что уместно прибавить к обрисовке «энтузиаста». Стремясь к обновлению идей и форм, к большим неслыханным построениям, он вместе с тем чтит старинное, проверенное временем и культурой, уходящее корнями в глубину, он не увлекается строительством на пустом месте. Для него существуют авторитеты, любимые образы и истоки, подчас немодные, забытые, внятные ему одному. Как ученый, А. П. Квятковский высоко ценил стиховедческие теории первой трети прошлого века — А. Кубарева, Д. Дубенского, А. Мерзлякова, — для многих его коллег совершенно отодвинувшиеся в тень; считал себя продолжателем Кубарева. Его воображение было постоянно осаждено новыми ритмическими моделями, вытекающими из его классификации, — и в несколько наивной надежде излечить поэтов-современников от инерции наиболее употребительных форм он писал экспериментальные стихи в неопробованных ритмических «ключках». Некоторые образцы их жили полноценно, пожалуй, лишь в звуках его собственного голоса: когда он проговаривал свою «Санную лунату», слышалось что-то неистовое и в то же время неумолимо мерное, как хоровод или заклинание. Другие стихи того же происхождения не нуждаются ни в каких исполнительских пометах и прекрасно осваиваются внутренним слухом (то есть при чтении глазами). Такова имитация античного «четырёхдольного гекзаметра» — прекрасная миниатюра «Вечер в Можайске»:

В пурпуре, блеске и дымах, леса разрисовав позолотой,  
Озаряя розовым светом струнную рожь и пшеницу,  
В визге стрижей оголтелых и в мельканиях ласточек быстрых,  
Вниз головой, бесшумно падало тяжелое солнце.

Или особенный «шестидольник» стихотворения «Весеннее»:

Если б сумерками  
Заезды выбежали  
Перемигиваться  
У пруда,  
Мы фонариками  
Электрическими  
Им подсвечивали  
Бы тогда.

Или обаятельно-своеобразный «ударник» — «Сердце тишины»:

Часики на столике  
Тикают, —  
Ручейком в траве.  
К единице нолики  
Циклами  
Норовят правей.

Замечательно, что в этих опытах, каждый из которых осуществляет какую-то умозрительно представимую конфигурацию ритма, нет ничего нарочито иллюстративного, вымученного; тут виден все тот же лирик с его узнаваемым личным взглядом на природу, на душу и судьбу. Что еще примечательнее: в лирике Квятковского преобладает ямб — размер, наименее (так мне кажется) им объясненный, наиболее, согласно его же данным, «инерционный» и к тому же удаленный от фольклорных метрических форм, которые он с горячностью пропагандировал. Но у Квятковского — как теоретика и как стихотворца — не было узколобого намерения стать поперек всей культурной традиции, где вершины отечественной поэзии и ямб нераздельны; лирика А. П. по преимуществу ямбична, потому что содержит строгий отстой чувств и дум, которые в русской классической поэзии издавна принято было препоручать ямбу.

Совсем не случайно стихи А. П. объемлет, пронизывает образ тишины.

Благословенный час безгневья.  
Безлюдье. Звезды. Карандаш.

... Все хорошо! И дом во сне,  
И грусть в неспешном листопаде,  
И мир, припавший к тишине  
Твоей полуночной тетради.

Тишина светится, звенит, к ней можно «приглядываться», рисовать на ней, как на холсте, звуками, ткать по ней, как по канве, узоры, под размеренное тиканье часов угадывать в ней ритмы мироздания и ритмы рвущегося наружу чувства. Понятно, что тишина — золотой подарок для человека, которого разнообразные тяготы житья отвлекают от рабочего уединения, который привык ценить минуты внутренней сосредоточенности как ненароком выпавшее чудо. Но тишина — это нечто большее: замерший на вершине насыщенности раствор, где кристаллизуется художественная мысль и форма:

Жизнь, буйствующая сперва,  
В кристаллах строф остепенится... —

это глубина, откуда прорастают звуки и образы. Тишина пульсирует, в ней набирает силу периодическое, циклическое движение стихотворной мелодии. Читая строки Квятковского о готовой зазвучать тишине, лучше понимаешь, что именно разумел он как теоретик под «пространством стиха» — еще не произнесенного, не измеренного реальным временем, но уже оформившегося в предварительный строй со своими вехами развития:

Судьбу стихотворения вершит  
Пластическое чувство расстоянья:  
Внезапность встречи, золотой зенит  
И — сладостная жалость расставанья.

Стихи Александра Павловича Квятковского — всего лишь уголок его жизни внутри поэзии, но уголок заветный, «ночного пламешка листок». Они не только вводят в мир его многообразно одаренной личности, не только являют образцы лирики высокого созерцательно-философского строя, — они дают

людям пишущим урок творческой этики: бескорыстная любовь к поэзии, простертая и на каждого из настоящих поэтов, и на собственный дарящий «упоение» труд, велик он или скромен, любовь к жизни, душевная открытость навстречу ее впечатлениям, свобода от умственной предвзятости — «мысль не застит мне души»; неожиданный в таком всегда оживленном, быстро чувствующем и думающем человеке талант к «тишине», к несуетности, умение шагнуть из «наружного шума» (по слову Тютчева) в ту внутреннюю область духа, где художественная, а равно — научная, идея дозревает и проходит честнейшую проверку, прежде чем явиться на свет.

На пороге прощания с жизнью А. П. нашел слова, в которых как бы со стороны, с отрешенной благодарностью сказал о лучших качествах своей натуры:

Благословенна ты вовек, —  
Дитя мгновения и вечности —  
Душа полей, библиотек,  
И музыки, и безупречности.

Прикрысы здесь нет. Такой эта душа и была.

## Школа Александра Квятковского

Когда я впервые взяла в руки переиздание «Поэтического словаря» Александра Павловича Квятковского (1998) — переиздание, которое не должно было сулить мне неожиданностей, поскольку я, приглашенный редактор его, держала все корректуры, — я была прямо-таки сражена: и на переплете, и на титуле стояло: «А. П. Квятковский. Школьный поэтический словарь». Как это школьный — даже если школьникам он может в известной мере пригодиться? Не для них ведь он десятилетия назад создавался! И как же так — изменить аутентичное название, данное покойным автором, который из гроба не может ни возразить, ни согласиться? Ну и сюрприз! В маркетинге, конечно, все дело, в профиле издательства «Дрофа» и других внефилологических обстоятельствах книжного рынка, но легко ли примириться с тем, что обстоятельства эти без колебаний были признаны решающими и к поискам компромисса между филологической этикой и прагматикой никто не был привлечен? Впрочем, благодарность моя издательству, решившемуся на это начинание, Павлу Антониновичу Стеллеферовскому, одному из тогдашних руководителей «Дрофы», который, предлагая мне включиться в работу, вспоминал, как он когда-то учился по первому, энциклопедическому, 1966 года, изданию «Поэтического словаря» (и в его голосе прозвучали личные энтузиастические нотки), — благодарность к инициаторам и реализаторам затеи была так велика, что я безмолвно проглотила ошеломившую меня новость.

Прошло время — и я не просто успокоилась, а взглянула на происшествие веселее. Я представила себе Александра Павловича вживе, вообразила, как мы с ним вертим в руках новенькую книжку, радуемся разумному «школьному» шрифту, не требующему от глаза судорожной аккомодации, горячимся из-за пресловутого слова-подкидыша (автор был куда как горяч!), а потом вместе смеемся и утешаем друг друга: часто в обмолвке, опечатке, искажении бывает что-то провиден-

циальное и осмысленное, не лучше ли взглянуть на них как на маленькие игривые подарки судьбы нашему упорствующему *ratio*? «Школа» и «схолия» — слова одного греческого корня, а «схолия» — это разъяснение к тексту, которое может вылиться и распространиться в целую теоретическую выкладку. Таков и принцип этого словаря — в отличие от элементарного словаря терминов: теоретически увязанные между собой разъяснения к поэтическим иллюстрациям. Прочтем же название «Школьный поэтический словарь» как: «Поэтический словарь схолий» и откроем для себя стиховедческую школу Квятковского, игнорируемую большинством стиховедов и тем не менее существующую. Все становится на свои места. Все к лучшему.

Говоря об этой книге и ее авторе, я не хочу повторять то, что читатель может узнать из нее самой. Там, в приложениях, опубликованы мои воспоминания об Александре Павловиче, с которым жизнь свела меня еще до того, как по воле энциклопедического издательства я в 60-х годах оказалась «научным» (! — какое неприличное преувеличение) редактором «Поэтического словаря». Просто молодые люди, начинающие поэты, критики, филологи инстинктивно искали наставников, свидетелей прошлого, хранивших в себе некую весть, не иссушенных окружающим бесплодием зрелого советизма. В результате каждый на кого-нибудь набредал. (Так, несколько позднее, В. Кожин, В. Турбин и С. Бочаров «набредли» на Михаила Михайловича Бахтина — улов колоссальнейший!) Я набрела на Квятковского, и радость этой встречи не отыметя. Существуют ли загробные свидания, боюсь утверждать, тем более в таком косвенном и случайном контексте, но если да — он одно из не столь уж многочисленных лиц, с кем я хотела бы свидеться *там...*

Так вот, воспоминания мои о нем, писавшиеся еще «до свободы», тем не менее (как мне кажется) правдивы, и я не стала — и сейчас не стану — их переписывать, хотя по условиям того времени в них кое-что смикшировано или вообще не могло быть упомянуто. Остался только намек на те страдания, которые А. П. пережил как репрессированный, заключенный, ссыльный в 30-х годах. А ведь, в духе времени, пострадал он не за происхождение и, разумеется, не за взгляды политические (к Ленину он так и остался лоялен, Сталина же ненавидел, но не давал повода для догадок об этом), а за ак-

тивную причастность к группе конструктивистов и за формализм — из его слов я могла заключить, кто стал автором или, во всяком случае, вдохновителем идеологического доноса, но не буду называть это вполне ученое имя.

Нет в опубликованных воспоминаниях ни слова и о «богословских» стычках, игравших, вопреки очевидному противостоянию, — почему-то — цементирующую, даже «кроветворную» роль в нашем общении. Сын священника, белорусского протоиерея, студент (до университета) семинарии (или духовного училища — я уже не помню), он рано пришел к богоотступничеству, протестуя против отцовского авторитета и бунтуя против отцовой епитрахили, накрывавшей его на исповеди, — классические признания, любезные фрейдистским ушам. Еще выразительнее был его рассказ о кульминационном моменте этого богопротивления — когда, ощутив уверенность в своем новом неверии, он вдруг почувствовал, что на плечи ему кто-то сел, наподобие панночки из гоголевского «Вия» (его сравнение), и тут он в ужасе бегом отмахал с неким грузом чуть ли не версты, пока наконец не остановился с разбегу, как вкопанный, и оседлавший пал наземь... Из той же серии: помню, как он доказывал мне, что шестикрылый серафим в пушкинском «Пророке» — палач, уродующий человеческое тело и душу, а все стихотворение — сатира на державную или, бери выше, власть, и хотел написать об этом статью, я же умоляла его не делать этого, а зря, зря. Его «богоборчество» было каким-то трогательно-ребяческим, как та детская память о душевной епитрахили, и потому заказанное мной заочное отпевание, чего он хотеть не мог, — не слишком обременяет мою совесть. Может быть, придет час рассказать обо всем этом подробнее, но сейчас я уже корю себя за уклонение в сторону.

Однако не стану излагать и принципы ритмологии Квятковского — этому тоже посвящена прилагаемая к словарю статья, которую я написала давно, по следам развернувшейся вокруг первого издания неблагоприятной для автора полемики, а на нынешнем этапе только подновила не поминаемым в оны годы Бл. Августином и еще кое-какими частностями. Прошли десятилетия, а я все еще остаюсь в числе адептов его изумительно стройной системы ритмообразования, в числе столь немногих адептов, что, когда помру, может, таких больше и не останется. Правда — только на время. Боль-

шие идеи — это фениксы, самовозрождающиеся из огня коллективного отрицания, а Квятковский был индуктором больших идей.

Да, Александр Павлович немного сплутовал; и он, и я были на этот счет в глубокой несознанке, но пора сказать правду. Он был одинок, непризнан, забыт — после репрессий, войны, позднесталинских лет. А между тем в его терпеливой к невзгодам светлой голове мыслителя-самодума, ярчайшего дилетанта-открывателя складывалась некая картина мировых ритмических законов, воплощенных для него по преимуществу в любимейшем из искусств — искусстве стиха. (Чуть ниже я приведу его собственные слова о настигшей его радости озарения.) Не менее замечательно, что эвристическое начало сочеталось в его натуре со страстью филологического коллекционера. Стихотворные образцы и казусы, шедевры и чудачества значили для него то же, что для Набокова его бабочки, — он буквально гонялся за экспонатами с сачком. И вот, на скрещении открывательства и собирательства оформился у него текст совершенно необычного словаря: это коллекция терминов, из которых немалая часть отчеканена в личной мастерской Квятковского и нигде прежде не фигурировала; и это коллекция стихотворных образцов, к которым прицеплены схолии, разъясняющие их в духе его собственной «тактометрической» системы. Статьи опутаны лабиринтом взаимоотношений, следуя которым можно открыть для себя всю новоозначенную систему целиком — согласившись или усомнившись. И вот, когда кто-то (точно не знаю, кто) вспомнил о прозябавшем Квятковском, о том, что ему «хорошо бы помочь» и что до войны он выступил с кратким словарем поэтических терминов, а нужда в подобных словарях велика, в редакцию литературы и языка БСЭ и была предъявлена эта грандиозно-одиозная рукопись. Она была отдана на экспертизу маститому питерскому стиховеду Владиславу Евгеньевичу Холшевникову, и тот, сочувствуя опальному и бедствующему собрату, но отнюдь не сочувствуя его «диким» теориям, дал положительное заключение при условии, что из окончательного варианта вся «отсебятина» будет вычищена и словарь примет благопристойно-нейтральный вид рядового справочного издания. Автор на словах обещал послушаться, но (в том-то «плутня» и заключалась) — на деле ослушался, а издательство и тем более я, младший обучаемый им друг, ни в чем ему не меша-

ли. Поэтому благодарность В. Е. Холшевникову, выраженная автором в предисловии к первому изданию, крайне того раздосадовала и даже возмутила. (И поэтому же я эти строки удалила из предисловия при его переиздании, — выразив тем самым уважение к давней досаде Владислава Евгеньевича, с которым тоже была знакома.)

