

ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ (ПУШКИНСКИЙ ДОМ)
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

МУЗЕЙ-УСАДЬБА Л. Н. ТОЛСТОГО «ЯСНАЯ ПОЛЯНА»

ТЕКСТ И ТРАДИЦИЯ

альманах

1

Санкт-Петербург
«Росток»
2013

УДК 82.161.1(051.4)
ББК 83.3(2РОС=РУС)6Я5
Т30

Издание осуществлено попечением Петра Авена

Редакционный совет альманаха «Текст и традиция»

Евгений Водолазкин (Санкт-Петербург) — главный редактор

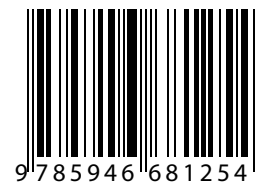
Всеволод Багно (Санкт-Петербург) • Павел Басинский (Москва) •
Алексей Варламов (Москва) • Игорь Волгин (Москва) • Ренэ Герра (Ницца) •
Оливер Реди (Оксфорд) • Татьяна Руди (Санкт-Петербург) •
Владимир Толстой (Ясная Поляна — Москва) • Роберт Ходель (Гамбург) •
Елена Шубина (Москва) • Леонид Юзефович (Санкт-Петербург)

Т30 Текст и традиция : альманах, 1 / Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом)
Рос. акад. наук, Музей-усадьба Л. Н. Толстого «Ясная Поляна». —
Санкт-Петербург : Росток, 2013. — 432 с.
ISBN 978-594668-125-4

Альманах «Текст и традиция» издается Пушкинским Домом и Ясной Поляной, двумя известнейшими «литературными домами» России. Одной из важных его задач является рассмотрение современной русской литературы в контексте литературной традиции — классической и древней. В определенном смысле альманах соединяет в себе черты научного и литературного («толстого») журналов: в соответствующих разделах публикуются исследования академического типа и литературные эссе. Особое место в издании занимают диалоги участников литературного процесса на историко-культурные темы, а также публикация архивных материалов.

УДК 82.161.1(051.4)
ББК 83.3(2РОС=РУС)6Я5

ISBN 978-594668-125-4



© Институт русской литературы (Пушкинский Дом)
РАН, 2013
© Музей-усадьба Л. Н. Толстого «Ясная Поляна», 2013
© Е. Г. Водолазкин, концепция, составление и редактирование, 2013
© Коллектив авторов, 2013
© ООО «Издательство „Росток“», 2013

Содержание

От редактора 7

ACADEMIA

Марина Михайлова (Санкт-Петербург).
Корабль Энея: классика в современной культуре 11

Евгений Водолазкин (Санкт-Петербург).
О средневековой письменности
и современной литературе 37

Андрей Ранчин (Москва).
Древнерусская словесность и русская литература
Нового времени: к проблеме преемственности 66

Мария Виролайнен (Санкт-Петербург).
Когда слова были вещами, а предметы не отбрасывали теней,
или Вперед, к Средневековью! 83

Наталья Поньрко (Санкт-Петербург).
Наследие древнерусской культуры в жизни
и творчестве Льва Толстого 103

Роберт Ходель (Гамбург).
Этика или метафизика: о влиянии Льва Толстого
на Людвиг Витгенштейна 111

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Игорь Волгин (Москва).</i> Толстой и Достоевский: разногласия в стиле (К истории одной невесты)	128
<i>Марио Капальдо (Рим).</i> На каком языке молчит Иисус, стоя перед Великим инквизитором?	162
<i>Людмила Сараскина (Москва).</i> Критика «Одного дня Ивана Денисовича» в метаниях между хвалой и хулой	177
<i>Борис Егоров (Санкт-Петербург).</i> Борис Чичибабин и Юрий Кузнецов	201
<i>Татьяна Фролова (Санкт-Петербург).</i> Искусственность и искусство: о метафорах времени и пространства в современной прозе	243

VOX SCRIPTORIS

<i>Павел Басинский (Москва).</i> Фаталисты: Лев Толстой и Иоанн Кронштадтский	263
<i>Михаил Гиголашвили (Саарбрюккен).</i> Набоковщина	268
<i>Алексей Варламов (Москва).</i> Василий Шукшин: без грима	272
<i>Лев Аннинский (Москва).</i> Генеральная уборка: Евгений Евтушенко, XXI век	285
<i>Владимир Березин (Москва).</i> Рождение нового слова	305
<i>Валерий Попов (Санкт-Петербург).</i> Разбитое зеркало	312
<i>Сергей Дмитренко (Москва).</i> Проект «Современной школе — современное чтение» за пределами школы	316

СОДЕРЖАНИЕ**АРХИВ**

<i>Леонид Юзефович (Санкт-Петербург).</i> «По болотам, лесам, по оленьим тропам...» Дневник и стихи генерала А. Н. Пепеляева	341
<i>Глеб Маркелов (Санкт-Петербург).</i> Неизвестный крестьянский поэт Григорий Кругов. Часть 1	354
<i>Петр Бухаркин (Санкт-Петербург).</i> Поэзия Николая Стефановича — сейчас и прежде	381

ДИАЛОГИ ТТ

<i>Евгений Водолазкин (Санкт-Петербург) — Владимир Толстой (Москва, Ясная Поляна).</i> Дом Пушкина и Дом Толстого	393
<i>Ксения Голубович (Москва) — Ольга Седакова (Москва).</i> Опыт и слово	406
<i>Александр Гаврилов (Москва) — Дмитрий Быков (Москва) — Игорь Караулов (Москва).</i> Величие поэта и размер человека	417
Сведения об авторах	425

От редактора

В 2012 году руководством Пушкинского Дома было принято решение открыть в рамках института исследовательский центр «Современная словесность в литературной традиции». Означает ли это перемену вектора в развитии академического учреждения, являющегося безусловным авторитетом прежде всего в области русской классики и русской древности? Нет, не означает — ни тематически, ни методологически. Новейшая литература здесь изучалась и ранее, так что создание центра лишь расширяет эти исследования, пробивая для них еще одно русло. Что до методологии, то даже герменевтические исследования мы по-прежнему стараемся основывать на текстологическом и источниковедческом анализе в ответственно понятом смысле. По-прежнему устанавливаем взаимоотношения текстов и выстраиваем их генеалогию, издаем собрания сочинений и литературные энциклопедии — научную продукцию, для которой одного лишь полета мысли недостаточно и требуется кропотливый повседневный труд.

Обращаясь к современной литературе, Пушкинский Дом вступает в пространство, опекаемое преимущественно критикой. Вне всяких сомнений, критикам и литературоведам на этом пространстве не должно быть тесно, потому что угол зрения на материал у них разный. Пушкинский Дом, как учреждение в хорошем смысле традиционалистское, традицией и будет заниматься — точнее, ее развитием в современных текстах. Тексты создаются не в вакууме, и об отношении к традиции со стороны современного автора можно говорить как в случае следования ей, так и в случае отталкивания от нее. Нужно думать, что применительно к современной словесности наш институт нашел соответствующую ему нишу.

Что касается хронологического объема понятия *современная*, то он оценивается по-разному. В качестве нижней границы в исследованиях фигурируют, например, 1991, 1953 и даже 1945 годы. Взятая

в узком смысле, «современная литература» и в самом деле может соотноситься прежде всего с постсоветским периодом. Если же рассматривать ее в ближайших связях (не говоря уже о творчестве современных авторов, писавших и до 1991 года), то речь по большому счету должна идти о послевоенном времени.

Одним из важнейших направлений исследовательского центра является издание альманаха. Оно осуществляется Пушкинским Домом совместно с Ясной Поляной, играющей в современном литературном процессе чрезвычайно важную роль. Название издания — «Текст и традиция» — в ходе обсуждений в Редакционном совете нередко сокращалось до «ТТ». Ненамеренно огнестрельная эта аббревиатура дает повод перейти к целям издания, его основным принципам и структуре.

Ставя себе задачей максимально широко исследовать бытование литературного текста в традиции, мы сочли возможным избавиться от ряда ограничений, которых от издания такого типа можно было бы ожидать.