Так, «дуриком», Квятковскому удалось опубликовать первый абрис своей ритмологии внутри другой книги, имеющей и самостоятельное значение. Между тем он продолжал систематизировать свою теорию, и, надо надеяться, незавершенная рукопись его «Ритмологии» вместе с другими трудами, рукопись, пролежавшая десятилетия, несмотря на неоднократно проявлявшийся к ней интерес даже и со стороны оппонентов ученого, — увидит свет в одном из солидных издательств. Тогда-то на нее отзовется новейшее поколение филологов — то ли как на раритет, то ли как на стимул, то ли как на бесполезную выдумку. Посмотрим.

Я же хочу снова и снова обратить внимание на странности драгоценной для меня книги — и на пленительные странности ее автора.

То, что здесь обнаружатся необщепринятые истолкования стихотворных размеров и что, обучившись чтению метрических схем Квятковского с их паузами, растяжениями и сокращениями слогов, анакрузами и эпикрузами, читатель попадет в особое ритмическое царство, пребывание в котором не станет подспорьем при сдаче каких бы то ни было экзаменов, но натренирует и изошрит его ритмико-артикулярный аппарат, — об этом все уже, наверное, догадались.

Но и сам словник, за вычетом понятий, опорных для модельной системы Квятковского, все равно являет некую экзотическую проблему. Это поразительная по своей многокомпонентности коллекция, в которой лишь меньшая часть экспонатов может быть отнесена к практически употребительным. Своего рода искусство для искусства. Ну, скажем, обилие сведений по античной метрике (вооружившись словарем и набравшись терпения, ее можно неплохо изучить — и как это все вместились!) или по стихосложению восточных народов, да и тех, что населяют просторы нынешнего СНГ, — такое занесем на счет полезного расширения общеобразовательного кругозора. Но «Анаколуф», «Астеизм», «Апосиопеза», «Климакс» и «Антиклимакс», «Плеоназм», «Тирада», «Эмфаза»

и т. д. — это, в сущности, термины риторики, ораторского искусства, совершенно незнакомого нашим убогим ораторам, но в прежние времена не чуждого любому семинаристу, изучавшему основы гомиетики (правила составления проповедей). С собственно поэтикой эти термины только соприкасаются, но как приятно почему-то назвать привычное новым звучным именем и узнать, что Маяковский владел приемом амплификации, а крыловская фраза «Отколе, умная бредешь ты, голова?» — антифразис. Это веселое сражение с безымянностью — своего рода игра (как, в сущности, всякий азарт классификации). Но словарем представлено богатство и непосредственно поэтических, стихотворных игр: «Буриме», «Палиндром», «Монорим», «Ропалический стих», «Фигурные стихи», «Моностих», да мало ли что еще. Игра в слова, рифмы и ритмы была коньком Квятковского — она удовлетворяла и его аналитическому любопытству, и живейшему чувству юмора. Вообще, мне кажется, «Поэтический словарь» — это, в первую голову, словарь для поэтов. Нет среди них ни одного, будь он тысячу раз «смысловик» или «реалист», кто не отдал бы дани таким возбуждающим творческий аппарат забавам и опытам. Да, «Поэтический словарь» многими сторонами бесполезен в научении, но как стимул для приведения себя в творческую форму он, по-моему, еще ценней. (Тут я в скобках напомним, что Александр Квятковский сам был поэт с неброским, но тонким дарованием и рядом несомненных удач, как экспериментальных, так и чисто лирических.)

Профессиональный читатель отметит, вероятно, что современная русская поэзия пошла по несколько иному пути, чем тот, который ей предрекал автор «Поэтического словаря» и создатель «Ритмологии». Квятковский недолюбливал иррегулярные стихи. Он считал, что дедуктивно выведенные им многообразные модификации «тактометрических периодов» (в которых традиционная силлаботоника тонет и растворяется, как щепоть соли в кастрюле с кипятком) открывают перед поэтами такие оригинальные возможности, что «неправильные» формы стихосложения — дисметрические, так он их называл, — все эти «интонационно-фразовые» да и акцентные стихи оказываются чем-то излишним, как бы маргинальной прихотью тех, кто не ведает о подлинной золотой жиле.

«Поэты обленели (так! — *И. Р.*), — записывает он 27 февраля 1967 года по привычке своей на клочке бумаги. — Проис-

ходит деметризация стиха, стих обращается в деструктивный, вялый, рваный, да еще с приблизительными рифмами» (все подчеркивания — автора). И на другом таком же клочке — совсем резко: «строчечная рвань». Добавлю еще, что Квятковский, хотя и написал большую статью о верлибре (она указана в библиографии его трудов), не вполне понимал его устройство. Ему представлялось, что деление на стихоряды здесь происходит по синтаксическому принципу речевой «интонационной волны», между тем в верлибре, как и в стихотворной речи вообще, идет игра на совпадении-несовпадении логической — и внелогической, восходящей к концу стихового ряда, — интонаций (и неопытные верлибристы даже думают, что добиваются верного эффекта, отважно прерывая этот ряд на каком-нибудь предлоге «на» или союзе «а»).

Однако пристрастие Квятковского к метрическому стиху имело не близоруко-ретроградные, а глубокие, философски значительные, нисколько не устаревшие мотивы. Об этом я и хочу сказать напоследок, но, сначала, чтобы продемонстрировать его эвристический запал и намекнуть на его космический замах, приведу без комментариев несколько заметок, хранимых в семейном архиве (все те же бумажные обрезки, листки из отрывного календаря, плохо прочитываемый почерк стареющей руки).

«В школе меня потрясла весть (именно весть!) о периодической системе элементов Д. И. Менделеева, который на основании ее рассчитал место и вес некоторых элементов, еще не открытых. В начале 20-х годов я был поражен, узнав о методе 10-летней работы Е. С. Федорова, который на основе законов геометрии (стереометрии) определил, исчислил и начертил проекции всех кристаллографических форм. Я мечтал, а потом и бредил о том, чтобы способы исследования этих двух наших соотечественников в области физических наук каким-то образом — путем ли аналога, гомолога или просто сопоставления — применить в русском стихосложении, теория которого находится в состоянии невылазного примитива...»  
«В 1952 г. я обнаружил и записал систему контрольных рядов тактометрических периодов. Это открытие опрокинуло все, что я сделал до того...»

«Самое удивительное заключается в том, что сложнейшее и, казалось бы, совершенно разрозненное разнообразие ритмических образований в стихе (и, по-видимому, в музы-

ке) можно свести к простым, гармонически понятным закономерностям, которые объективно, как бы сами, складываются в систему динамических структур...»

«И. Павлов писал: “Счастье человека где-то между свободой и дисциплиной. Одна свобода без строгой дисциплины и правила без чувства не могут создать полноценную человеческую личность”. То же можно сказать и о гармонической динамике стиха, которую обычно называют ритмом... Собственно, поведение ритмологических объектов, поведение музыки и стиха служит образцовым аналогом для поведения человека и для решения вопроса кардинальной важности — о необходимости и свободе. Это метр и ритм». «... Искусственно? Да, стихи это искусственная формация речи. Прокрустово ложе? Да, но не одно, а множество этих лож, моделей. Великий античный миф касался меры...»

«Метрические формы стихов — прозрачны, они пропускают сквозь себя свет и цвет слова и мысли. Подобно основным фигурам в геометрии, количество основных метрических форм ограничено; ритмические же варианты в пределах тактометрических периодов — бесконечны. Метрические ограничения нужны для ощущения свободы ритмических процессов, прелесть свободы познается лишь в условиях ограничения». «Если же встретятся неправильные ритмы (а их много), то, зная правильные формы, нетрудно определить, из каких оснований исходят эти неправильности». «Движение ритма — волнообразно, колесообразно. Это путь колеса, в котором точка окружности описывает волнообразные циклоиды, на которые так похожи движения тактометрического периода». (Следует простенький, но убедительный чертежик.)

«В природе ритмических процессов лежит число, она математична и проста, как таблица умножения. Сложность механизма стиха — это сложность совместной работы метра и слова».

«Стих дает слову глубину, даль, стереоскопичность, близость (как в бинокле). “Магический кристалл” Пушкина».

Пока все процитированное не слишком выходит за рамки «закона несовпадения метра и ритма» (В. Ходасевич), которым Андрей Белый гордился как своим «открытием, вроде Архимедова». Принадлежащее Квятковскому кардинальное развитие этого закона (три меры правильного ритмического движения — доля, крат, период, возникающий отсюда

набор моделей, паузные модификации и пр.) я намеренно не освещаю, интригуя любознательность читателей «Поэтического словаря». Замечу только, что сам Андрей Белый в одном из устных выступлений сравнивал систематизаторские усилия Квятковского с подвигом Менделеева, а было это еще до 1952 года, означенного «озарением» первооткрывателя. Слова же об «искусственности» и неожиданная похвала прокрустову ложу — реплики оппонентам, среди которых самым яростным был Л. И. Тимофеев.

Но вот цикл тоже наспех записанных размышлений, которые удивят, возможно, несколько больше.

«Пространство и время. ... Времени не по пути с пространством. Время идет в одну сторону? В какую? Вздор! Оно шло бы равномерно во все стороны. Но у него нет центра, как у источника света. ... Время не описуемо и не записуемо». «У нас есть органы для восприятия пространства — зрение и, отчасти, слух. Органа для восприятия времени у нас нет. ... Пространство обозримо, его можно зафиксировать. Время не поддается обозрению и фиксации». «Время неделимо, делится пространство».

«Общепринято думать, что в основе ритмического членения музыкального такта лежит время. Это заблуждение. Время не главный, а привходящий фактор. Время не имеет своей структуры, поэтому оно нерасчленимо. — Парадокс: время текуче, но оно, в сущности, неподвижно. Больше того — его нет. Оно не абстракция, а фикция. Его нельзя описать. Оно не представимо само по себе, вне каких-то опосредованных отношений. Время не моделируется. Высшая мера существующего — это число. И наука о нем — математика. Время — это всадник без головы, который думает, что он мчится куда-то... Время — это белка в колесе, которая вертится вокруг неизвестной (?) оси, закрепленной намертво».

«Это значит, что норму элементарных отношений в метрических группах решает не время, а пространство, и время не может быть мерой ритмических процессов».

Записи, «аннигилирующие» время, относятся к началу 1968 года, а перед этим, в конце 1967-го, сделано такое характерное замечание: «Ни верлибр, ни дисметрические стихи не имеют собственного пространства».

Занятно, что Александра Павловича с особым упорством уличали в создании изохронной (т. е. «равновременной», де-

кламационной) теории стиха, именно поэтому заведомо ненаучной, — и эта разновидность непонимания его особенно злила. Читатель же, хоть немного знакомый с историей философии, даже не вникая в существо теории Квятковского, из одних приведенных записей поймет, что наш любомудр был пифагорейцем и платоником. «Стихийным» — как говаривали марксисты. Сам он об этих своих корнях не знал, рассуждал об открытиях Павлова, психологии Вундта, «динамических стереотипах» и, верно, в любую минуту был бы готов отреститься от попыток связать его с мировой традицией идеализма. (Я — не пробовала, потому что к этому была тогда не способна.)

А между тем его «контрольные ряды», идеальные модели, с которыми мы сравниваем (и тем самым постигаем) реальные ритмические процессы, — не что иное как недвижные эйдосы, врожденные нам и узнаваемые посредством анамнезиса. Его космос, неподвластный униполярному (однонаправленному) ходу времени, пространственно замкнутый и обозримый в своих циклических движениях, — это античный космос. И вся его теория, построенная на сопоставлении идеально-исчислимого и словесно-реализуемого, — типично платоническая теория. Она же — структуральная, поскольку всякий структуралист несет в себе бациллу платонизма, хочет он того или нет.

Прежде чем вникать в ритмологию Квятковского, спросите себя о своих мировоззренческих предпочтениях. Если вы платоник-структуралист, вашему разуму будет чем поживиться. Если вы феноменолог-позитивист, идеально-реальное удвоение ритмических миров покажется вам мертвенным схематизмом. (Тут же легко предположить, что в первом случае регулярный стих вам будет больше по вкусу, чем во втором, — тому доказательство и некоторые высказывания Михаила Леоновича Гаспарова, представителя второй мировоззренческой категории.)

Я же думаю (хоть со ссылкой на А. Ф. Лосева, хоть без нее), что платонизм бессмертен. И ритмологическая система Квятковского — одно из замечательнейших доказательств его живучести и продуктивности.

Вот только как быть со временем? Христианство упорнуло из циклического времени античности, из этого аналога пространства, и двинулось от начала времен к их концу. Но А. П., видимо, не устраивало обещание Апокалипсиса, что

«времени уже не будет»; для него естественно было отвергнуть эту «фикцию» в нынешнем своем бытии. Он драматически не верил ни в свою старость, ни в свою смерть. И ее явление воспринял как смертельную обиду.

Как жаль, не успела я его спросить, нравятся ли ему стихи Владимира Соловьёва:

Смерть и Время царят на земле, —  
Ты владыками их не зови,  
Всё, кружась, исчезает во мгле,  
Неподвижно лишь солнце любви.

Во всяком случае в «Поэтическом словаре» этих стихов нет. А как уютно им было бы в словарной статье «Анапест» под титлом: трехкратный трехдольник третий...