Во-первых, было решено не посвящать альманах исключительно современной литературе. Помимо прямых сопоставлений текстов современных авторов с текстами предшественников, весьма полезными для понимания нынешней словесности могут быть и некомпаративные работы на классическом и средневековом материале.

Во-вторых, мы привлекаем к участию многочисленных авторов за пределами Пушкинского Дома, рассчитывая сделать ТТ интернациональной и интердисциплинарной территорией для обсуждения насущных вопросов русской литературы.

И, наконец, в-третьих, в отличие от большинства академических изданий, мы не ограничиваемся публикацией одних лишь научных текстов. Это решение вызвано не только стремлением расширить «целевую аудиторию». Нужно признать, что современная литература — это еще не вполне *история литературы*. Истории свойственна завершенность, мы же имеем дело с длящимся процессом, которому научный инструментарий, как тяжелая артиллерия, не всегда соответствует по калибру. Порой требуется более гибкий жанр, способный отразить нарождающееся, не вполне еще различимое. Здесь в первую очередь следует вспомнить об эссеистике, которая, разумеется, нередко граничит с критикой.

Таким образом, ТТ располагается в пространстве между научным и литературным («толстым») журналами. В отличие от «чисто научного» издания, альманах публикует не только исследования академического типа, но и эссе; в отличие от «толстого» журнала — не публикует художественных текстов (за исключением «архивных»).

Основным в альманахе является раздел «*Academia*», который содержит собственно научные труды. В этом разделе мы рассчитываем реализовать исследовательскую программу издания, которая связывает рассмотрение современных текстов с двумя, как уже было сказано, важнейшими направле-

ниями Пушкинского Дома — изучением классической и средневековой литературных традиций.

Несмотря на кажущуюся размытость понятия, «классика» — это вполне конкретный результат общественной конвенции (и в ее «заключении» Пушкинский Дом играет свою роль), основанной на восприятии тех или иных текстов как образцовых. Иными словами, в понятии «классический текст» встречаются как качества самого текста, так и устоявшаяся их оценка читательским сообществом. Поскольку и то и другое доступно для анализа и интерпретации (соответственно — литературоведческой и социокультурной), «классика», без сомнения, является полноценным научным термином. Утверждаясь в этом мнении, наука все смелее касается исследования качеств классики как таковой. Изучение обстоятельств, благодаря которым тому или иному тексту прошлого удалось выйти за пределы своей эстетической системы (т. е. стать «вечным»), позволяет целенаправленно искать их в современной литературе и порой — почему бы и нет? — обнаруживать.

Не менее важным направлением исследований является сопоставление новейшей литературы со средневековой. Речь идет об использовании в современных текстах не только древнерусских сюжетов, но и элементов поэтики. В новейшей литературе средневековая словесность заняла неожиданно большое место, и есть основания полагать, что это место не случайно.

Вторым разделом альманаха является «*Vox scriptoris*» («Голос писателя»), в котором слово предоставляется литераторам и критикам. Эти высказывания от первого лица являются размышлениями литературной эпохи о самой себе, отражением ее вкусов и предпочтений — тем, что принято называть документом времени. В этом разделе в наибольшей мере может проявить себя философия объединения, перенесенная на страницы альманаха из Ясной Поляны. Речь идет о стремлении представить мнения писателей разных направлений, которое уже много лет осуществляется в Доме Толстого (точнее — в Доме Толстых, поскольку присутствие толстовской семьи в нем, к счастью, продолжается), прежде всего — в дни ежегодных «Писательских встреч». Здесь уместно подчеркнуть, что приветствуются любые точки зрения, кроме крайних: истина редко располагается на полюсах.

Завершают альманах разделы «*Архив*» и «*Диалоги ТТ*». Первый из них будет содержать ранее не публиковавшиеся тексты, имеющие ныне историко-литературное значение — художественные, эпистолярные и т. д. Второй раздел мы посвящаем древнему жанру диалога, участники которого будут обсуждать преимущественно современные литературные темы. Проводимые под эгидой двух важнейших литературных домов России, эти обсуждения, хочется надеяться, будут иметь особый интерес. Будучи, как принято сейчас говорить, «объединительным проектом», приглашением к диалогу является, в сущности, и альманах в целом. Остается выразить надежду, что круг беседующих будет расширяться.

Корабль Энея: классика в современной культуре

Для разработки проблематики текста и традиции представляется продуктивным рассмотрение классического текста и литературного канона в современной культуре. С одной стороны, канон — вербальная репрезентация традиции. С другой стороны, поскольку классические тексты пребывают в горизонте чтения, перевода, изучения, комментирования, они являются составляющей актуального литературного процесса.

К настоящему времени в гуманитаристике сложились три основных подхода к классике: герменевтический, рецептивный и релятивистский.

Герменевтический подход опирается прежде всего на работы М. Хайдеггера, Г.-Г. Гадамера и П. Рикера. Он различает в эстетическом событии классического текста присутствие невыразимой полноты бытия, благодаря чему «произведение искусства и является одним и тем же всюду, где такое настоящее представлено».¹ Именно поэтому классическая литература, сохраняемая «живой традицией образования», и является эталоном и образцом: она «находит свое место в сознании каждого».² Классический текст несет в себе след «абсолютного настоящего», способом его исторического бытия является вневременность: «Мы называем нечто классическим, сознавая его прочность и постоянство, его неотчуждаемое, независимое от временных обстоятельств значение, — нечто вроде вневременного настоящего, современного любой эпохе. <...>

¹ Гадамер Г.-Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики: Пер. с нем. / Общ. ред. и вступ. статья Б. Н. Бессонова. М., 1988. С. 174.

² Там же. С. 211–212.

То, что называется „классическим“, прежде всего не нуждается в преодолении исторической дистанции — оно само, в постоянном опосредовании, осуществляет это преодоление».³

Классика осознается как инструмент сохранения в культуре основных эстетических, нравственных и интеллектуальных констант. Я. Ассман рассматривает канон как «оценочное мерило, критерий как для самой деятельности, так и, прежде всего, для оценки результатов деятельности художника».⁴ Классический канон — «такая форма традиции, в которой она достигает высшей внутренней обязательности и крайней формальной устойчивости»,⁵ а «канонизация — это не каприз истории рецепции, а исполнение или осуществление потенции, заключенной в самом произведении благодаря строгости его формы и подчинению правилам».⁶ Именно потому, что в классических текстах вневременные эстетические ценности нашли свое образцовое воплощение, канон действует как культурная память и становится ресурсом для нового творчества. Классика — убедительная манифестация автономности формы и рефлексия о форме, поэтому понятие классики задает ориентиры творчества и раскрывает «горизонт возможностей законного продолжения».⁷ Ассман подчеркивает ценностный аспект канона и классики: «Всякое обращение к традиции с целью отбора, то есть всякий акт рецепции, является одновременно признанием специфической системы ценностей. Рецепция и утверждение ценностей взаимообусловлены».⁸ При этом классика, по мнению исследователя, ненасильственна: «Не признанное классикой не получает тем самым клейма „малоценного“ или даже „вредного“, „еретического“. Цензура, руководствующаяся понятием классики, касается лишь вопроса авторитета, способности служить образцом для подражания и мерилом. <...> Всякая эпоха создает свой собственный канон. Эта изменчивость возможна лишь при условии, что не включенное в канон тоже сохраняется в культурной памяти и никогда не попадает под вердикт абсолютно исключительной цензуры».⁹

Герменевтический подход утверждает онтологичность классики (в самом тексте предполагается нечто позволяющее ему сохраняться во времени и быть интересным) и обнаруживает ее творческий потенциал: она дает прочную эстетическую и аксиологическую основу в те времена, когда рас-

³ Там же. С. 342–343.

⁴ Ассман Я. Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности / Пер. с нем. М. М. Сокольской. М., 2004. С. 127.

⁵ Там же. С. 117.

⁶ Там же. С. 115–116.

⁷ Там же. С. 128.

⁸ Там же.

⁹ Там же. С. 129.

ширяются технические и/или семантические возможности искусства и возникает опасность утраты границ. Канон не только не фиксирует художника в рамках традиции, но и стимулирует создание новых форм и направлений.