## ВМЕСТО ПОСЛЕСЛОВИЯ

Автобиографические свидетельства критиков и литературоведов были собраны к 2000 г. Александром Петровичем Николаевым. Я попала в число опрошенных, и решаюсь представить здесь то, что было сообщено мною составителю этой анкеты. Итак:

1. РОДНЯНСКАЯ Ирина Бенционовна.

2. 21 февраля 1935 года, г. Харьков, Украина.

3. Литературный критик, член редколлегии журнала «Новый мир».

4. Отец — Бенцион Борисович, врач (терапевт и эндокринолог). Мать — Мира Михайловна, вокалист-преподаватель. Отец происходил из семьи мелкого (а может быть, средней руки, точно не знаю) торговца, до революции проживавшей в черте оседлости (Сураж, Белоруссия); считался самым способным ребенком в многодетной семье и сумел получить два высших образования — медицинское и экономическое. Мать — из семьи народовольца, Михаила Борисовича Эстровича (в 1938 году репрессированного в Харькове вместе с другими «политкаторжанами» и расстрелянного); ее мать, моя бабушка, была, как говорили в семье, «идейная» (до замужества работала фельдшерницей, ездила «на холеру» и очень гордилась грамотой, полученной от полтавского губернатора...)

5. Семейное воспитание, видимо (оглядываясь назад), сыграло большую роль — и двоякую. С одной стороны, прививалось чувство долга и прочие добродетели «протестантской этики» (особенно бабушкой, с которой я отчаянно ссорилась). Покупались для меня хорошие книги, хотя тогда, сразу после войны, их нелегко было достать. С другой стороны, из-за вечной занятости отца и, главное, матери (которая увлеклась созданием народного оперного театра и проч.) я чувствовала себя брошенной. Ну, а недостаток, хорошая обеспеченность семьи (отец работал доцентом в Черновицком медицинском институте, был известным в городе врачом) — это каза-

лось мне чем-то несправедливым, профессорская же среда — пошлой.

Подростком я уже рвалась из родительского дома, не ценила того, что мои родители, по всему судя, были хорошими людьми. (В частности, отцу, его энергии и самоотдаче, Буковина в значительной степени обязана ликвидацией эндемического зоба, а дело жизни мамы — народный оперный театр — существует в Черновцах до сих пор.)

6. В отрочестве — литература, книги. Сначала — «научно-популярные» (до сих пор помню увлечение книжками Нечаева «Рассказы об элементах» и Поля де Крюи — он же де Крайф — «Охотники за микробами»), потом классическая литература, преимущественно русская, — Пушкин, бурное увлечение Некрасовым, рано подаренный матерью однотомник Белинского (стыдно сказать, но я его статью о «Герое нашего времени» прочитала раньше самого «Героя...»). Зато не стыжусь признаться, что сильный умственный толчок получила от романа Чернышевского «Что делать?» (и впоследствии никогда не принимала участия в его бонтонном осмеянии): для меня эта утопия служила заслоном от провинциальной действительности и как бы оформляла — за неимением других источников — мое отроческое «диссидентство». Но все это — в школьные годы. Значительно позже взгляд на мир стал складываться под влиянием русской религиозной философии, читаемой исподтишка: первая поразившая меня книга — «Миросозерцание Достоевского» Н. А. Бердяева. Конечно, не меньше, чем книги, влияли встречи с людьми, успешными дальше меня продвинуться по этому пути. Огромная веха — о чем вкратце не расскажешь — книги Г. Бёлля и личные встречи с ним. А если вернуться во времени несколько назад, то 1956 год, «оттепель», до и после него не оказали на меня решающего влияния (я уже сама догадывалась, что «все не так»), но освободили от раздвоенности, от внутренних обязательств перед «революционной идеологией» и ее наследством.

Будучи по профессии литературным критиком, я не раз публично выражала свои литературные симпатии и антипатии, касаться их тут не стану. Скажу только, что Пушкин, Достоевский и Чехов — для меня главные имена.

7. В декабре 1963 года я была крещена в Православие и с тех пор остаюсь членом Русской Православной Церкви; из-

под юрисдикции Московской патриархии никуда не убегаю, хотя далека от ее идеализации. Обращение в христианство — наверное, главное событие в моей жизни, хотя изменило ее, должно быть, куда меньше, чем того требует вера и ожидает Церковь. Естественно, христианское начало (и отступления от него) считаю закваской всей российской истории вплоть до наших дней. О «роли религии» в будущем России не берусь судить; во всяком случае, на возвращение Россией статуса «православной державы» не надеюсь и ясно вижу, что благое освобождение религии вообще и нашей Церкви в частности из-под административно-идеологического пресса «уравновешивается» и погашается дальнейшей дехристианизацией и варваризацией нравов (это общемировой процесс, и Россия не стоит от него в стороне).

8. В 1952 году, окончив школу, я вздумала поступать на философский факультет МГУ, но меня провалили на собеседовании, заменявшем «медалистам» вступительные экзамены (смею предположить, что провалили из-за «пятого пункта»). Тогда я отнесла документы в Московский библиотечный институт, ныне — Институт культуры (вариант гуманитарного образования, к которому я уже стремилась без колебаний). О выборе вуза я не жалею, он тогда был местом ссылки или приюта превосходных преподавателей, преследовавшихся за «космополитизм» и «низкопоклонство». Жаль только, что в учебную программу не входило языкознание, курсы же литературы и истории были поставлены прекрасно, я благодарна своей альма-матер. Что стану «критиком», я решила еще в восьмом классе школы, начитавшись Белинского (см. выше) и презрительно сравнивая с этим образцом статьи в тогдашних журналах. В юном возрасте кажется, что вот, придешь и все поставишь на место...

9. Первая публикация в печати — рецензия на повесть Сергея Залыгина «Свидетели» в 1956 году в «Литературной газете». (Она была заказана заместителем главного редактора «ЛГ» В. Косолаповым «для пробы», а прислали меня к нему люди, проявившие интерес к моему литературному будущему.) Пишу и люблю писать только статьи, то есть тексты небольшого объема, где можно высказаться конспективно и концентрированно (правда, написана книжка о Г. Бёлле, не допущенная в свое время к публикации за «абстрактный гуманизм» и теперь уже основательно устаревшая). Из статей

самыми удачными считаю те, в которых нашлись нужные слова для выражения довольно сложных мыслей: «Трагическая муза Блока» (1980) и «Сердечная озадаченность» (о Н. Заболоцком и А. Платонове, 1987), важным для себя считаю и написанное о С. Н. Булгакове — религиозном философе. Большинство же сочинений недовольна, хотела бы писать энергичнее.

10. Кроме принятия крещения (о чем уже сказано), были еще поворотные моменты и «пограничные ситуации», но анкета — не исповедь. Рано познала остроту общественных страстей, когда на Кузнецком металлургическом комбинате (в г. Сталинске — Новокузнецке, где я работала в библиотеке) провела в 1957 году читательскую конференцию по нашумевшему роману В. Дудинцева «Не хлебом единым», не на шутку переполошив власти. С тех пор политический энтузиазм на первое место уже не выходил; я «зналась» с диссидентами, подписывала письма в их защиту, но не примыкала к их движению не только из страха, хотя отчасти и из-за него.

11. Взгляд на себя в литературе: критик как критик. В романе Г. Бёлля «Где ты был, Адам?» герой (перед тем как его убьют) думает: всегда буду средним архитектором, буду строить средние дома; вот и я думаю похоже. Главная черта литературного пути — дилетантизм, я так и не специализировалась ни в одной филологической области, философской — тож (виновата сама — надо было заниматься самообразованием). Дисциплинирующее воздействие на меня оказала работа для различных энциклопедий (Литературной, Философской, Лермонтовской и др.), но и она не избавила от дилетантского верхоглядства. Главный нерв написанного все-таки можно выявить: художественная «идеология» произведения; как через пластическую фактуру вещи дает о себе знать духовная мотивация художника.

12. Не состояла и не состою ни в какой партии (на заре туманной юности пытались втянуть в КПСС, но я увернулась). До «перестройки» не читала советских газет и разве что слушала «вражеские голоса». А теперь неотрывно слежу за пресой и новостными передачами на ТВ (по несколько раз в день). Своего рода наркомания, вроде просмотра «мыльных опер», — захватывает то, как в этом бесконечном сериале высвечиваются человеческие образы фигурантов. Если же говорить серьезно, то я пока не ощущаю себя в оппозиции к ны-

нешней российской власти, несмотря на ее очевидные изъяны и даже, «местами», уродства; я с радостью сбросила с себя бремя оппозиционности, бывшее для меня неизбежным при коммунистической диктатуре. Теперь это *моя* власть, я ее выбирала и несу за нее ответственность, переживаю за нее (как это было с большой остротой в 1991, 1993 и 1996 годах). Может быть, потому, что у меня не было завышенных упований, связанных с политическим действием, сейчас я не оказалась в стане разочарованных и ностальгирующих. Полагаю, что мир, вообще говоря, плохо кончит, но мы в нем не хуже других (а были хуже), теперь даже кое в чем лучше. Добавлю, что в том, что касается монархической перспективы, я, как принято говорить, «непредрешенец»; ничего не имела бы против такого авторитетного арбитра и символа, как, скажем, король в Испании. Но боюсь, что в России это древо выкорчевано с корнем, а от карикатур упаси Бог...

13. XX век сокрушил Россию, выявил ее старые язвы и нанес новые раны, возможно — неисцелимые. Но он же поставил «думающих о России» (Ф. Искандер) перед лицом неприкрашенной правды — и Правды. Если Россия поднимется, то это будет и *благодаря* страшным урокам XX века, а не только вопреки им.

14. По-моему, как и «по-ахматовски», определяющим событием истекшего века была Первая мировая война; не будь ее, не случилось бы в России всех слишком известных событий. А за эту войну несет ответственность «цивилизованный» мир, она — самое большое и необратимое его крушение. Бог судил так, что в результате сокрушительный обвал постиг именно Россию и дал в ней толчок тому историческому оползнию, которому пока не видно конца. Почему именно Россия? Почему именно мы? Не знаю. Один говорят: потому что была слишком хороша, другие — слишком плоха. Нет, не знаю. «Русская идея» как внушенная и заданная Промыслом для меня не выяснена. Быть может, она все-таки существует.

15. Главные персона века — наверное, Толстой, Ленин, Фрейд, Эйнштейн. О «положительной роли» каждого из них говорить не приходится, даже Толстого. Сейчас, правда, гораздо бóльшую роль играют коллективные создатели новых информационных и биотехнологий (мы часто не помним их имена) — роль, которую положительной я тоже назвать не берусь. Положительная роль всегда остается за (безвестными в

основном) праведниками, без которых, как сказано, «не стоит село» — и мир, поскольку он все еще стоит и история еще длится.

16. В XX веке русская литература дала миру столько же значительных имен, сколько и в XIX, даже, может быть, больше. Теперь, когда произошло литературное воссоединение российской метрополии и зарубежья, этот список выглядит просто триумфальным, его способен составить каждый. Нет ни одного десятилетия, особенно в первой половине века, сохранившей еще отблеск прежних зорь, когда бы не работали крупнейшие прозаики, великие поэты. О последних десятилетиях века нам еще рано судить, время определит иерархию имен. Дело, однако, в том (или мне это чудится?), что любой литературный гений XX столетия — сужу по России — несет на себе какую-то печать расшатанности, растерянности, даже ущербности, по слову Достоевского — «шатости». Словно дальтоник, он путается в оттенках добра и зла, его гениальность может легко совмещаться если не со злодействами, то с некими скандальными конфузами, постыдными пристрастиями и пр. Как будто дар гениальности осеменяет почву, еще способную буйно плодоносить, но изрытую воронками от бомб и снарядов.

Что касается понятия «советская литература», то его, на мой взгляд, пора уже заменить более корректным: «литература советского периода». Внутри этого периода все писатели, оставшиеся на родине, да и уехавшие в эпоху «второй» и «третьей» волны, были в той или иной степени «советскими». И грубое мировоззренческое деление на «советских» и «несоветских», как теперь выражаются, контрпродуктивно.

17. Множить словопрения об интеллигенции после того, что наговорено (и мною тоже) на эту тему, считаю грехом. Но выскажу не слишком оригинальное, разделяемое многими мнение, что специфический для России «орден интеллигенции» (обруганный, но и чтимый) нечувствительно перерождается в характерный для всех постиндустриальных обществ «класс интеллектуалов». Медленно, непоследовательно, но все же приходит конец извечному противостоянию интеллигенции и власти — противостоянию, в котором было мало хорошего, но кое-что хорошее все-таки было. Остается лишь вопрос, какую именно властную институцию взялся обслуживать тот или иной высококвалифицированный интеллектуал. Эта

перемена (столь очевидная среди зубров СМИ, но на деле более обширная и глубокая), понятно, не вызывает у меня энтузиазма.

18. Россия в силу своего посредствующего, «евразийского» положения не может отделаться от вопросов: «... и Запад», «... и Восток», они по-прежнему актуальны. Так же как «... и Юг». Общественное сознание, до недавнего времени оторванное от исторического богатства русской публицистики, еще переваривает эти проблемы в их старой постановке и не поспевает за ходом времени. Между тем Россия стоит перед лицом рожденного на Западе глобального постмодерна (а-ля brave new world) и рожденного на Востоке весьма эффективного и конкурентоспособного уклона в сторону коллективистских монолитов. Стоит, растерянная, не имея своей точки упора,

19. Будущее страны плохо себе представляю. Думаю, что дальнейшая европеизация желательна, так как порывания в другие стороны чреватые еще большими опасностями. Это краткосрочная цель. Главной идеей, «русской идеей» в среднесрочном смысле должно стать исцеление земли, ландшафта, вод — рекультивация в широком понимании пространства, дарованного Провидением России. Как-никак одна седьмая осталась за нами, и если мы ее окончательно изгадим, будет отобрана; Бог долго терпит, да больно бьет. Что касается долгосрочной перспективы, то нынешний цивилизационный эон приходит к самоизживанию во всем мире, и Россия вряд ли станет исключением. Означает ли это «конец света» или только конец колоссальной техногенной эпохи — не берусь ответить.

## Список первых публикаций

### Том 1

- Беседа с автором о профессии. — В сб.: Литературоведение как проблема. М.: Наследие. 2001.
- Пропущенное звено в разговоре о назначении поэта. — Московский пушкинист. М., 2000. Вып. 7.
- Поэтическая афористика Пушкина и идеологические понятия наших дней. — Московский пушкинист. М. 1996. Вып. 3. То же — В сб.: Пушкин и современная культура. М.: Наука, 1996.
- Герой лирики Лермонтова. — В кн.: Лермонтовская энциклопедия. М.: Советская Энциклопедия, 1981.
- Демон ускользающий. — Вопросы литературы. 1981. № 5.
- Развязка «Женитьбы», или Чему смеемся? — В кн.: *Роднянская И. Б.* Художник в поисках истины. М.: Современник, 1989.
- «Братья Карамазовы» как завет Достоевского. — Север. 1981. № 11.
- «Белая Лилия» как образец мистерии-буфф: К вопросу о жанре и типе юмора пьесы Владимира Соловьева. — Вопросы литературы. 2002. Май — июнь.
- Трагическая муза Блока. — Новый мир. 1980. № 11.
- Глубокая борозда: Константин Случевский через голову Серебряного века. — Арион. 2005. № 3.
- Лирический образ вещи в поэзии двадцатого века. — В сб.: Вещь в искусстве. М.: Советский художник, 1986.
- Свободно блуждающее слово: К философии и поэтике семантического сдвига. — Литературоведение как литература: Сб. в честь С. Г. Бочарова. М.: Языки славянской культуры; Прогресс-традиция, 2004.
- Возвращенные поэты. — Литературное обозрение. 1987. № 10.
- «Столбцы» Николая Заболоцкого в художественной ситуации двадцатых годов. — В сб.: Россия. Франция. Пробле-

- мы культуры первых десятилетий XX века. М.: ГМИИ им. А. С. Пушкина, 1988.
- «Сердечная озадаченность». — Россия / Russia. 1991. Vol. 7. То же в сб.: Андрей Платонов. М.: Современный писатель, 1994.
- Единый текст. — Новый мир. 1996. № 6.
- О беллетристике и «строгом» искусстве. — Новый мир. 1962. № 4.
- Встречи и поединки в типовом доме. — Север. 1980. № 9.
- Конец занимательности? — В кн.: *Роднянская И. Б.* Художник в поисках истины. М.: Современник, 1989.
- В зоне непредвиденного. — Литературная учеба. 1991. Июль — август.
- Гипсовый ветер: О философской интоксикации в текущей словесности. — Новый мир. 1993. № 12.
- Расслоение романа. — Вопросы литературы. 1998. Март — апрель.
- Гамбургский ежик в тумане: Кое-что о плохой хорошей литературе. — Новый мир. 2001. № 3.
- Образ и роль. — Север. 1977. № 12.
- Преодоление опыта, или Двадцать лет странствий. — Новый мир. 1994. № 8.
- Новые сведения о человеке. — В кн.: *Битов А. Г.* Обоснованная ревность. Повести. М.: Панорама, 1998.
- Этюд о начале. — Детская литература. 1988. № 2.
- Незнакомые знакомцы. — Новый мир. 1986. № 8.
- Сюжеты тревоги: Маканин под знаком «новой жестокости». — Новый мир. 1997. № 4.
- Уроки Четвертого узла. — В кн.: *Роднянская И. Б.* Литературное семилетие. М.: Книжный сад, 1995.
- Род людской. — Новый мир. 1996. № 11.
- Марс из бездны. — Новый мир. 1993. № 4.
- Жизнь врасплох. — Новый мир. 1999. № 4.
- Жизнь реальна как рубашка. — Новый мир. 2005. № 1.

## Том 2.

- Поэзия паузы: Предчувствия и память. — Новый мир. 1982. № 10.
- Назад — к Орфею! — Новый мир. 1988. № 3.
- В чем победа? — Арион. 2004. № 4.

- Поэт меж ближайшим и вечным. 1. — Новый мир. 1975. № 10; 2. — Дружба народов. 1983. № 5; 3 — В кн.: *Роднянская И. Б. Художник в поисках истины*. М.: Современник, 1989.
- «И много ль нас, внимательных, как я...» — Новый мир. 1992. № 6.
- И Кушнер стал нам скучен... — Новый мир. 1999. № 10.
- Стальная водица в небесном ковше. — Литературная учеба. 1993. Май — июнь.
- Горит Чухонцева эпоха. — Новый мир. 2004. № 6.
- Вязь и грань. — В кн.: *Роднянская И. Б. Художник в поисках истины*. М.: Современник, 1989.
- Не на виду. — Дружба народов. 1980. № 9.
- Нам с музыкой голубою... Бард Фред Солянов. — В кн.: *Солянов Ф. Серега-неудачник*. М., 1995.
- Здесь и там. — Новый мир. 1998. № 11.
- Внятная речь. — Новый мир. 2000. № 11.
- По поводу Ольги. — Арион. 1998. № 2.
- Помеха — человек: Опыт века в зеркале антиутопий. — Новый мир. 1988. № 12.
- Европейский интеллектual: Конфронтация и ее пределы. — Эон. Альманах Старой и новой культуры. М., 1995. Вып. 3.
- Русский западник сегодня. — Здесь и теперь. 1998. № 2.
- Роман платежных ведомостей. — Новый мир. 1964. № 3
- Два лица Станислава Лема. — Новый мир. 1973. № 2.
- «... И к ней безумная любовь...» — Новый мир. 1996. № 9.
- Этот мир придуман не нами. — Новый мир. 1999. № 8.
- Свято место правее Чубайса. — Новый мир. 1999. № 12.
- Ловцы продвинутых человекoв. — Посев. 2002. № 7.
- Оглашенная в Лавре. — Новый мир. 2003. № 5.
- Язык православного богослужения как препятствие к раскультуриванию современной России. — Научно-богословские труды по проблемам православной миссии. Белгород, 1999.
- Христианство и культура. — Вопросы литературы. 1991. Август.
- Светская и религиозная гуманитарная мысль — в аспекте словесности. — Знамя. 2000. № 7.
- Слово и «музыка» в лирическом стихотворении. — В сб.: Слово и образ. М.: Просвещение, 1964.

- «Говоря ненаучно...» — Новый мир. 1997. № 9.
- Философская «собака, зарытая в стиле». — Новый мир. 2000. № 7.
- Идея «жизни» и лицо художника. — Вопросы литературы. 1975. № 8.
- «Освобожденный пленник...»: Эпизод обсуждения книги Абрама Терца «Прогулки с Пушкиным». — Вопросы литературы. 1990. Октябрь.
- Дерзости и заскоки Вл. Новикова. — Новый мир. 1998. № 10.
- Бахтин о Достоевском: несколько замечаний. — Диалог. Карнавал. Хронотоп. 1994. № 3.
- Об А. П. Квятковском — ученом и поэте. — Литературное обозрение. 1984. № 1.
- Школа Александра Квятковского. — Арион. 1999. № 3.
- Вместо послесловия. (Анкета). — Вопросы литературы. 2000. Июль — август.

## Указатель имен\*

- Аввакум Петрович, протопоп *I* – 523; *II* – 196  
Аввакумова М. Н. *II* – 34, 67, 68  
Августин Аврелий, бл. *I* – 588;  
*II* – 213, 236, 422, 485  
Авербах Л. Л. *I* – 330, 357  
Аверинцев С. С. *I* – 255, 259, 264,  
265, 493, 696; *II* – 140, 154, 196,  
229, 337, 420, 421, 423–431, 435  
Авилов В. В. *I* 117  
Агеев А. Л. *I* 463, 464; *II* 364  
Аденауэр К. *II* – 249  
Агриппа Нестергеймский *I* 322,  
366  
Азадовский К. М. *I* 169; *II* 338–  
340, 345  
Айги Г. И. *II* 464, 465  
Айтматов Ч. *I* – 493  
Аккройд П. *I* – 444  
Аксаков И. С. *I* – 90, 91, 119, 139,  
603  
Аксаков К. С. *I* – 90, 119, 120  
Аксаков С. Т. *I* – 90, 93, 100, 101,  
114, 177  
Аксенов В. П. *I* – 575  
Акунин Б. *II* – 302, 439  
Александр Невский *II* – 331  
Александр *I* *I* – 34, 227, 264  
Александр *II* *I* – 146  
Александров Н. *II* – 42  
Алексеев М. В. *I* – 666  
Алимов И. *II* – 328  
Альфонсов В. Н. *I* – 315, 316, 373  
Амальрик *I* – 554  
Ангелопулос Т. *I* – 502  
Андерсен Г. Х. *II* – 334  
Андерсон Ш. *I* – 503  
Андреев Д. Л. *I* – 474, 497, 636;  
*II* – 209  
Андреев Л. Н. *II* – 158, 199  
Андреев Ю. *I* – 600  
Андреевская М. И. *I* – 501  
Андреевский С. А. *I* – 214, 215  
Андрей Критский *I* – 101  
Аничков Е. В. *I* – 76  
Анненков П. В. *I* – 74  
Анненков Ю. П. *I* – 212; *II* – 261  
Анненский И. Ф. *I* – 7, 59, 216,  
218, 235, 237, 239–243, 249,  
275, 281, 283, 306; *II* – 102, 107,  
117, 119, 150, 171, 442  
Аннинский Л. А. *I* – 485  
Антоний Марк *II* – 124  
Ануй Ж. *I* – 15  
Ануфриев С. *I* – 519  
Аполлонская И. А. *I* – 171  
Апулей *I* – 177  
Апухтин А. Н. *I* – 183, 215  
Арабов Ю. Н. *II* – 58  
Арендт Х. *I* – 639  
Аристотель *I* – 8, 83, 446, 504,  
575; *II* – 295, 439  
Аристофан *I* – 164  
Архангельский А. Н. *I* – 459, 460,  
462, 465, 466, 487; *II* – 298, 431  
Архилох *II* – 118, 119  
Асахара *II* – 128  
Аскольдов С. А. *II* – 468  
Астафьев В. П. *II* – 146  
Аттила *I* – 209  
Ахмадулина Б. А. *I* – 233; *II* – 48,  
78, 79, 81–87, 89, 90

---

\* В указатель не включены имена мифологических, а также библейских и евангельских персонажей, если последним не приписывается авторство письменных источников (ссылки на евангелистов даются главным образом в тексте).

- Ахматова А. А. *I* – 27, 42, 215, 216, 270, 272, 273, 275, 281; *II* – 355, 424, 428, 431
- Бабель** И. Э. *I* – 489, 502, 505
- Багрицкий Э. Г. *I* – 612
- Бажан М. П. *I* – 364
- Баженов Г. *I* – 601, 620
- Байрон Д. Г. *I* – 42, 44, 68, 84 – 86; *II* – 120, 183, 214
- Байтов Н. В. *I* – 510, 516, 520
- Бакланов Г. Я. *I* – 394
- Бакунин М. А. *I* – 96, 207
- Бальзак О. де *I* – 496
- Бальмонт К. Д. *I* – 184, 214, 261; *II* – 29
- Баранова-Гонченко Л. Г. *II* – 35
- Баратынский – см. Боратынский Е. А.
- Барков И. С. *II* – 148
- Барт К. *I* – 264
- Басинский П. В. *I* – 479, 653; *II* – 313
- Батюшков К. Н. *II* – 148, 165, 410
- Баутин А. *II* – 39
- Бах И. С. *II* – 475
- Бахтерев И. В. *I* – 300
- Бахтин М. М. *I* – 7, 22, 81, 149, 326, 461, 496, 499; *II* – 211, 433, 434, 442–444, 446, 468–472, 484
- Башляр Г. *I* – 707
- Бедный Б. В. *I* – 380, 381, 383, 384, 509
- Безант А. *I* – 179
- Бекетов А. Н. *I* – 206
- Беккет С. *I* – 603
- Беликов Ю. А. *II* – 36
- Белинский В. Г. *I* – 10, 45, 47, 51, 56, 60, 63, 67, 74, 95, 96, 99, 104, 105, 109, 111, 117, 119, 138, 378, 504, 505; *II* – 123, 125, 262, 372, 437, 438, 457, 495, 496
- Белов В. И. *I* – 407–410, 416–420, 425, 428, 429, 432, 433, 435, 436, 438–440, 605, 632
- Белый Андрей *I* – 7, 180, 184, 186, 191, 192, 198, 211, 214, 232, 236, 266, 275; *II* – 135, 375, 376, 378, 389, 431, 490, 491
- Бёлль Г. *I* – 453, 454, 575, 576, 639, 677; *II* – 249, 254, 264, 269, 361, 362, 364, 371, 470, 495–497
- Бем А. Л. *II* – 434, 438, 469
- Бёме Я. *I* – 178, 179
- Бенедиктов В. Г. *I* – 31; *II* – 53, 123, 125
- Бентам Дж. *I* – 156
- Беньян Дж. *I* – 559
- Берви-Флеровский В. В. *I* – 452
- Берг М. Ю. *I* – 503
- Бергсон А. *I* – 265, 266; *II* – 110
- Берджесс Э. *I* – 529
- Бердяев Н. А. *I* – 13, 302, 490; *II* – 131, 235, 258, 261, 468, 305, 471, 495
- Березов П. *I* – 358
- Берия Л. П. *II* – 148
- Берковский Н. Я. *I* – 48
- Бернанос Ж. *II* – 361
- Бернар К. *II* – 230
- Бетховен Л. ван *I* – 460
- Бёрнс Р. *II* – 205
- Биbihин В. В. *I* – 115, 248, 454
- Битов А. Г. *I* – 12, 237, 333, 336, 447, 456, 492, 495, 531–535, 537, 538, 540–543, 545–552, 555–558, 560–564, 566–575, 577, 579, 581–596, 598, 689, 703, 704; *II* – 147, 357, 434, 470
- Бицилли П. М. *I* – 468
- Блерио Л. *II* – 65
- Блок А. А. *I* – 11, 12, 14, 27, 42, 44, 61, 62, 74, 76, 77, 85, 87, 113, 152, 177, 180–215, 218, 234, 326–240, 249, 253, 270, 271, 275, 281, 285, 286, 293, 310, 311, 314, 316, 448, 517, 524, 644; *II* – 13, 31, 32, 46, 54, 63, 70, 72, 76, 100, 107, 117, 119, 120, 122, 137, 141, 150, 173, 192, 193, 197, 206, 253, 265, 292, 370, 388, 424, 427, 431, 437, 445, 497
- Блок Л. Д. *I* – 193
- Богомолов В. О. *I* – 383, 388, 389, 394, 397
- Богомолов С. А. *I* – 204
- Бокль Г. Т. *II* – 262