В основе *рецептивного* подхода лежат труды В. Изера, Р. Ингардена, Х.-Р. Яусса. Рецептивная эстетика работает с произведением — актуализированным текстом, который понимается принципиально диалогично: «Опыт искусства представляет собой превосходный путь узнать чужое Ты в его Другости и, с другой стороны, в нем — собственное Я».¹⁰ Поскольку смысл произведения рождается как результат читательской эмпатии и ее последующей рефлексии, он всегда историчен. Первоначальное понимание (эстетическая импликация) со временем уточняется, и текст может приобрести статус классического: «Историческая импликация состоит в том, что понимание первых читателей может продолжиться и обогатиться в цепи рецепций, соединяющих поколение с поколением, предreshая тем самым историческое значение произведения, выявляя его эстетический ранг».¹¹ Х.-Р. Яусс понимает классичность скорее конвенционально: классика — результат оформления нового опыта, который с временной дистанции позволяет увидеть в тексте некую вневременную истину.

Сегодня распространен *релятивистский* подход, основанный на работах социолога П. Бурдьё, который рассматривает классику как один из репрессивных социально-политических институтов, а классический текст — как «продукт грандиозного предприятия *символической алхимии*, в котором сотрудничают — с равной убежденностью и весьма неравной прибылью — все агенты, действующие в поле производства».¹² Релятивисты понимают литературу как культурную форму, опосредующую и конституирующую общественные взаимодействия. В их трактовке классика предстает как жесткая манипулятивная стратегия, с помощью которой «буржуазия образования» осуществляет свою власть: «Отраженные в теориях и концепциях литературы идеологические претензии литературных групп на культурное господство предопределили системы отбора писателей определенного типа, т. е. содержательный состав „настоящей“ литературы, устанавливая таким образом „традицию“ и содержание „подлинной культуры“».¹³ Канон понимается как результат гетерономных

¹⁰ Яусс Х.-Р. К проблеме диалогического понимания / Пер. с нем. Е. А. Богатыревой // Вопросы философии. 1994. № 12. С. 105.

¹¹ Яусс Х.-Р. История литературы как провокация литературоведения / Пер. с нем. и предисл. Н. Зоркой // Новое литературное обозрение. 1995. № 12. С. 56–57.

¹² Bourdieu P. Les Regles de l'art: Genese et structure du champ litteraire. Paris, 1992. P. 241. Выделено автором.

¹³ Гудков Л. Д. Эволюция теоретических подходов в социологических исследованиях литературы // Проблемы социологии литературы за рубежом. М., 1983. С. 23.

отношений: классика «назначается» властью и «навязывается» системой образования, которая генерирует «литературоцентристскую дидактику, диктующую жесткие нормы оценки и интерпретации высокой литературы».¹⁴

Таким образом, сегодня в философском осмыслении феномена литературной классики очевиден конфликт теоретических подходов: классика рассматривается либо как ценность, либо как продукт политехнологических манипуляций. Этот конфликт — частный случай более существенного противостояния двух картин мира: мир как пир (дарение и благодарение) или мир как рынок (более-менее эквивалентный обмен). Исследовательская позиция по отношению к классике — индикатор выбора между этими типами мироотношения.

Мне представляется, что релятивистская концепция классики — проявление общей тенденции «на понижение».¹⁵ В данной работе классика рассматривается с позиций онтологической эстетики и евхаристической герменевтики. Под классическим понимается текст, совершенство которого подтверждено культурным осознанием и устойчивым читательским интересом в течение достаточно длительного времени.¹⁶ Классический канон интерпретируется как результат культурного отбора, совершаемого временем, о чем мы поговорим особо, и авторитет знатоков.

Культурный механизм признания описывает краткая заметка Пушкина: «В других землях писатели пишут или для толпы, или для малого числа. Сии, с любовью изучив новое творение, изрекают ему суд, и таким образом творение, не подлежащее суду публики, получает в ее мнении цену и место, ему принадлежащие. У нас последнее невозможно, должно писать для самого себя».¹⁷ Пушкин проводит различие массовой литературы и текстов, предназначенных для «малого числа», чье суждение основывается на любви и понимании. Речь идет по преимуществу о филологах и философах, по определению причастных состоянию любви и призванных изучать словесность. Оценка знающих людей принимается публичной. Это предполагает в последней смирение и признание ценностных иерархий: классика возможна в тех культурах, которые утверждают спо-

¹⁴ Дубин Б. В., Зоркая Н. А. Идея «классики» и ее социальные функции // Проблемы социологии литературы за рубежом. М., 1983. С. 77.

¹⁵ Термин прот. Александра Шмемана. Рассказывая о впечатлении от книги об А. Жиде и его жене, он замечает: «Как, в общем, мало лет прошло — и как, действительно, в воду канул весь тот мир. Нравственная взволнованность. Умение жить, как Madeleine Gide, „высоко“. Что современная молодежь с ее социологией и гедонизмом может понять во всем этом? „Спекуляция на понижение“ — во всем: и в религии, и в искусстве. Да, наконец, и просто в жизни» (Шмеман А., прот. Дневники, 1973–1983. М., 2005. С. 27).

¹⁶ Подробнее см.: Михайлова М. В. Эстетика классического текста. СПб., 2012.

¹⁷ Пушкин А. С. «Критикою у нас большею частью занимаются журналисты...» // Пушкин А. С. Собрание сочинений: В 10 т. М., 1962. Т. 6. С. 372.

собность слушать другого, признавать существование того, у кого можно учиться.¹⁸

Канон изначально определялся при участии профессионалов. Идея утвердить корпус образцовых текстов возникла в Афинах в IV в. до Р. Х., когда по предложению Ликурга Афинского был принят закон «о сооружении бронзовых статуй Эсхила, Софокла и Еврипида, о хранении их списков в государственном архиве и о том, чтобы городской писец сличал их с текстом, использованным актерами, которым воспрещалось произносить другой текст»¹⁹ (т. е. вносить туда изменения). Аристотель формировал канон не только символически, определяя в «Поэтике» и «Риторике» круг образцовых авторов, но и физически: он вошел в историю еще и как владелец первой значительной частной библиотеки.²⁰ Завершили оформление идеи классического филологи Александрийской библиотеки, в особенности Каллимах и Аристофан Византийский, которые составляли «каноны» — списки образцовых текстов.

То обстоятельство, что канон формировался поэтами и философами, указывает на эстетические и нравственные приоритеты в его создании. Действительно, государство инициирует создание канона, но в данном случае трудно усмотреть в его действиях манипулятивные или репрессивные тенденции. Сохраняя для полиса тексты трагедий, Ликург Афинский скорее доказал, что власть может быть инстанцией заботы о духовном состоянии народа. Трудно считать трагедию с ее освобождающим потенциалом инструментом конформирования сознания, а потому логичнее предположить, что Ликург сознавал ценность метафизического, эстетического и нравственного опыта трагедии и хотел сделать его общим достоянием.

Классика — радость знатоков, освященная временем. Она являет собой механизм культуры, гарантирующий одновременно и непрерывность

¹⁸ Вот как звучит та же самая мысль о формировании канона через оценку знатоков, будучи интерпретирована в свете «игры на понижение». П. Бурдьё отмечает: «Художник может добиться победы на символическом поле, только проигрывая (хотя бы в ближайшей перспективе) на поле экономическом, и наоборот (во всяком случае, в долгосрочной перспективе)» (Bourdieu P. Les Regles de l'art: Genese et structure du champ litteraire. P. 123). Совершенство произведения, предназначенного для «малого числа», Бурдьё рассматривает как тонкий маркетинговый ход, который сулит временные финансовые потери, но зато после того, как мнение узкого круга знатоков будет отрекламировано индустрией общественного мнения, обеспечивает завоевание символического капитала, легко конвертируемого в экономический.

¹⁹ Античные свидетельства о жизни и творчестве Софокла / Пер. В. Н. Чемберджи // Софокл. Драмы. М., 1990. С. 449. (Литературные памятники).

²⁰ Библиотеку, как и руководство Ликеем, Аристотель завещал своему ученику Теофрасту. Затем у наследников Теофраста ее выкупил царь Птолемей Филадельф по просьбе Деметрия Фалерского, создателя Мусейона и Библиотеки в Александрии.

традиции, и постоянное возобновление стремления к совершенству, которое всякий раз достигается новыми художественными средствами.

Тем не менее, невозможно игнорировать тот факт, что понятие классического сегодня девальвируется (пример тому — востребованность его рекламным дискурсом), а интерес к классической литературе в обществе падает. Убедительное объяснение механизмов этого процесса дал М. Л. Гаспаров, различив два способа чтения, сукцессивный (перво чтение) и симультанный (перечтение), которые соотносятся как установка на текст как процесс, динамичную смену элементов, и на текст как результат, завершенное целое: «Культура перечтения — это та, которая пользуется набором традиционных, устойчивых и осознанных приемов, выделяет пантеон канонизированных перечитываемых классиков, чьи тексты в идеале постоянно присутствуют в памяти, так что ни о какой напряженной непредсказуемости не может быть и речи. Культура перво чтения — это та, которая провозглашает культ оригинальности, декларирует независимость от любых заданных условностей, а вместо канонизированных классиков поднимает на щит опередивших свой век непризнанных гениев. <...> Традиционалистическая культура <...> учит чтению по опорным сильным местам, учит ритму чтения; новая культура оставляет читателю лишь недоуменное чтение по складам».²¹ Тогда «классика — это тексты, рассчитанные на перечтение, беллетристика — на однократное перво чтение».²² Поскольку в обществе господствует установка на перво чтение, классический канон становится неактуальным, а на смену ему приходит «с одной стороны, представление об историческом пантеоне, где рябят памятники всех времен и народов, не сводясь ни к какому общему знаменателю, а с другой стороны — представление о том, что все времена только и делали, что приготавливали нас и жили нашими заботами; соответственно, из классических памятников извлекаются только те элементы, которые кажутся созвучными нашему времени».²³

По существу речь идет об утрате иерархического принципа, что приводит к реструктурированию культурного пространства по типу супермаркета, где рябит всевозможная продукция, отбираемая исключительно по принципу ее сиюминутной ценности для потребителя. Поэтому классическому канону, обладающему выраженной ценностной вертикалью, многие наши современники очевидно предпочитают сегодня гипертекст — расположенный в горизонтальной плоскости лабиринт, где все элементы равноправны и маршрут выстраивается вне предписаний какого бы то ни было авторитета, исключительно по персональному предпочтению. Хоро-

²¹ Гаспаров М. Л. Перво чтение и перечтение: К тыняновскому пониманию сукцессивности стихотворной речи // Тыняновский сборник: Третьи Тыняновские чтения. Рига, 1988. С. 20.

²² Там же. С. 21.

²³ Там же. С. 22.

шо только при этом помнить, что лабиринты стихийно не возникают, в глубине коридоров любого из них маячит фигура Дедала, строителя чудотворного (не говоря уж о Минотавре, без которого не обходится ни один лабиринт — хотя бы потому, что мы знаем, что он там может быть). В этом смысле я предпочитаю открытую отчетливость классического канона — но о вкусах не спорят.

Обозначив таким образом общую расстановку сил в современном рассмотрении классики и собственную позицию на карте мыслительных действий, хочу предложить некоторые соображения о классике в ее соотношении с бытием, молчанием, временем и современностью.

Золотой след трансцендентного: классика и бытие

Классический канон, равно как и отдельно взятые тексты, его составляющие, хорошо исследованы в парадигме эстетики значения²⁴ с использованием семиотических, структуралистских и постструктуралистских стратегий, которые актуализируют знаковый аспект художественного текста. Это позволило значительно продвинуться в понимании классичности, но более адекватное раскрытие тех структурных и коммуникативных свойств текста, которые делают его совершенным, а значит, и потенциально классическим, возможно с позиций эстетики присутствия, позволяющей провести репрезентацию онтологических оснований литературного совершенства. Таким основанием представляется событийность — особое эстетическое качество совершенного текста, который возобновляет в человеке, будь он автором или читателем, жизненную силу как диалогическую обращенность к другому и метафизическую открытость Другому.

Стратегии присутствия представляют собой аналитику эстетического переживания, понимаемого как момент особой интенсивности, изъятости человека из привычного порядка обыденности, его открытости бытию. Обратная сторона незаинтересованности эстетического опыта — его онтологическая насыщенность: эстетическое событие, исключенное из ра-

²⁴ О соотношении в культуре эффектов значения и эффектов присутствия см.: Гумбрехт Х. У. Производство присутствия: Чего не может передать значение / Пер. с англ. С. Зенкина. М., 2006. Заметим попутно, что Гумбрехт слегка лукавит, когда говорит о своем «Производстве присутствия» (книге, без сомнения, достойной внимания) как о революционном прорыве, еретическом выступлении и проч., тогда как у Бахтина, Деррида, Левинаса, Рикера и многих других, кого Гумбрехт не упоминает (то ли не знает их работ по теме, что едва ли возможно, то ли сознательно оставляет в стороне, чтобы создать образ первопроходца), прекрасно развиты идеи присутствия, экзистенциальной незнакомой составляющей текста и проч.

циональных и практических связей повседневности, освобождает энергию метафизического желания, которое, не будучи ни воспоминанием, ни предвкушением, направлено на Другое: «Метафизическое желание не стремится к возвращению, потому что это тоска по стране, в которой мы не рождались. Тоска по стране, чуждой всей нашей природе, которая не была нашей родиной и в которую мы никогда не попадем. <...> Это желание, которое не знает удовлетворения. <...> Желание является абсолютным, если существо желающее смертно, а Желанное невидимо».²⁵

В отличие от текстов массовой литературы, которые воспроизводят литературные клише и удваивают риторику повседневности, совершенный текст помимо внешнего содержания, апеллирующего к возможному опыту (психологическому, историческому, социальному и проч.), обладает и другими структурными уровнями, которые позволяют ему «производить присутствие» (Х. У. Гумбрехт). В процессе чтения не только складывается смысл, но и выстраивается состояние невероятной интенсивности переживания и в то же время — глубокого покоя, сосредоточенности, которая открывает доступ к «истинному настоящему» (Г. Зедльмайр), «абсолютно настоящему» (Гадамер), «истине сущего» (Хайдеггер). Текст способен возводить воспринимающего человека к присутствию — пробужденному существованию, чистому бытийствованию.

Важным для выстраивания онтологической эстетики становится понятие настроения:²⁶ текст хранит и позволяет нам возобновлять в себе особый настрой, который меняет наше внутреннее состояние в сторону наполненного и интенсивного проживания. Заметим попутно, что в этом и состоит сущность феномена перечитывания, сопровождающего классику: обращаясь к любимому роману или стихотворению, мы ищем и ждем не новых смыслов или эмоций, а повторения особого состояния, которое ценно для нас вне какой бы то ни было познавательности или назидательности — состояния подлинного пребывания в мире, не связанного с осуществлением каких бы то ни было конкретных задач и функций. Это одна из причин антропологической необходимости классики: как ни странно, текст, заведомо умышленный, символический и изъятый из порядка повседневности, способен вернуть контакт с реальностью, который у многих из нас изрядно ослаблен вследствие нашей погруженности в виртуальные среды.

Совершенный текст способен являть бытие, делать его доступным нашему восприятию. Структура текста овеществляет устроенность мира.

²⁵ Левинас Э. Избранное: Тотальность и Бесконечное / Пер. с фр. И. С. Вдовиной и Б. В. Дубина. М.: СПб., 2000. С. 74.

²⁶ Гумбрехт Х. У. Чтение для «настроения»? Об онтологии литературы сегодня / Пер. с англ. Н. Мовниной // Новое литературное обозрение. 2008. № 94. С. 22–28.