- Боратынский (Баратынский) Е. А. *I* – 10, 21, 26, 29, 30, 34, 46, 49, 51, 367; *II* – 92, 96, 116, 119, 126, 127, 137, 141, 165, 166, 168
- Борисова И. П. *I* – 334
- Боровиков С. Г. *I* – 407
- Бородыня А. *I* – 462, 479, 480, 490, 647; *II* – 439
- Борхес Х. Л. *I* – 481; *II* – 239, 240
- Босх ван Акен *I* – 521
- Боткин В. П. *I* – 51; *II* – 261
- Бочаров А. Г. *I* – 601, 611
- Бочаров С. Г. *I* – 13, 95, 120–122, 572, 573; *II* – 128, 369, 433–447, 462, 484
- Брентано К. *II* – 421, 422, 425–427, 431
- Брехт Б. *I* – 525; *II* – 268, 269, 271–277
- Бровман Г. А. *I* – 600
- Бродский И. А. *II* – 48, 114, 120, 125, 132, 134, 135, 137, 139, 181, 192, 194, 201, 211, 212, 265, 357, 465
- Брут Марк Юний *II* – 124, 125
- Брэдбери Р. *I* – 518; *II* – 223, 245, 301, 307, 313
- Брюсов В. Я. *I* – 47, 184, 190, 208–210, 214, 217, 218, 232, 270, 275, 282–284, 286; *II* – 60
- Буало Н. *I* – 504
- Будда – см. Гаутама
- Буйда Ю. В. *I* – 498
- Букур В. И. *I* – 495
- Булгаков М. А. *I* – 269, 270, 275, 365, 447, 496, 502, 505; *II* – 454
- Булгаков С. Н. *I* – 166, 167, 180, 181, 234, 251–253, 297, 302, 480, 664, 666; *II* – 158, 169, 248, 341, 363, 435, 462, 468, 497
- Бунин И. А. *I* – 271, 279, 441, 629
- Бутов М. В. *I* – 483, 510
- Бухарев А. М. *I* – 120
- Бухарин Н. И. *II* – 430
- Быков Д. Л. *II* – 203–206, 210
- Бюхнер Л. *II* – 262
- Вагнер Р. *II* – 265
- Вайль П. *I* – 463
- Вампилов А. В. *I* – 404, 407–415, 417, 419, 420, 425, 427, 430, 431, 433, 436, 437, 439, 440
- Ван Гог Т. *II* – 172
- Ван Дейк А. *I* – 249; *II* – 54, 64
- Вансеева Л. Л. *I* – 456
- Василенский А. В. *II* – 442
- Василенко С. В. *II* – 365
- Василий Великий *II* – 369
- Василий (Кривошеин), архиеп. *II* – 341
- Васильев В. В. *I* – 338
- Василькова И. В. *II* – 41
- Вацуро В. Э. *I* – 64, 73
- Введенский А. И. *I* – 300; *II* – 73, 74
- Вебер М. *II* – 222, 263
- Вейдле В. В. *I* – 256, 257, 266, 267, 494, 496; *II* – 258, 266, 446
- Вейль С. *II* – 264
- Величко В. Л. *I* – 165, 167, 177
- Веневитинов Д. В. *I* – 21, 25; *II* – 139
- Вергилий Публий Марон *I* – 561; *II* – 420, 421, 425–427, 431
- Вересаев В. В. *I* – 502
- Верещагин Е. М. *II* – 358
- Верин В. А. *I* – 333
- Верлен П. *II* – 168
- Вернадский В. И. *I* – 130, 322, 366
- Ветловская В. *I* – 154; *II* – 442
- Виельгорский М. Ю. *I* – 97, 98
- Визбор Ю. И. *II* – 184
- Вийон Ф. *II* – 181, 422
- Виньи А. де *I* – 68, 73, 86
- Висковатов П. А. *I* – 66
- Вислов А. *I* – 702
- Вишневецкая М. А. *I* – 507, 509
- Владимов Г. Н. *I* – 381, 383, 391, 399, 400, 509, 555
- Во И. *II* – 252, 361
- Воденников Д. Б. *I* – 224
- Вознесенский А. А. *I* – 271, 276, 279, 291; *II* – 48, 51, 78, 118, 464, 478
- Войнович В. Н. *I* – 555; *II* – 239
- Волконский М. Н. *I* – 170
- Волохова Н. Н. *I* – 203
- Волошин М. А. *II* – 159

- Вольтер *I* – 32, 475; *II* – 445  
 Вольтская Т. А. *II* – 123, 124, 134, 135, 137  
 Воннегут К. *II* – 310  
 Врубель М. А. *I* – 74, 87  
 Вулф В. *I* – 243  
 Вундт В. *II* – 492  
 Выготский Л. С. *I* – 88  
 Высоцкий В. С. *I* – 578; *II* – 57, 181  
 Вяземский П. А. *I* – 30, 95, 120; *II* – 104  
  
 Габышев Л. О. *I* – 456, 568  
 Гаген Г. И. *I* – 172  
 Газданов Г. И. *I* – 708  
 Галилей Г. *II* – 276, 285  
 Галина М. С. *I* – 510, 514, 518, 520, 521  
 Галич А. А. *II* – 340  
 Галковский Д. Е. *I* – 495; *II* – 299  
 Гальцева Р. А. *I* – 115, 124, 458; *II* – 219, 309  
 Гамсун К. *II* – 265  
 Ганди И. *II* – 208  
 Гандлевский С. М. *I* – 495; *II* – 149  
 Гареев З. К. *I* – 647  
 Гартман Э. *II* – 261  
 Гаспаров М. Л. *I* – 257; *II* – 368, 369, 423, 428, 430, 444, 446, 492  
 Гаутама С. (Будда) *II* – 308, 312, 334, 337  
 Гвардини Р. *II* – 140, 258  
 Геббельс Й. *II* – 304  
 Гевара Э. (Че) *II* – 300, 305, 310  
 Гегель Г. В. Ф. *II* – 136  
 Гей Дж. *II* – 269  
 Гейне Г. *I* – 42, 46, 176, 191, 283, 551, 570; *II* – 183, 431  
 Геловани М. Г. *I* – 646; *II* – 160  
 Гельмгольц Г. Л. Ф. *II* – 230  
 Генис А. А. *II* – 298, 301, 308  
 Генцель Я. *I* – 66  
 Гераклит Эфесский *I* – 255; *II* – 435  
 Герасимова В. А. *I* – 381  
 Герцен А. И. *I* – 451, 452, 659  
 Гершензон М. О. *II* – 460  
 Герштейн Э. Г. *I* – 272, 273  
  
 Герье В. И. *I* – 165  
 Гесиод *I* – 341; *II* – 162  
 Гессе Г. *I* – 447; *II* – 421, 422, 431  
 Гессен С. Я. *II* – 468  
 Гёте И. В. *I* – 168, 193, 206, 233, 322, 334, 367, 370, 453; *II* – 464  
 Гиммер (Суханов) Н. Н. *I* – 664  
 Гинзбург Л. Я. *I* – 42, 49, 215, 229, 240, 246, 256, 265, 495, 556; *II* – 136, 138  
 Гиппиус В. В. *I* – 91, 111  
 Гитлер А. *I* – 670; *II* – 310  
 Глинка Ф. Н. *I* – 36  
 Глушкова Т. М. *II* – 9–14, 17, 18, 21, 32, 28, 30  
 Гнедич Н. И. *II* – 422  
 Гнедич П. П. *I* – 171, 180  
 Гоголь Н. В. *I* – 17, 90–102, 104–106, 108, 109, 111, 112, 114–116, 118–123, 138, 146, 164, 454, 464, 467, 471, 505, 514, 600, 603, 621; *II* – 243, 372, 425, 434, 446, 455, 457  
 Голдштейн Д. *I* – 364  
 Голенищев-Кутузов А. А. *I* – 215  
 Голенищев-Кутузов И. Н. *I* – 84  
 Голосовкер Я. Э. *II* – 439, 440  
 Гольдштейн А. *I* – 494, 504, 510  
 Гомер *I* – 20, 170, 294, 367  
 Гончаров И. А. *I* – 7, 53  
 Горбачев Г. Е. *I* – 155  
 Горбачев М. С. *I* – 473  
 Горенштейн Ф. Н. *I* – 464, 485, 487–493  
 Горланова Н. В. *I* – 495, 496; *II* – 365  
 Городницкий А. М. *II* – 184  
 Горький М. (А. М.) *I* – 271, 349, 502, 505, 509, 629; *II* – 265, 389  
 Градовский А. Д. *I* – 131, 132, 144  
 Грасс Г. *II* – 371  
 Грей Т. *II* – 101  
 Грекова И. (Е. С.) *I* – 605  
 Грибоедов А. С. *II* – 117  
 Григорий Палама *II* – 422  
 Григорьев А. А. *I* – 62, 105, 121, 183, 207, 223, 285, 484, 671; *II* – 440  
 Грин Г. *II* – 252, 361, 451, 453

- Грингмут В. I – 171  
Гришковец Е. В. I – 701–707, 709, 710  
Гроссман В. С. I – 456, 491, 658, 659; II – 220–222, 242, 244, 245  
Губайловский В. А. I – 225, 528  
Гудков Л. Д. II – 261  
Гуковский Г. А. I – 42, 49, 99  
Гумбольдт В. I – 260  
Гумилев Л. Н. I – 160  
Гумилев Н. С. I – 7, 27, 216, 218, 239, 271–276, 278, 280–287, 289, 295, 297, II – 116, 206  
Гумилевский Л. И. I – 330, 335, 342, 343, 356  
Гурвич И. II – 430  
Гурский Л. II – 311  
Гуссерль Э. II – 426  
Гучков А. И. I – 661  
Гюго В. I – 496
- Давид, псалмопевец I – 488; II – 136  
Давид Ж. Л. II – 65  
Давыдов Д. В. I – 34  
Даль В. И. I – 314; II – 163, 338  
Дамаскин – см. Иоанн Дамаскин  
Данте Алигьери I – 72, 84, 101, 239, 250, 254, 256, 260, 261, 264, 267, 496; II – 104, 106, 241, 428  
Дантон Ж. II – 319  
Дарвин Ч. I – 452; II – 230  
Дарендорф Р. II – 255  
Дедков И. П. I – 452, 454, 600–602, 604, 624, 657, 658, 659, 663  
Делакруа Э. I – 367  
Демосфен I – 217  
Державин Г. Р. I – 23, 230, 231, 363; II – 148, 421, 425, 473  
Деррида Ж. II – 247  
Дефо Д. I – 496  
Джойс Дж. I – 421, 506; II – 148, 301, 371  
Джугашвили – см. Сталин И. В.  
Дидро Д. I – 156  
Диккенс Ч. I – 496, 548; II – 361  
Дильтей В. I – 367  
Диоген I – 581  
Дмитриев Н. Ф. II – 34  
Добролюбов А. М. I – 518  
Добролюбов Н. А. I – 701  
Довлатов С. Д. I – 496  
Долин А. II – 299  
Домбровский Ю. О. II – 220–222, 228, 239  
Дос-Пассос Дж. I – 659  
Достоевский Ф. М. I – 11, 12, 15, 39, 81, 87, 88, 99, 116, 117, 120, 122, 124–163, 242, 251, 292, 318, 319, 323, 340, 403, 439, 444, 445, 454, 459, 467, 479, 484, 501, 496, 579, 603, 613, 623, 630, 644, 659, 708; II – 46, 92, 103, 106, 191, 222, 223, 230, 232, 261, 343, 361, 363, 377, 434, 441–443, 446, 447, 461, 468–472, 495, 499  
Драйзер Т. I – 497  
Друскин Я. С. I – 181, 491  
Дубенский Д. Н. II – 479  
Дугин А. Г. II – 330  
Дудинцев В. Д. II – 497  
Дурьлин С. Н. I – 214, 215  
Духовецкий Ф. А. I – 172  
Дюбуше Е. К. I – 273
- Евсеев Б. Т. II – 313, 314  
Евтушенко Е. А. I – 273, 281; II – 25, 79, 164, 464  
Екимов Б. Н. I – 667–674  
Елена Д. – см. Дюбуше Е. К.  
Елизавета Петровна, императрица II – 11  
Елизаров М. I – 511  
Елисеев Н. Л. I – 501, 503, 529; II – 328, 341  
Ельцин Б. Н. II – 335  
Енишерлов В. П. I – 282  
Епифаний Премудрый II – 69  
Еременко А. I – 248; II – 34, 58, 464  
Ермаков О. Н. I – 484, 675–678, 680, 682, 686, 687  
Ермилова Е. В. II – 102  
Ермолова М. Н. I – 203  
Ерофеев Вен. В. I – 563; II – 465  
Ерофеев Вик. В. I – 454, 461, 463, 647; II – 314, 465