С этой точки зрения ценность классики определяется тем, что она не столько создается креативной персоной, сколько извлекается из порядка мира и строя языка внимательным автором (в изначальном смысле слова, *auctor* от *augere* — укреплять, усиливать). Автор — тот, кто способен усилить и проявить в конкретной форме «всеобщую сущность вещей»,²⁷ а текст сделать неким кристаллом или экраном, через который становится видимым невидимое всеприсутствие бытия. Об этом свойстве совершенной литературной формы убедительно сказал С. С. Аверинцев в короткой статье «Ритм как теодицея». С его точки зрения, фундаментальное онтологическое (и более того — существующее в ранге теодицеи) свойство классического текста состоит в его формальной выстроенности, упорядоченности, которая отсылает к целому миру, позволяет слышать человеческий голос в сопровождении «органного фона для этого голоса, „музыки сфер“», включает читателя в те порядки бытия, где преодолевается бессмысленность и тоска: «Классическая форма — это как небо, которое Андрей Болконский видит над полем сражения при Аустерлице. Она не то чтобы утешает, по крайней мере, в тривиальном, переслащенном смысле; пожалуй, воздержимся даже и от слова „катарсис“, как чересчур заезженного; она задает свою меру всеобщего, его контекст, — и тем выводит из тупика частного».²⁸

Балансируя между видимым и невидимым, между очарованием простых вещей и красотой метафизического горизонта, классический текст обращает к «реальности освященной жизни мира».²⁹ Онтологический опыт проявляется внутри повседневности. Пробуждение разума, перенастройка восприятия, иницируемая совершенным текстом, позволяет увидеть в течении жизни не вязкую рутину, погружающую в гипнотический сон, а, напротив, некую лестницу Иакова, пронизанную многообразными смысловыми потоками и силовыми линиями и возводящую к истинному бытию. Если и усматривать в искусстве какой-то сакральный смысл, то он состоит именно и только в этом, а не в морализаторстве или трансляции религиозной идеологии.

Природа совершенного текста такова, что он не служит вместилищем истины, но есть сама эта сложно выраженная истина, которая несет в себе и онтологическую составляющую. Текст выступает как машина удержания переживания, как единство мысли и события, что позволяет ему осуществлять метафизический переход — производить обнаружение бытия. Текст открыто свидетельствует (не поучает, а именно свидетельствует) об ином, литература обнаруживает опыт мира в языке, а читатель обнаруживает

²⁷ Хайдеггер М. Исток художественного творения: Избр. работы разных лет / Пер. с нем., коммент. и вступ. статья А. В. Михайлова. М., 2008. С. 125.

²⁸ Аверинцев С. С. Связь времен. Киев, 2005. С. 410.

²⁹ Бубер М. Я и Ты / Пер. с нем. Послесл. П. С. Гуревича. М., 1993. С. 49. (Библиотека философа).

себя в присутствии, переживает опыт высокой интенсивности. Совершенный текст, обновляя чувство жизни, позволяет испытывать опыт подлинности, что дает радость и импульс к изменению жизни. Выявляя порядок мира, классическая форма вносит в жизнь человека духовный порядок, не имеющий ничего общего с насилием, но проистекающий из гармонии.

Один из аспектов событийности совершенного текста — его диалогичность. Его возможно рассматривать как встречу, поскольку текст всегда раскрыт в двух направлениях: к авторскому экзистенциальному опыту, который инициировал событие письма, и к читательскому следованию за автором в событии чтения, когда послание одного человека становится фактом внутренней жизни другого. Поскольку читатель необходим для осуществления текста, адекватное рассмотрение текста требует признания в нем диалогического события. Классический текст преодолевает субъект-объектные отношения и предстает как некое неделимое око: глаз, которым автор взирает на читателя, есть тот же глаз, которым читатель смотрит на автора. В эпоху «неспособности к разговору» (Гадамер) опыт классического текста выступает как школа диалога. Несмотря на принципиальную неисчерпаемость смысла классического текста, интерпретирование не может быть безграничным, его предел задан конституирующей пониманием необходимостью слушания и слышания.

В совершенном тексте усматриваются три аспекта диалога: внимание, ответственность, послушание. Эти свойства равно необходимы как автору для того, чтобы выразить в тексте экзистенциальный и онтологический опыт, так и читателю для того, чтобы усвоить опыт, хранимый текстом. Подчеркнем важность самой ткани текста в ее предметной определенности: именно и только в тексте происходит общение двух сознаний, именно через него формируются позиция автора и внутренний мир читателя, когда увидеть опыт другого означает познать себя. Потребность в другом имеет эстетическую природу: личности не будет, если отношение другого ее не создаст. Таким образом, событийность литературы означает не только то, что для жизни текста необходимо бытие и автора, и читателя. Не менее справедливо и обратное: текст необходим для диалогического бытия двух последних.

Поскольку в диалоге по определению не может быть ничего безлично-инструментального, присутствие языка как полноправного участника эстетического события делает диалог триалогом.³⁰ Автор выступает не только как творец, но и как свидетель, инициируя собранность при суще-

³⁰ Термин В. Л. Лехциера, развивающего идеи Бахтина о присутствии в событии текста «неизбежного третьего» и Лотмана о высокоорганизованном тексте как «интеллектуальной личности» (*Лехциер В. Л. Неизбежность триалогом* (к вопросу о специфике художественного метода) // *Mikstura verborum* '99: Онтология, эстетика, культура. Самара, 2000. С. 81–94).

стве языка и при существовании мира. Судьба классического текста, открытого множественным интерпретациям в разных эпохах и культурах, создает ситуацию полилога — длящегося и постоянно обновляющегося события общения.

Ситуация встречи позволяет обнаружить себя не только в присутствии (заново прочувствовать и осознать себя живым), но и в Присутствии (пережить свою принадлежность осмысленному бытию). Совершенный текст хранит «золотой след божественного» (Гессе), а потому следование его интенциям позволяет перейти от вызова к зову, пережить катарсис, пероткрывая мир в модальностях уже не завоевания и присвоения, но благодати и дара.

Сильной составляющей события совершенного текста является его евхаристическое устройство,³¹ позволяющее заново пережить мир как данность и дар. Такое отношение к миру, присущее ребенку, действием конкурентных и селективных механизмов обыденности изглаживается в человеке и может быть возвращено только культурным усилием. Классическая форма раскрывает способность к чистому созерцанию мира как данности и производит работу благодарения, обнаруживающую в мире красоту и благодать дара. Классика не только вводит в евхаристическое измерение жизни, открывая дар бытия и тем самым раскрывая возможность счастья как участия, причастности событию мира. Сам классический текст тоже является даром и предложением, в нем реализуется энергия отдачи, благодаяния. Культивируя желание даровать и благодарить, классика создает — или, если угодно, обновляет — в нас человека благодарящего, способного строить личные связи с миром. В истоке благодарения лежит переживание интенсивности, наполненности и открытости бытия, которое являет абсолютное настоящее. Совершенный текст позволяет длить это переживание, возвращаться к нему, заново его актуализировать.

Благодарственная энергия литературы, порождаемая совершенным текстом, возводит ее в статус гимна. Слово классической литературы не имеет иного предназначения, кроме гимнического. Подчеркнем, что классика как гимн творению остается свободной от любых идеологических и конфессиональных обязательств: речь идет исключительно о том, что мир имеет смысл, обладает ценностью и движется любовью. Логика гимна при этом вовсе не обязательно предполагает эйфорическое предпочтение красивого и гармоничного в качестве темы, сюжета, персонажа и проч. Внутренняя гармонизирующая энергия текстовой структуры позволяет преодолевать пошлость и ужас обыденности и делать их предметом литературной речи. Это преодоление совершается в модусе благодарения

³¹ *Филоненко А. С. Свидетель в евхаристической антропологии* // Богослов. ru: Научный богословский портал. URL: <http://www.bogoslov.ru/text/1246617.html> (дата обращения 28.09.2011).

за дар жизни. Даже когда Пушкин пишет «Дар напрасный, дар случайный» или Лермонтов — «За все, за все тебя благодарю я», речь идет, тем не менее, о переживании мира и собственного присутствия в нем как тайны, как события, которое может быть бесконечно трагичным, но от этого лишь возрастает его значимость.

Энергия гимна, присущая совершенному тексту, приводит от созерцания через хвалу (или отвержение, что, как мы сказали, с противоположным знаком актуализирует ту же интенсивность присутствия в бытии) к изумлению — состоянию глубокого и наполненного невербализуемого переживания. Таким образом, пределом литературного слова становится безмолвие.

Черным огнем по белому пламени: классика и молчание

Работа с глубокими уровнями смысла позволяет увидеть в тексте не только яркую манифестацию языка, но и «чувственно протяженный аналог безмолвия» (Р. Барт), указание на невозможный опыт.³² С этой точки зрения совершенный текст, в особенности классический, проверенный поколениями и обладающий насыщенной культурной аурой, является инструментом синхронизации видимого и невидимого, обнаружения в ткани повседневности тех золотых следов Другого, которые только и дают ей смысл и ценность.

Совершенный текст возможен при условии, что автор способен узреть вещь такой, какой она «существует в собственной вечности». Это слова из рассказа Борхеса «Желтая роза». Его герой, знаменитый поэт итальянского барокко Джамбаттиста Марино, стареющий мастер, прославляемый как новый Гомер и новый Данте, в комнате, полной прекрасных книг, с балконом, раскрытым в закатный сад, смотрит, как женщина ставит в воду желтую розу, и привычно слагает стихи. «И вдруг наступило прозрение. Марино увидел розу такую, какой ее видел, наверно, Адам в райских кущах, и понял: она существует в собственной вечности, а не в строках поэта. <...> Стройные чванные книги, льющие золото в сумрачном зале, — не зеркало мира (как тешил он себя тщеславно), а нечто такое, что придано миру, и только. Мысль эта озарила Марино в канун его смерти, быть может, она озарила и Данте и Гомера тоже».³³ Мысль Борхеса, как всегда, многомерна. Марино видит вещь, осиянную вечностью (заметим, что вещь эта — сре-

³² Подробнее см.: Михайлова М. В. Эстетика молчания. СПб., 2009; 2-е изд.: М., 2011.

³³ Борхес Х. Л. Вавилонская библиотека: Рассказы / Пер. с исп. М. Былинкиной и др. Ростов-на-Дону; Харьков, 1999. С. 144.

занный цветок — как нельзя более эфемерна и как нельзя более поэтична: что может быть более надежным символом быстротекущего губительного времени, чем скоро увядающая сорванная роза?), и понимает, что слова рядом с этим чудом — прах и пепел. Но это именно тот пепел, из которого восстает поэтическое слово. Осознание глубокого бессилия перед «невыразимым», перед самоочевидной и ускользающей красотой, и заставляет нанизывать жемчужины слов, приводит в жизнь текст, даже если этот текст и завершается парадоксальным «И лишь молчание понятно говорит». Если мы прошли путем этого стихотворения и пережили состояние священного бессилия, то столь энергично отрицающее себя слово достигло цели. И затем, не потому ли Джамбаттиста Марино способен к такому интенсивному безмолвному видению, что душа его настроена многолетними поэтическими трудами? И не потому ли Гомер, Данте, герой рассказа и его автор причастны к лику бессмертных, что они со смирением служили слову, пытались уловить в вещах мира сияние Другого, найти слова, ведущие в пространство невыразимого? И не открывает ли перед нами поэзия, рожденная из внимания к бытию в его прекрасной тяжести, новые горизонты, даже если мы признаем, что никакие слова не равны истинной жизни?

Слово классического текста — тяжелое слово, «бронзы литой прочней», потому оно столь желанно в наше время, когда логоцентрическая культура утратила свое достоинство царства глагола и превратилась в империю болтовни, забывшую не только о служении Логосу, но и о правилах ответственной вербализации. Фельетонная эпоха, о которой пророчески написал Гессе, обрела мощную техническую поддержку, и процесс инфляции слова идет с невероятной быстротой, сопровождаясь игрой на понижение, разрушением всех ценностных иерархий и опустошением понятий. Человек, оглушенный и ослепленный потоком вербального и визуального пустословия, бессилён внимать бытию.

Закономерно, что молчание внутри болтающей цивилизации чаще всего понимается как умолчание, минус-текст, за которым скрывается нечто, выразимое средствами общего языка. Однако умолчание — лишь один из возможных вариантов актуализации молчания в повседневности. В настоящей работе молчание рассматривается как невербальная, незнакомая форма существования смысла. Молчание соотносится не с умалчиваемым текстом, а со всей полнотой языка, с языком как целым, которое соответствует миру в его живом динамическом единстве и никогда не дано индивиду вполне.

Молчание — главное условие созерцания. Языковая практика предполагает наложение на живую реальность слов, знаков опыта (что немаловажно — всегда чужого: все слова уже сказаны до нас, и, произнося их, мы рискуем стать легкомысленными, неоправданно просто именуя то, что всерьез не пережили). Именно в молчании обретается возможность

прямого, не отформатированного видения «вещи в ее собственной вечности», которое необходимо как для художественного творчества, так и для восприятия.

В истоке художественного творчества лежит молчание, которое позволяет пережить присутствие. Автора конституирует не только опыт письма, но и онтологический опыт. При всей открытости классического текста пространству культуры в основании его неизменно лежит сила прямого, первого слова, обращенного к переживанию, а не к его литературным презентациям. Подчеркнем, что опыт вещи в данном случае становится опытом мира: за созерцанием предмета открывается порядок бытия, который и сообщает вещи подлинность и глубину.

Опыт мира — источник текста. По свидетельству Мандельштама, поэт «опыт из лепета лепит и лепет из опыта пьет»: трепетный лепет детского, до-аналитического, невербального проживания заключается, как в сосуд, в опыт — текстовую форму, откуда потом это состояние непосредственно проживания может быть извлечено и присвоено. Совершенный текст справляется с литературной сверхзадачей — сказать несказанное, создать форму, которая не только воспроизводит отражения вещей и действий, но дает место цветению бытия. В литературе мы имеем дело с предельной выразительностью, которая предлагает нам сосредоточиться на невыразимом. Классический текст именно своей формальной напряженностью предлагает пройти сквозь форму, которая ведет за свои пределы, указывая на тот сложный опыт целостного предстояния миру, ради которого она и существует.

Молчание автора предстает как смирение, творческая аскеза, необходимая для того, чтобы в его тексте совершилась несокрытость бытия. С этой точки зрения автор классического текста выступает не как демиург, вполне определяющий художественный мир текста, но именно как скриптор в средневековом смысле слова — переписчик, высшей добродетелью которого является внимательная точность, необходимая для того, чтобы через него без пропусков и искажений был явлен совершенный текст.

Хранение внутреннего молчания позволяет автору выстроить верные отношения с языком. Сложность здесь состоит в том, что необходимо одновременно и довериться языку, и властвовать над ним: довериться полноте языка, содержащего в себе образ мира, и вместе с тем занять позицию вненаходимости по отношению к лукавству множественных дискурсов.

С древнейших времен язык понимали как энергию, творящую силу. В отличие от утилитарной словесности, где язык может использоваться как инструмент достижения внешних целей, в самоценном слове литературы происходит раскрытие его собственных творческих потенций. Свидетельства авторов говорят о том, что тексты не столько сочиняются,

сколько извлекаются из онтологического ресурса языка, вплоть до того, что Бродский определяет поэта как средство существования языка. Если вслед за Хайдеггером мы признаем, что язык — это дом бытия, то философы и поэты — хранители этого обиталища. Тем самым выстраивается иерархия: язык принадлежит миру, человек служит языку. Процедура извлечения совершенного текста из языковой стихии предполагает особые отношения с языком — и сохраняющие эту иерархию, и преодолевающие ее: необходимо и вполне отдаться языку, и сохраниться как личность, как смыслообразующий кристалл.

Классический текст предстает как игра языка и молчания: могущественные слова выявляют бытие того, что они собой огораживают, вершат священный танец вокруг невыразимого, чтобы оно стало внятно, оставшись неназванным, не разменанным на медную монету прямолинейных именовании. Стратегия письма, порождаемая молчанием, подобна структуре Иерусалимского храма, в центре которого было пустое пространство Святая Святых, где пребывала Шхина — божественное Присутствие, но вокруг этой значимой пустоты было выстроено несколько рядов искусно украшенных стен, дворов, оград. Виртуозная форма совершенного текста — результат не только работы ума, но и захваченности языком, позволяющей поэту быть с ним в согласии. Заметим попутно, что именно такова порождающая модель священного текста: «Язык мой — трость сколописца» (Пс. 44: 2), — свидетельствует псалмопевец. Молчание и слушание необходимы для того, чтобы онтологические энергии языка сказались в тексте.