- Есенин С. А. *I* – 42, 46, 62, 184, 229, 230, 244, 270, 275, 680; *II* – 52, 119, 120, 464
- Ефрем Сирин *I* – 490; *II* – 369, 421, 423, 426
- Ефремов И. А. *II* – 329
- Жаботинский В. С. (Зеев) *I* – 462**
- Жанна (Иоанна) д'Арк *I* – 203, 475; *II* – 339
- Жан Поль (Рихтер) *I* – 164
- Жванецкий М. М. *I* – 695
- Жгенти В. (Б. Д.) *I* – 364
- Жданов А. А. *I* – 359; *II* – 200
- Жданов И. Ф. *II* – 34, 38, 72–75, 203
- Живов В. М. *II* – 351
- Жигулин А. В. *II* – 21, 29
- Жирмунский В. М. *I* – 30, 85
- Житков Б. С. *I* – 489
- Жолковский А. К. *II* – 424
- Жуков Г. *II* – 57
- Жуковский В. А. *I* – 31, 42, 85, 454; *II* – 21, 101, 143, 355, 421, 422, 426, 430
- Журавлева А. И. *I* – 51
- Заболоцкий Н. А. *I* – 17, 130, 181, 216, 219, 220, 222, 223, 227, 250, 258–260, 266–268, 276, 277, 285, 299–305, 307, 308, 311–336, 339–343, 345, 346, 348–350, 353–357, 361–373, 614, 675; *II* – 30, 35, 48, 54, 376–378, 384–386, 388, 390, 393, 395, 397, 400, 402, 405, 407, 411, 497, 614**
- Заболоцкий Н. Н. *I* – 361, 363, 368, 370, 373
- Завадовский П. В. *I* – 371
- Загоскин М. Н. *I* – 93
- Зайчик Х. ван *II* – 328, 334, 335
- Залотуха В. А. *II* – 291
- Зальгин С. П. *II* – 496
- Замятин Е. И. *I* – 640, 641, 652; *II* – 219, 222, 224–227, 231–233, 236, 243, 302, 307
- Заславский Д. И. *I* – 490
- Зданевич И. *I* – 504
- Зедльмайр Г. *I* – 248
- Зейдлиц – см. Цедлиц Й. К.
- Зелинский К. Л. *II* – 373
- Зиновьев А. А. *II* – 335
- Золотоносов М. Н. *I* – 462
- Золотусский И. П. *I* – 121, 122
- Золя Э. *I* – 453, 496
- Зомбарт В. *I* – 233, 234
- Зоценко М. М. *I* – 313, 339, 468, 489
- Зюскинд П. *I* – 529
- Иван IV Грозный *II* – 148**
- Иванов А. А. *I* – 520; *II* – 361
- Иванов В. И. *I* – 88, 184, 185, 202, 209, 211, 251–254, 262, 267, 275, 297, 314; *II* – 29, 118, 137, 356, 421, 424, 426, 431, 468
- Иванов Г. В. *I* – 271, 278, 279, 284
- Иванов Е. П. *I* – 76, 189, 192, 202
- Иванова Н. Б. *I* – 497, 600, 601
- Иванова О. Е. *II* – 212–215
- Изгоев А. С. *I* – 659
- Измайлов А. А. *I* – 170
- Иманов М. А. *I* – 462, 464, 465, 467, 469, 476
- Ингарден Р. *I* – 9
- Иоанн Богослов *I* – 465, 655
- Иоанн Дамаскин *I* – 370; *II* – 162
- Иоанна – см. Жанна д'Арк
- Иргеньев И. М. *II* – 58
- Искандер Ф. А. *I* – 20, 563, 565, 584, 585; *II* – 264, 498
- Кабаков А. А. *I* – 637**
- Кабанков Ю. *II* – 56
- Кабанова О. *I* – 527
- Кабыш И. А. *II* – 65
- Каверин В. А. *I* – 362
- Каганович Л. М. *I* – 462
- Казинцев А. И. *I* – 462, 602, 614, 620, 628
- Калашников Г. *II* – 40
- Кальдерон де ла Барка *II* – 190
- Кальпиди В. О. *II* – 39
- Камю А. *I* – 128, 413, 453
- Кант И. *I* – 693, 697; *II* – 264, 265
- Карабчиевский Ю. А. *II* – 139
- Карамзин Н. М. *II* – 410
- Карамзина С. Н. *I* – 59

- Карлейль Т. II – 275  
Карпец В. И. II – 34  
Карпов В. В. I – 281  
Карсавин Л. П. II – 468  
Касаткина Т. А. I – 7, 11, 643; II – 445  
Кассиль Л. А. II – 307  
Кастанеда К. II – 335  
Катаев В. П. II – 109  
Кауфман О. А. I – 183  
Кафка Ф. I – 421, 641; II – 219, 220, 237, 301  
Кашук Ю. II – 34  
Квятковский А. П. II – 373, 377, 382, 412, 473–477, 479–481, 483–490, 492  
Кекова С. В. II – 203  
Кенжеев Б. II – 148  
Керенский А. Ф. I – 659, 660, 663, 665  
Керуак Дж. II – 297  
Кёстлер А. II – 220  
Кизи К. II – 241  
Ким А. А. I – 456, 599  
Киплинг Р. II – 206, 210, 252, 275, 317  
Кирилл и Мефодий, свв. II – 353  
Киреев Р. Т. I – 606  
Киркоров Ф. II – 295  
Кладо Н. Н. I – 600  
Климович Е. – см. Латынина Ю. Л.  
Клодель П. II – 361  
Клюев Н. А. I – 272, 280, 285, 288, 293–295, 297; II – 120, 465  
Клямкин И. М. I – 352  
Кожин В. В. I – 11, 496; II – 448, 484  
Козлов И. И. I – 289  
Козловский И. С. II – 28  
Козырев А. П. I – 181  
Колдуэлл Э. II – 265  
Коллинз У. II – 316  
Колмогоров А. Н. I – 7  
Колумб Х. I – 604; II – 230  
Комаров М. I – 379, 403  
Комиссаржевская В. Ф. I – 203  
Конан-Дойл А. I – 520  
Кондорская В. И. I – 68  
Кононов Н. М. I – 248, 510; II – 33, 39, 43, 44, 61, 63, 64, 71, 72, 75, 116, 464  
Конт О. II – 262  
Конфуций II – 334  
Коркия В. II – 34, 45  
Корман Б. О. I – 42  
Корнилов В. Н. II – 465  
Королев А. В. I – 510, 512, 515, 517–524, 526, 527  
Короленко В. Г. I – 340  
Кортасар Х. I – 443  
Косолапов В. А. II – 496  
Костер Ш. Де I 322  
Котляр Э. П. I – 522  
Котляревский И. П. II – 420  
Котляревский Н. А. I – 225  
Котрелев Н. В. II – 368  
Кочубей М. И. II – 50  
Кравецкий А. Г. II – 351, 359  
Краевский А. А. I – 49, 50  
Красковский И. Ф. I – 171  
Кришнамурти Д. II – 305  
Кропоткин П. А. I – 475  
Кротов А. А. I – 464, 469, 473  
Крученых А. Е. I – 334  
Крылов И. А. II – 458  
Крюи (Крайф) П. де II – 495  
Кубарев А. М. II – 479  
Кудимова М. II – 34, 66, 67  
Кудрявцев Д. II – 328  
Кузмин М. А. I – 283; II – 118, 129, 192, 201  
Кузьмина-Караваева Е. Ю. I – 211  
Кузнецов С. Ю. II – 300  
Кузнецов Ю. П. II – 20, 55, 57, 65  
Кулакова М. О. II – 58  
Куницын В. Г. I – 602  
Кураев М. Н. I – 477  
Курбский А. М., кн. II – 148  
Курицын В. Н. I – 476, 480; II – 466  
Курочкин М. I – 520  
Курчаткин А. Н. I – 462, 472, 474, 476, 486, 637  
Кутик И. II – 39  
Кушнер А. С. I – 531, 569; II – 55, 56, 60, 71, 90–99, 101–114, 116–

- 132, 134–142, 145, 148, 171,  
172, 192, 256  
Кьеркегор С. I – 691, 692, 696
- Лагарп Ф. С. де I – 34  
Ламарк Ж. Б. II – 161, 428  
Лашин В. М. II – 34, 35, 42, 52–  
55  
Латынина А. Н. I – 502, 601, 613  
Латынина Ю. Л. II – 315–318,  
320–325  
Левенгук А. ван I – 326  
Лейбниц Г. В. II – 213  
Лем С. I – 527, 639; II – 242, 278,  
280, 282, 283, 288–290, 293, 309  
Ленин В. И. I – 352, 469, 480,  
489, 659, 663; II – 291, 332, 484,  
498  
Леннон Дж. I – 679  
Леонович В. Н. I – 606; II – 162–  
169  
Леонтьев К. Н. I – 131–135, 161,  
467, 475, 630, 639; II – 128, 140,  
251, 295, 304, 434, 436, 437,  
441, 442, 444, 445, 461  
Леонтьев М. В. II – 315  
Лермонтов М. Ю. I – 12, 26, 42–  
74, 77–79, 81, 82, 84–89, 223,  
231, 241, 286, 653, 675, 686; II –  
30, 113, 120, 170, 172, 183, 464  
Лесков Н. С. I – 444, 445; II – 332  
Лессинг Г. Э. I – 504  
Липкин С. И. I – 368, 371  
Липовецкий М. Н. I – 601, 618;  
II – 466  
Липскеров Д. М. I – 498  
Лихачев Д. С. I – 696  
Логиновская Е. I – 70  
Ломинадзе С. В. II – 137, 442,  
443  
Ломоносов М. В. I – 363; II – 359,  
477  
Лопатина (Ельцова) К. М. I – 165  
Лопухина В. А. I – 57, 71, 74  
Лосев А. Ф. I – 164, 165, 251; II –  
492  
Лотман Ю. М. II – 424, 433  
Лохвицкая М. А. I – 518  
Луcreций Кар I – 321, 366  
Лукьянов С. М. I – 165, 169
- Лучосин В. I – 381  
Льюис К. С. II – 295  
Любимова Т. II – 264  
Людовик XVI I – 34  
Людовик XVII I – 155  
Лясковская Н. В. II – 65
- Мазепа И. С. II – 50  
Майков А. Н. I – 215; II – 53  
Маканин В. С. I – 97, 404, 405,  
495, 515, 553, 582, 599–602,  
605–609, 611, 612, 614, 615,  
618–630, 633–646, 648–656; II –  
302  
Макаров А. Н. I – 370  
Макарьев И. С. I – 359  
Македонов А. В. I – 322, 325, 373  
Маковский С. К. I – 165  
Максимов Д. Е. I – 42, 44, 60, 64,  
79, 195, 212, 304  
Малевич К. С. I – 479  
Малецкий Ю. А. I – 496  
Мамлеев Ю. В. I – 504  
Мангейм К. I – 14; II – 255  
Мандельштам Н. Я. II – 121, 430  
Мандельштам О. Э. I – 11, 31,  
185, 218, 234–237, 242–247,  
250, 252–258, 260–268, 270,  
274, 275, 318; II – 48, 75, 115,  
118, 119, 121, 138, 148, 160,  
161, 192, 215, 233, 266, 355,  
358, 421, 422, 425–430, 493  
Манн Т. I – 441, 446, 447, 487,  
500, 649; II – 278, 343, 431  
Манн Ю. В. I – 81, 85, 86, 115  
Мао Цзедун II – 328  
Марат Ж. П. II – 64  
Маритен Ж. I – 457; II – 192, 264,  
363  
Маркузе Г. II – 304  
Марков Г. М. I – 12  
Маркович Я. А. I – 273  
Маркс К. I – 14, 350, 661; II –  
230, 261, 262, 265  
Марсель Г. II – 264  
Мартынов Л. Н. II – 171, 172  
Мартынова С. М. I – 172, 174,  
179  
Марченко А. М. I – 244, 490  
Масленникова З. I – 371