С другой стороны, оформление опыта требует отстраненности и вненаходимости, доставляемых автору практикой молчания. Совершенный текст — не только манифестация, но и преодоление языка. Когда философы постмодернизма говорят о репрессивности языка, мы имеем дело вовсе не с лингвофобией, но с констатацией существующего положения вещей. Только литература и философия в своих совершенных проявлениях дают нам доступ к языку как великому целому, все прочие практики вводят в игру множество ограниченных дискурсов. В этом случае язык становится уже не голосом бытия, но той силой, что формирует стереотипы сознания помимо и вопреки опыту. Он заряжается энергией конформирования и униформирования, магически погружает человека в сон безответственности и необязательности.

Язык тогда властвует нами, форматирует сознание и моделирует образ реальности. Целью речевого акта становится не столько коммуникация, сколько осуществление власти. Социум вырабатывает механизмы распределения языка, ориентированные на ту систему ценностей, которая главенствует в обществе. В результате место экзистенции, уникальной личности занимает удобная обществу функция, элемент машины.

Через классический текст язык возвращается к самому себе, очищаясь от неистинных словоупотреблений. Автор борется с манипулятивными дискурсами власти и завораживающими дискурсами посредственности за освобождение языка. Литература способна решить эту задачу именно потому, что в ней присутствует опыт молчания. Автор стремится выразить событие мира, невыразимое в системе расхожих дискурсов, перевести уникальный опыт на общий язык. Напряженная несовместимость этого опыта с обиходной речью и вызывает к жизни совершенный текст как стратегию смысловых сдвигов, всякий раз творящую новый язык, чтобы войти в молчание и открываемую им полноту реального.

Читателю необходимо практиковать молчание, так как иначе не состоится акт понимания. Чтение — сложное соотношение активности и пассивности. Осознать меру актуализации действия и надежды, свободы и принудительности, молчания и языка в читательской рецепции — значит понять, что такое чтение.

С одной стороны, всякое чтение и понимание принудительно в том смысле, что оно в значительной мере обусловлено предпониманием. Каждый читатель приступает к тексту со своим «горизонтом ожиданий», а потому абсолютно прозрачного чтения не бывает, каждый видит в тексте то, что способен увидеть. С этим отчасти связан феномен перечитывания: когда люди меняются с возрастом и опытом, знакомые тексты открываются по-другому, что позволяет им почувствовать протекшее время и увидеть, что с ними за это время произошло.

С другой стороны, чтение всегда предполагает сотворчество, а значит, и свободу. Чтение требует мастерства, умения понимать язык и следовать его законам в том виде, в каком они проявились в данном тексте. Читатель, как и автор, работает со смыслами реальности, которая раскрывается через язык и за языком, в той зоне безмолвия, ради которой и существует литература. Предпринимая путешествие сквозь письмо, читатель вступает в сферу внутреннего опыта.

Описать соотношение свободы и предопределенности в акте чтения возможно через обращение к феномену перевода, который выступает как универсальная метафора интеллектуальной и эстетической деятельности. Перевод — модель того, что происходит с нами в чтении. Мы приобщаемся к традиции, усваиваем язык, уже выстроенный кем-то до нас, и для этого нам требуется молчание и смирение. В то же время следовать автору означает сделать живым и действующим то, что собрано и заключено в тексте, для чего нам необходимо дерзновение и творческая сила.

Если равновесие слова и молчания в чтении нарушается, возникает нечистое чтение — в том смысле, в каком мы говорим о нечистом, фальшивом музыкальном исполнении: читательская рецепция *не строит* с текстом, не обогащает, а искажает, уничтожает его гармонию. Чистое чте-

ние строится в молчании: читатель свободно, дружелюбно и непредвзято внимает тексту, что и позволяет знакам авторского опыта развернуться во внутреннем мире читателя, рождая новые смыслы. Молчание предполагает принципиальный отказ от языков, известных и привычных читателю, от внесения из пространства читательского опыта в текст произвольных и случайных смыслов. Опыт чтения с этой точки зрения является своего рода аскезой, упражнением в смирении, слушании и послушании, но это радостная аскеза, поскольку она не ограничивает жизненную и когнитивную силу читателя, но напротив — пробуждает и освобождает их.

В одном из мидрашей сказано, что Завет, данный Моисею, «был начертан черным огнем по белому пламени».³⁴ На той же границе языка и молчания существует и литература — темное пламя слов на светлом огне безмолвия.

Немного бессмертия в чистом виде: классика и время

Темпоральность классики предполагает два аспекта: как совершенный текст работает с временем и как время работает с литературой.

Общий механизм работы классического текста с временем является Пруст. «Un peu de temps à l'état pur»,³⁵ «немного времени в чистом виде» — так он определяет переживание глубокой радости, покоя и свободы, которое находится в центре романа, является и его источником, и главным результатом. Извлечение чистого времени возможно, когда простое телесное ощущение (вкус мадлен, звяканье ложки, осязаемая неровность плит мостовой), некогда испытанное в прошлом, происходит в настоящем. Интенсивность и полнота этого чувства в настоящем и убедительность, с какой оно возвращает прошедшее, таковы, что герой уже и не знает, в которой из двух временных точек он находится. Он исторгнут из порядка времени и может «обнаружить себя в единственной среде, где он способен жить и радоваться сути вещей, то есть вне времени» («se trouver dans le seul milieu où il pût vivre, jouir de l'essence des choses, c'est-à-dire en dehors du temps»). Пруст подчеркивает, что в силу своей принадлежности прошлому это переживание обращено к воображению, его единственному органу наслаждения красотой («mon seul organe pour jouir de la beauté»), но равным образом оно обращено и к непосредственному

³⁴ Агада: Сказания, притчи, изречения Талмуда и Мидрашей / Пер. С. Г. Фруга. М., 1993. С. 68.

³⁵ Цитаты из романа приводятся по изд.: Proust M. A la recherche du temps perdu // In Textu. URL: <http://intexto.org/opus/fr/proust/recherche/075> (дата обращения 19.10.2012). Перевод мой.

чувству жизни, поскольку происходит в настоящем. Это мерцание между прошлым и настоящим Пруст обозначает глаголом «*miroiter*» — отсвечивать, отражаться (того же корня «*miroir*» — зеркало). Обратные друг к другу зеркала отражают конкретное переживание и, что много важнее, становятся способными уловить сияние третьего, «получить, выделить и удержать, пусть и на длительность вспышки, то, что никогда не воспринимается: немного времени в чистом виде» («*d'obtenir, d'isoler, d'immobiliser — la durée d'un éclair — ce qu'il n'appréhende jamais : un peu de temps à l'état pur*»).

Чистое время (оно же вневременность, «*extra-temporel*») освобождает от страха смерти: «Минута, освобожденная от порядка времени, заново творит в нас, чтоб ее почувствовать, человека, освобожденного от порядка времени. И он — ясно, что он будет верен своей радости, даже если простой вкус мадлен с точки зрения логики не представляется способным содержать в себе причин такой радости; ясно, что слово „смерть“ не будет для него иметь смысла: чего бояться в будущем ему, пребывающему вне времени?»³⁶

Обретение утраченного времени выводит к познанию «истинного времени» (Г. Зедльмайр). Этот опыт возможен в любых сферах жизни, но чаще всего он реализуется в искусстве, где всегда в той или иной мере совершается описанное Прустом. Апеллируя к памяти, воображению и уму, текст в то же время обращен к непосредственным чувствам. Классический текст порождает мерцание, необходимое для освобождения от порядка кажущегося времени, еще и потому, что он по определению сводит в одной точке прошлое и настоящее. Совершенство классики не в последнюю очередь проистекает от завершенности, удаленности во времени. Классика — всегда знак ушедшего времени, завершившейся эпохи. При этом классический текст, перечитываемый, комментируемый и переводимый, является инструментом самоидентификации современности. Будучи совершенным и завершенным, он в то же время незавершен, открыт, разворачивается на наших глазах. Та минута, когда написана строка, и та, когда она читается, синхронизируются, мощно проникают на территорию друг друга и становятся одним мгновением, принадлежащим той вневременности, которая, по слову Блаженного Августина, «сияет и горит, словно вечный полдень».³⁷ Временное, обращенное к полноте текущего мгновения в культурной ауре классического текста соединяется с вечным, с тем онтологическим про-

³⁶ «Une minute affranchie de l'ordre du temps a recréé en nous pour la sentir l'homme affranchi de l'ordre du temps. Et celui-là on comprend qu'il soit confiant dans sa joie, même si le simple goût d'une madeleine ne semble pas contenir logiquement les raisons de cette joie, on comprend que le mot de „mort“ n'ait pas de sens pour lui; situé hors du temps, que pourrait-il craindre de l'avenir?»