- Матвеева Н. Н. *II* – 78, 171, 206  
Матевосян Г. *I* – 444, 445  
Мацкин А. М. *I* – 102  
Машевский А. Г. *II* – 34, 59, 62, 63, 116  
Маяковский В. В. *I* – 27, 42, 181, 185, 194, 232, 238, 260, 291; *II* – 46, 47, 49, 109, 118, 138, 139, 148, 295, 358, 359, 383, 412, 415, 488  
Мейлахс П. А. *I* – 703  
Мелвилл Г. *I* – 453  
Мелихов А. М. *I* – 460, 475, 495  
Мелихова Л. С. *I* – 79  
Менделеев Д. И. *II* – 475, 489  
Мережковский Д. С. *I* – 490, 504  
Мерзляков А. Ф. *II* – 479  
Меркьюри Ф. *II* – 306  
Метерлинк М. *I* – 283, 603  
Мёбиус А. Ф. *II* – 92  
Микеланджело Буонарроти *II* – 441  
Миклухо-Маклай Н. Н. *II* – 291  
Миллер О. Ф. *I* – 124  
Мильтон Дж. *I* – 72, 85  
Милоков П. Н. *I* – 659, 660, 663  
Минаев Д. Д. *II* – 204  
Миних Б. К. *II* – 94  
Минкевич А. *II* – 299  
Минц З. Г. *I* – 171, 172, 177  
Михайлов А. В. *II* – 434  
Михайлов О. Н. *I* – 354  
Михайловский Н. К. *I* – 131, 132, 145, 603; *II* – 130  
Михалков Н. С. *II* – 210  
Мошотт Я. *II* – 264  
Монтень М. де *II* – 105  
Монтескье Ш. Л. *I* – 35  
Мор Т. *II* – 251, 336  
Мориак Ф. *II* – 361, 362  
Мориц Ю. П. *II* – 78, 464  
Морозова М. К. *I* – 696  
Морсон Г. С. *II* – 326  
Моцарт В. А. *II* – 205  
Мочульский К. В. *I* – 99  
Мур Т. *I* – 68  
Мусоргский М. П. *I* – 295, *II* – 164  
Мяло К. Г. *I* – 347, 355
- Набоков В. В. *I* – 271, 273, 279, 280, 295, 459, 463, 496, 573; *II* – 129, 131, 141, 191, 219–222, 227, 228, 240, 243, 244, 458, 486  
Нагибин Ю. М. *I* – 495  
Надеев С. А. *II* – 34, 40, 43, 44, 61, 62, 72  
Назиров Р. Г. *I* – 87  
Найдич Э. Э. *I* – 49  
Найман А. Г. *I* – 635  
Наполеон Бонапарт *I* – 32, 36, 37, 664; *II* – 329  
Нарбикова В. С. *II* – 464  
Нарекаци Г. *II* – 421, 422, 425, 426  
Нахамкис (Стеклов) Ю. М. *I* – 659, 660  
Невзглядова Е. В. *I* – 601  
Невзоров А. Г. *II* – 315  
Недосекина Т. *I* – 79  
Неклесса А. И. *II* – 311, 324  
Некрасов Н. А. *I* – 21, 42, 61, 183, 230, 336, 340, 473; *II* – 54, 120, 206, 495  
Немзер А. С. *I* – 473, 505, 506, 512, 521, 678; *II* – 290, 298, 299, 305  
Непомнящий В. С. *I* – 19, 184; *II* – 138, 433, 445  
Нерлер П. М. *I* – 265  
Нечаев С. Г. *I* – 523, 641  
Нечаев *II* – 495  
Никитин И. С. *II* – 52  
Никодем, митр. *II* – 340, 341  
Николаев А. П. *II* – 494  
Николаева Олеся А. *II* – 56, 68–71, 190–192, 194, 196–198, 200, 201, 214  
Николай I *II* – 356, 451  
Никон, патриарх *I* – 471; *II* – 196  
Нил Сорский *II* – 422  
Нилин П. Ф. *I* – 388, 401  
Ницше Ф. *II* – 265, 363, 441  
Новалис Ф. *I* – 367  
Новиков Вл. И. *I* – 502, 506; *II* – 463–466  
Носов А. А. *I* – 164, 170, 176  
Ньютон И. *II* – 285  
Нэш О. *II* – 191

- Оболдуев Г. Н. *II* – 479  
 Обухова Л. А. *I* – 383, 384  
 Овечкин В. В. *I* – 351, 600, 673  
 Овидий Назон *II* – 102  
 Одинокий – см. Тиняков А. И.  
 Одоевский А. И. *I* – 52, 54  
 Озеров Л. А. *I* – 362  
 Озерова К. Н. *II* – 88  
 Оккам У. *I* – 231; *II* – 289  
 О’Коннор Фл. *II* – 361  
 Окуджава Б. Ш. *I* – 496; *II* – 183, 194, 206, 464  
 Олейник Б. И. *I* – 473  
 Олейников Н. М. *I* – 518; *II* – 58, 212  
 Ольга, княгиня *II* – 69  
 Орлова Л. П. *II* – 64  
 Ортега-и-Гасет Х. *I* – 206, 267, 301, 311, 454, 474, 639; *II* – 258, 293  
 Оруэлл Дж. *I* – 554, 640, 641, 652; *II* – 219, 221–223, 225, 228, 229, 231, 233–236, 240, 241, 243, 301, 302, 307, 332, 430  
 Осипович-Новодворский А. О. *II* – 435  
 Островский А. Н. *I* – 106, 604, 627  
 Островский Н. А. *I* – 504  
 Оффенбах Ж. *I* – 170
- Павел, ап. *I* – 441, 692; *II* – 370  
 Павлов И. П. *I* – 115; *II* – 231, 490, 492  
 Павловский А. И. *I* – 273, 284, 287, 297  
 Палиевский П. В. *II* – 377, 448–454  
 Паперно И. А. *I* – 256, 262, 265  
 Парамонов Б. М. *I* – 486, 512, 519  
 Парацельс *I* – 170, 179  
 Парщиков А. *II* – 39, 40, 47, 49–52, 54, 55, 71  
 Паскаль Б. *II* – 289, 290, 292  
 Пастер Л. *I* – 322  
 Пастернак Б. Л. *I* – 185, 189, 216, 221–225, 229, 232, 235, 237, 238, 244–246, 250, 256–259, 262, 266–268, 270, 271, 274, 276, 279, 371, 491, 580; *II* – 21, 29, 30, 48, 72, 75, 118, 119, 139, 253, 396, 413, 422  
 Патти А. *I* – 185  
 Пеги Ш. *II* – 361  
 Пелевин В. *I* – 459, 469, 481–483, 498, 520, 637, 708; *II* – 289, 290, 292–314  
 Пепперштейн П. В. *I* – 504, 519  
 Перов В. Г. *I* – 171  
 Перро Ш. *I* – 284, 520  
 Пестель П. И. *I* – 523  
 Петров-Водкин К. С. *II* – 173  
 Петрунина Н. Н. *I* – 20, 21  
 Петрушевская Л. С. *I* – 507, 528, 637, 647, 695; *II* – 209, 434  
 Пётр I *I* – 146, 156, 225, 306; *II* – 101, 329, 332  
 Пиндар *II* – 227  
 Пиндемонти (Пиндемонте) И. *I* – 39  
 Пикассо П. *I* – 302  
 Писарев Д. И. *I* – 201, 452; *II* – 457  
 Пискунов В. *I* – 462, 465, 470  
 Плано де Карпини *I* – 323  
 Платон *I* – 255; *II* – 74, 225, 250, 254, 264, 295, 435  
 Платонов А. П. *I* – 17, 130, 154, 330–339, 342, 343, 345, 347, 349–356, 358, 359, 445, 468, 489, 614, 646; *II* – 220, 221, 228, 229, 233, 234, 497  
 Плетнев П. А. *I* – 113  
 Плетнева А. А. *II* – 351, 359  
 Плеханов Г. В. *I* – 664  
 Плутарх *II* – 421  
 Победоносцев К. П. *I* – 128, 131, 134, 152, 176; *II* – 353  
 Поддубный И. М. *I* – 502  
 Подолинский А. И. *I* – 68, 85  
 Поздняев М. К. *II* – 34  
 Поздняков Н. А. *II* – 34  
 Поливанова Е. М. *I* – 140, 165  
 Полонский Я. П. *I* – 62, 183, 215, 482  
 Поляченко Т. *II* – 65, 66  
 Померанц Г. С. *I* – 663  
 Поплавский Б. Ю. *II* – 208  
 Попов В. Г. *I* – 495, 647

- Попов Е. А. *I* – 495  
Попов М. М. *II* – 41, 42, 56  
Пордедж Дж. *I* – 178, 179  
Постникова О. Н. *II* – 34  
Потебня А. А. *I* – 260  
Потемкин П. П. *II* – 58  
Прево д'Экзиль А. Ф. *I* – 463  
Пристли Дж. *I* – 379  
Пришвин М. М. *I* – 446, 688  
Прокофьев С. С. *I* – 363  
Пропп В. Я. *I* – 517  
Проханов А. А. *I* – 628  
Пруст М. *I* – 243; *II* – 129, 301, 434  
Прутков Козьма *I* – 168, 175; *II* – 55, 101  
Пульхритудова Е. М. *I* – 79  
Пумпянский Л. В. *I* – 50, 57  
Пурин А. А. *I* – 248, 249; *II* – 41, 55, 57, 61, 64, 65, 71, 116  
Пуччини Дж. *II* – 237  
Пушкин А. С. *I* – 11, 17, 12, 19–42, 44, 45, 51–53, 72, 80, 112, 113, 146, 183, 184, 191, 193, 200, 206, 211, 215, 224, 231, 251, 253, 257, 264, 267, 286, 288, 321, 361, 365, 367, 371, 372, 467, 475, 496, 548, 553, 559, 563, 566, 570, 573, 581, 603, 614, 650, 653, 686; *II* – 21, 32, 92, 102, 103, 114, 115, 118, 119, 121, 123, 133, 138, 167, 251, 252, 332, 357, 369, 370, 374, 389, 408–410, 424, 429, 433, 434, 436–438, 440, 445, 455–462, 475, 490, 495  
Пыпина-Ляцкая В. А. *I* – 165  
Рабле Ф. *I* – 321, 322, 325, 336, 357, 517  
Радищев А. Н. *I* – 371, 372  
Радлов Э. Л. *I* – 170  
Распутин В. Г. *I* – 632  
Распутин Г. Е. *I* – 538  
Ратгауз М. *I* – 702–704  
Рафаэль Санцио *I* – 650; *II* – 51  
Рейснер Л. М. *I* – 281  
Ремарк Э. М. *I* – 677, 678, 680, 708  
Рембрандт Х. ван Рейн *II* – 54  
Ремизов А. М. *I* – 445, 512, 565  
Ремизова М. С. *I* – 512, 519  
Ренар Ж. *I* – 688  
Рерих Н. К. *I* – 287  
Рид Дж. *I* – 659  
Рильке Р. М. *I* – 367; *II* – 143  
Ричардсон С. *I* – 497  
Робеспьер О. *I* – 486  
Роднянская И. Б. *I* – 7, 88, 115, 303; *II* – 141, 494  
Розанов В. В. *I* – 78, 87, 177, 206, 241, 266, 523; *II* – 128, 129, 455, 457, 458, 460  
Розанов И. Н. *I* – 57  
Розанова М. В. *II* – 462  
Ронен О. *I* – 257  
Роршах Г. *I* – 618  
Роскина Н. А. *I* – 362  
Ростопчин Ф. В. *I* – 664  
Ростопчина Е. П. *I* – 42  
Ротшгльд М. А. *I* – 152  
Рошин М. М. *I* – 600  
Рубенс П. П. *II* – 51  
Рубрук В. *I* – 318, 323, 364, 366, 367, 372  
Рубцов Н. М. *II* – 29, 35, 464, 465  
Русаков Г. А. *II* – 206  
Русанов Г. А. *I* – 49  
Руссо Ж. Ж. *I* – 497  
Руставели Ш. *I* – 321–323  
Рушди С. *I* – 466  
Рыбаков В. В. *II* – 328, 334, 336  
Рылеев К. Ф. *I* – 487  
Рыленков Н. И. *II* – 465  
Ряшенцев Ю. Е. *II* – 46  
Садовский П. М. *I* – 106  
Салтыков А. А. *I* – 169  
Салтыков-Щедрин М. Е. *II* – 339  
Самойлов Д. С. *II* – 52, 209  
Сапгир Г. В. *II* – 58  
Сарнов Б. М. *I* – 373  
Саррот Н. *I* – 449  
Сартр Ж. П. *I* – 126, 504  
Сахаров А. Д. *I* – 473; *II* – 201  
Сахаров В. И. *I* – 600  
Свифт Дж. *I* – 115, 322  
Северянин И. *I* – 23, 34, 271, 272; *II* – 29  
Седакова О. А. *II* – 154, 197

- Сельвинский И. Л. *II* – 415, 426, 477
- Семененко С. А. *II* – 170–174, 176–178
- Семенов Г. В. *I* – 550
- Семенова С. Г. *II* – 131
- Семирадский Г. И. *I* – 171
- Сенчин Р. В. *I* – 507, 509, 521, 703
- Серафимович А. С. *I* – 502, 629
- Сервантес С. *I* – 15, 446
- Сергеев А. Я. *I* – 495
- Сетон-Томпсон Э. *I* – 325
- Сеченов И. М. *I* – 452
- Сёмин В. Н. *I* – 600
- Симонов К. М. *I* – 394
- Синявский А. Д. – см. Терц А.
- Сирий – см. Набоков В. В.
- Скатов Н. Н. *I* – 100
- Сковорода Г. С. *I* – 322; *II* – 11, 435
- Скрябин А. Н. *I* – 480
- Скуратовский В. Л. *I* – 601, 617
- Славникова О. А. *I* – 508, 510, 526
- Славянский Н. С. *II* – 123–128, 130, 132–138, 141, 142
- Слаповский А. И. *II* – 439
- Слепакова Н. М. *II* – 206
- Слонимский А. Л. *I* – 106, 107
- Слуцкий Б. А. *I* – 364, 365; *II* – 56, 147, 192
- Случевский К. К. *I* – 83, 214–228, 291
- Смеяков Я. В. *II* – 465
- Смит А. *II* – 308
- Снегирев Г. Я. *I* – 568
- Соколов А. *I* – 82
- Соколов В. Н. *II* – 78, 465
- Соколов М. Ю. *II* – 303, 327, 368
- Соколов Саша *I* – 529
- Сократ *I* – 164, 581
- Солженицын А. И. *I* – 26, 461, 468, 657–660, 662–666, 677; *II* – 239, 359, 362, 456, 459, 468
- Соловьев В. С. *I* – 12, 19, 27, 82, 129, 130, 132, 140, 141, 145, 159, 164–180, 183, 193, 194, 211, 222–224, 226, 250, 251, 297, 366, 523, 570, 630; *II* – 138, 197, 251, 255, 259, 261, 310, 432, 441, 444, 446, 455–457, 468, 493
- Соловьев С. М., мл. *I* – 165, 167–169, 171, 173, 175, 178, 180
- Соловьева И. Н. *I* – 609, 626, 651, 652
- Соллогуб Ф. Л. *I* – 169, 170, 179
- Сологуб Ф. К. *I* – 184, 185, 203, 208; *II* – 209
- Солоневич И. Л. *II* – 334
- Солянов Фред (А. М.) *II* – 179–184, 186–189
- Сорокин В. Г. *I* – 461, 647; *II* – 300, 466
- Сорокин П. А. *II* – 258, 304, 314
- Соснора В. А. *II* – 464
- Софокл *I* – 682
- Софроний, патриарх Иерусалимский *II* – 370
- Спарк М. *II* – 361
- Сталин И. В. *I* – 352, 469, 475, 646; *II* – 229, 291, 430, 457
- Сталь Ж. де *I* – 469
- Старосмысл А. *II* – 352
- Стаханов А. Г. *II* – 64
- Стеклов – см. Нахамкис Ю. М.
- Стейнбек Дж. *II* – 265
- Стеллеферовский П. А. *II* – 483
- Стендаль *I* – 111
- Стенич В. О. *II* – 292
- Степанов Н. Л. *I* – 369
- Степанцов В. Ю. *II* – 58
- Степанян К. А. *I* – 674; *II* – 442
- Столыпин П. А. *I* – 487
- Стравинский И. Ф. *II* – 449
- Страхов Н. Н. *I* – 121
- Стреляный А. И. *I* – 411
- Субботин С. И. *I* – 285, 294
- Суинберн А. Ч. *II* – 282
- Суханов – см. Гиммер Н. Н.
- Сухотина Т. Л. *I* – 167
- Сучков Ф. Ф. *I* – 332
- Сэлирджер Д. Д. *II* – 262
- Табидзе Г. В. *II* – 80, 166–168
- Таксиль Л. *I* – 465
- Талейран Ш. М. *I* – 667
- Тарасенков А. К. *I* – 339
- Татарский А. *II* – 305

- Твардовский А. Т. *I* – 259, 274, 337, 371, 606; *II* – 165, 166
- Терц Абрам (Синявский А. Д.)  
*I* – 335, 360, 688, 690; *II* – 455–458, 460–462
- Тимофеев Л. И. *II* – 373, 491
- Тимофеев Л. М. *I* – 671
- Тиняков А. И. (Одинокий) *I* – 508
- Тойнби А. *II* – 264
- Толстая Т. Н. *I* – 455, 502, 504, 510, 511, 515–519, 527, 689; *II* – 465
- Толстой А. Д. *I* – 91
- Толстой А. К. *I* – 168, 174, 175, 176, 285, 457; *II* – 57, 76, 260
- Толстой Л. Н. *I* – 14, 49, 113, 125, 242, 253, 322, 336, 340, 379, 443, 448, 454, 455, 464, 480, 496, 505, 549, 587, 593, 658, 660, 662, 686, 697, 708; *II* – 92, 132, 248, 368, 434, 437, 439, 451, 470, 498
- Толстой Н. И. *I* – 297; *II* – 359
- Толстой Ф. М. *I* – 124
- Томашевский Б. В. *II* – 135, 387
- Топоров Вик. *I* – 468, 486; *II* – 136
- Торо Г. Д. *I* – 453, 671
- Третьяков В. К. *II* – 357, 386, 473, 477
- Трифонов Ю. В. *I* – 406, 550, 600, 620, 623, 624
- Трофимов В. *II* – 34
- Троцкий Л. Д. *I* – 659, 663
- Трубецкой Е. Н. *I* – 165–167, 661, 695, 696
- Турбин В. Н. *I* – 79; *II* – 101, 484
- Тургенев И. С. *I* – 223, 467, 701, 702; *II* – 265, 361, 389, 437
- Тухачевский М. Н. *II* – 430
- Тучков В. Я. *I* – 509; *II* – 320
- Тютчев Ф. И. *I* – 29, 215, 216, 240, 251, 322, 367, 548; *II* – 21, 30, 53, 54, 92, 104, 116, 117, 119, 129, 132, 145, 170, 306, 358, 428, 436, 441, 482
- Тютчева Е. Ф. *I* – 124, 134
- Тынянов Ю. Н. *I* – 42, 201, 203, 250, 253, 256, 261, 368; *II* – 31, 55, 72, 373, 382, 383, 385, 422, 433, 458, 466
- Уайльд О. *II* – 363
- Уоррен Р. П. *II* – 265, 322
- Урбан А. А. *I* – 373
- Урнов Д. М. *I* – 441, 442
- Усиевич Е. Ф. *I* – 339, 357
- Усок И. Е. *I* – 55
- Успенский Б. А. *I* – 499
- Успенский Г. И. *I* – 667
- Успенский М. Г. *I* – 510, 514, 515, 519, 524, 527; *II* – 327
- Утесов Л. О. *II* – 64
- Уткин А. А. *I* – 518, 520
- Уфлянд В. И. *II* – 58
- Ушаков Д. Н. *II* – 338
- Ушакова Е. В. *II* – 116
- Уэллс Г. *I* – 103, 637
- Фаберже К. Г. *II* – 124
- Фадеев А. А. *I* – 338, 369, 371
- Федин К. А. *I* – 505
- Федотов Г. П. *II* – 251, 352, 356, 359, 435
- Фейербах Л. *II* – 262
- Фейхтвангер Л. *II* – 271
- Феллини Ф. *I* – 477
- Фет А. А. *I* – 183, 185, 215, 226, 230, 231, 467; *II* – 30, 98, 103, 107, 110, 118, 121, 139, 361, 376, 408, 411
- Фёдоров Е. С. *II* – 489
- Фёдоров Н. Ф. *I* – 130, 132, 356, 332, 475, 479, 480, 523; *II* – 233
- Филонов П. Н. *I* – 315, 316, 373; *II* – 172
- Флобер Г. *I* – 446
- Флоренский П. А. *I* – 167, 251, 262–265, 297; *II* – 346, 435, 441
- Фогт О. *II* – 264
- Фолкнер У. *I* – 410, 441, 444, 445, 453, 496, 503; *II* – 264, 265, 453, 454
- Фома Аквинский *II* – 265
- Форд Г. *II* – 230
- Фофанов К. М. *I* – 215
- Форш О. Д. *I* – 293
- Франк С. Л. *II* – 363, 457, 468
- Франс А. *I* – 487; *II* – 301

- Франциск Ассизский *I* – 357; *II* – 69, 422
- Фрейд З. *I* – 588; *II* – 498
- Фриш М. *I* – 447; *II* – 439
- Фромм Э. *II* – 264, 304
- Фуко М. *II* – 247
- Фукуяма Ф. *I* – 639
- Фурман Д. Е. *I* – 352
- Ха**
- Хабеишвили С. *I* – 472
- Хаджи-Мурат *II* – 451
- Хайдеггер М. *I* – 255, 265; *II* – 265, 426, 435
- Хазанов Б. (И. М.) *I* – 488
- Хаксли О. *I* – 467; *II* – 219, 221–232, 235, 236, 241, 243, 245, 301, 302, 307, 368
- Хаммурапи *II* – 62
- Ханадеева З. *II* – 34
- Хармс Д. И. *I* – 218, 300; *II* – 58
- Хемингуэй Э. *I* – 286, 397, 503, 671, 677, 678, 708; *II* – 262, 417
- Хитрово С. П. *I* – 172–176
- Хлебников В. В. *I* – 181, 186, 216, 275, 287, 297, 300, 303, 309, 316, 319, 332, 338, 365, 367, 502, 503; *II* – 29, 48, 173, 453
- Ходасевич В. Ф. *I* – 271, 273–277, 279, 280, 284, 288–293, 295; *II* – 72, 147, 150, 191, 434, 436, 490
- Холин И. С. *II* – 34, 58
- Холшевников В. Е. *II* – 486
- Хоххут Р. *II* – 249
- Хрущев Н. С. *II* – 188, 430
- Ц**
- Цветаева М. И. *I* – 42, 62, 73, 270, 274, 276, 690, 692, 696; *II* – 120, 192, 212, 357, 370, 427, 431
- Цедлиц Й. К. *I* – 50; *II* – 430
- Церетели И. Г. *I* – 660
- Цертелев Д. Н. *I* – 660
- Циолковский К. Э. *I* – 130, 266, 319, 322, 332, 349, 366; *II* – 109
- Ча**
- Чаадаев П. И. *I* – 38, 523
- Чайковский П. И. *II* – 410
- Чан-Кайши *II* – 328
- Чапаев В. И. *II* – 289, 292, 297, 298, 305
- Чапек К. *II* – 74, 301
- Чаплин Ч. *I* – 291
- Чаянов А. В. *I* – 353
- Чекрыгин В. Н. *I* – 130
- Чередниченко Т. В. *II* – 311
- Черницкий А. *I* – 647
- Чернышевский Н. Г. *I* – 42, 207, 694, 697; *II* – 129, 316, 321, 495
- Честертон Г. К. *I* – 689, 694; *II* – 70, 71, 192, 178, 200, 214, 346, 361, 421, 426, 431
- Чехов А. П. *I* – 125, 180, 226, 243, 285, 335, 336, 442, 443, 467, 513, 514, 603, 667; *II* – 105, 248, 361, 389, 472, 495
- Чехов М. А. *I* – 102–104
- Чехова М. П. *II* – 172
- Чехонин С. В. *II* – 64
- Чёрный Саша *I* – 58, 75
- Чижова Е. С. *II* – 338, 341
- Чубайс А. Б. *II* – 315, 325
- Чудаков А. П. *I* – 442, 502
- Чудакова М. О. *I* – 313, 452
- Чуковский К. И. *I* – 281, 462
- Чуковский Н. К. *I* – 322
- Чулаки М. М. *I* – 647
- Чулков Г. И. *I* – 147
- Чупринин С. И. *I* – 450, 474; *II* – 35, 36
- Чухонцев О. Г. *II* – 9, 21–27, 29, 30, 57, 142–150, 152, 154–156, 159, 161, 192, 205, 210, 465
- Чхеидзе Н. С. *I* – 665
- Ша**
- Шагал М. *I* – 491
- Шаламов В. Т. *II* – 220
- Шальт В. *II* – 34
- Шамборант О. Г. *I* – 688, 689, 691, 692, 694, 695, 697
- Шамиль *II* – 451
- Шан-Гирей А. П. *I* – 65–67
- Шапир М. И. *I* – 225
- Шаров В. А. *I* – 462, 464, 466, 468, 471, 472, 498; *II* – 291, 292
- Шатуновский К. И. *I* – 50
- Шафаревич И. Р. *I* – 355; *II* – 256
- Шварценеггер А. *II* – 295
- Швейцер А. *II* – 265
- Швецова Л. *I* – 294
- Шевчук Ю. Ю. *I* – 523

- Шекспир У. *I* – 175, 363, 370; *II* – 104, 245, 342, 371  
Шелер М. *II* – 435  
Шелехов М. *II* – 43, 56, 57  
Шеллинг Ф. В. Й. *I* – 178  
Шеннбрун С. П. *I* – 510  
Шенье А. *I* – 19, 38; *II* – 428  
Шервинский С. В. *II* – 374  
Шергин Б. В. *I* – 614  
Шестов Л. И. *I* – 490, 523; *II* – 468  
Шиллер Ф. *I* – 370, 693; *II* – 404, 457  
Шишкин М. П. *I* – 510, 511, 513, 514, 516, 517, 519, 520, 522–524, 526, 527  
Шкловский В. Б. *I* – 330, 379, 403, 502–505  
Шкляревский И. И. *II* – 9, 16–19, 21, 23, 28, 30, 31, 478  
Шмид В. *II* – 446  
Шолохов М. А. *I* – 348; *II* – 451  
Шопен Ф. *II* – 413  
Шопенгауэр А. *I* – 156  
Шоу Б. *I* – 694  
Шпенглер О. *I* – 205; *II* – 258, 261, 304, 444  
Штраус Р. *I* – 460  
Штирнер М. *I* – 156  
Шуберт Ф. *II* – 205  
Шубин Л. *I* – 332  
Шукшин В. М. *I* – 443, 569, 614  
Шульгин В. В. *I* – 659, 662
- Щеглова Е. П.** *II* – 338  
**Щепкин М. С.** *I* – 100, 101, 114  
**Щербина Н. Ф.** *I* – 158; *II* – 53
- Эзоп** *I* – 482  
**Эйнштейн А.** *II* – 498  
**Эйхенбаум Б. М.** *I* – 48, 56, 57, 67, 70, 71; *II* – 135, 376, 379, 408, 409, 411  
**Элиот Т. С.** *II* – 361  
**Энгельгардт Б. М.** *I* – 149, 183; *II* – 468  
**Эпштейн М. Н.** *I* – 450, 451, 455; *II* – 75, 76, 327  
**Эрхард Л.** *II* – 249  
**Эстрович М. Б.** *II* – 494
- Юдина М. В.** *I* – 364, 367, 368  
**Юзефович Л. А.** *I* – 510, 513, 516, 520  
**Юлий Цезарь** *II* – 124, 268  
**Юнг К. Г.** *II* – 295  
**Юнге Е. Ф.** *I* – 126, 127  
**Юнгер Э.** *II* – 295  
**Юрьева И. Ю.** *II* – 360
- Языков Н. М.** *II* – 55  
**Якир И. Э.** *II* – 430  
**Ямпольский Б. С.** *II* – 220  
**Янов А.** *I* – 472  
**Янышев С.** *I* – 224, 225  
**Ярославский Е. М.** *I* – 489  
**Ясинский И. И.** *I* – 171  
**Яшин А. Я.** *II* – 165

*Ирина Бенционовна Роднянская*

ДВИЖЕНИЕ ЛИТЕРАТУРЫ

Том 2

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 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>.  
Бумага офсетная № 1, печать офсетная.  
Усл. печ. л. 32,5. Тираж 600. Заказ №

Издательство «Языки славянских культур».  
№ государственной регистрации 1037789030641.

Site: <http://www.lrc-press.ru>  
Phone: 207-86-93 E-mail: [Lrc@comtv.ru](mailto:Lrc@comtv.ru)

\*

**Оптовая и розничная реализация — магазин «Гнозис».**  
Тел./факс: (095) 247-17-57, тел.: 246-05-48, e-mail: [gnosis@pochta.ru](mailto:gnosis@pochta.ru)  
**Костюшин Павел Юрьевич (с 10 до 18 ч.).**  
Адрес: Зубовский проезд, 2, стр. 1  
(Метро «Парк Культуры»)