³⁷ *Августин Аврелий. Исповедь* / Подгот. А. А. Столяров. М., 1991. С. 321.

странством в себе покоящегося и себя излучающего бытия, которое и являет себя через совершенную литературу.

Время работает с литературой как разрушитель, оценщик и творец. В русской культуре ключевым текстом о разрушительном действии времени стали стихи «Река времен в своем стремлении...», написанные Державиным через три дня после его семьдесят четвертого дня рождения и за два дня до смерти. Неизвестно, является ли этот текст завершенным — или это начало большой оды. Некоторые видят в нем акrostих «РУИНА ЧТИ», где первое слово прозрачно, а второе допускает разные истолкования. Образ реки времен одни возводят к размышлению о потоке времени в начале «Алексиады» Анны Комнины, другие отмечают, что это общий мотив литературы и философии, а третьи вспоминают, что в званском кабинете Державина находилась «Река времен» — хронологическая карта мировой истории. Соответственно, и понимание этих стихов разными авторами различно.

Определенно не стоит сводить смысл текста к банальной ламентации на тему «Все проходит»: христианину Державину была чужда мысль о безвозвратной гибели всего земного. Вероятно, картина уничтожающего времени создана затем, чтобы ее опровергнуть и выйти к новому горизонту видения. Какому именно? Два текста, откликающиеся на державинский, могут выстроить поле возможного понимания.

Первый — стихи Мандельштама «Отравлен хлеб и воздух выпит». Связь их с «Рекой времен» очевидна: они написаны тем же размером и на ту же тему. В статье «Девятнадцатый век» Мандельштам цитирует вещь Державина, называя ее «лейтмотивом всего грядущего столетия»³⁸ и подчеркивая в ней переживание пустоты любого усилия в перспективе забвения. Если это единственная истина о мире, тогда действительно «отравлен хлеб и воздух выпит». Но если существует и другой модус реальности, свободный от жестких структур повседневности, тогда после рассеивания «тумана событий» остаются «пространство, звезды и певец»: человек, открытый бытию (пространству) в его осмысленности (звезды после Данте, Канта и Вячеслава Иванова уже не могут не быть *кормчими*). Цитируя державинский тезис («все исчезает»), Мандельштам развивает мысль: остается событие мира, постигаемое и хранимое человеком в поэтическом слове. Та же логика в оде Державина «Бог», где человек предстает одновременно как существо смертное и причастное божественной жизни, а смерть представлена как необходимый шаг к бессмертию.

Второй текст известен благодаря М. Л. Гаспарову. Т. В. Васильева перевела Державина латинскими стихами и показала ему перевод. Он был

³⁸ *Мандельштам О. Э. Девятнадцатый век // Мандельштам О. Э. Собрание сочинений: В 4 т. М., 1993. Т. 2. С. 195–199.*

поражен. «Потом осторожно спросил: „А не можете ли вы переделать последние две строчки так, чтобы вот эта начиналась не с F, а с T?“ Она быстро заменила *flumine* на *turbine*. „Знаете ли вы, что у Державина здесь акrostих?“ Нет, конечно, не знала. „Тогда посмотрите ваш перевод“. Начальные буквы в нем твердо складывались в слова AMOR STAT, любовь переживает руину. Случайным совпадением это быть не могло ни по какой теории вероятностей. Скрытым умыслом тоже быть не могло: тогда не пришлось бы исправлять *staf* на *stat*. „Чудо“ — слово не из моего словаря, но иначе назвать это я не могу». ³⁹ Возникает другой смысловой горизонт: что способно к любви, то и устоит в потоке времени.

Классика существует на фоне всеобщей предназначенности к исчезновению. Разрушающая сила времени освобождает от лишнего, выявляя необходимое. Можно возблагодарить время, которое наводит порядок в культурном доме.

Освободительное разрушение проявляется и в судьбе отдельного текста. С течением времени в нем хуже различаются бытовые и социальные подробности, но за счет этого виднее онтологические и антропологические структуры. Так, мы уже не в состоянии оценить топологическую достоверность «Улисса» и наличие среди его персонажей реальных дублинцев, зато ничто не отвлекает нас от созерцания отношений героев Джойса в их человеческой подлинности.

Вторая функция времени — оценка. Именно время и смерть делают автора классиком: «Лишь задним числом и в исторической перспективе классик может быть признан таковым». ⁴⁰ Не автор создает классический текст, а текст становится классическим и осеняет автора своей славой.

Хотя дискурс литературной индустрии охотно провозглашает «живых классиков», такое определение в отношении здравствующего персонажа представляется весьма рискованным. Когда речь идет о «живых классиках», хочется задать вопрос, сформулированный Бродским в «Мраморе»: «Из мрамора, потому что классики? Или классики, потому что из мрамора?» «Мраморизация» актуального автора всегда вызывает сомнение. Еще Сент-Бёв заметил: «Не рекомендуется слишком быстро, одним махом, оказываться в классиках перед современниками; тогда, того и гляди, не останешься классиком для потомков». ⁴¹

Бывают исключения: Гёте и Толстой считались классиками при жизни, и вердикт современников закрепился в традиции, но не случайны ни литературные анекдоты в духе Хармса, ни иронические пассажи Кундеры

³⁹ Гаспаров М. Л. Записи и выписки. М., 2001. С. 132–133.

⁴⁰ Элиот Т. С. Что такое классик? // Элиот Т. С. Назначение поэзии: Статьи о литературе: Пер. с англ. Киев; М., 1997. С. 242–243.

⁴¹ Сент-Бёв Ш. Что такое классик? // Сент-Бёв Ш. Литературные портреты. Критические очерки / Пер. с фр. А. Андерс и И. Лихачева. М., 1970. С. 318.

в «Бессмертии», фиксирующие комизм ситуации «живого классика». В любом случае, «мраморизация» автора не гарантирует вхождения его текстов в канон.

Разумно предположить, тем не менее, что классическим авторам присущи общие личностные особенности, позволяющие им создавать тексты высокой интенсивности и смысловой насыщенности. Некоторые соображения по этому поводу возникают при обращении к образу Моцарта в «Моцарте и Сальери» Пушкина и «Степном волке» Гессе. При всем различии этих вещей они имеют важную точку пересечения: классик изображается в них принципиально неклассично. У Пушкина, слушая убогую игру слепого уличного скрипача, Моцарт веселится, а Сальери злится, так как усматривает в безыскусном исполнении глумление над святыней. Похожая ситуация есть в «Степном волке». В магическом театре Моцарт налаживает радиоприемник и предлагает Гарри Галлеру послушать Генделя. Герой ужасается насилию над музыкой в несовершенной трансляции, на что Моцарт отвечает: «Не надо пафоса, соседушка!» — и объясняет, что радио — символ мироустройства: как техника не способна передать красоту музыки, так и в жизни происходит «вечная борьба между идеей и ее проявлением, между вечностью и временем, между Божественным и человеческим», ⁴² поэтому надо научиться слушать: «Вы должны жить и должны научиться смеяться. Вы должны научиться слушать проклятую радиомузыку жизни, должны чтить скрытый за нею дух, должны научиться смеяться над ее суматошностью. Вот и все, большего от вас не требуют». ⁴³

Моцарт смиренный, потому что ему внятна гармония жизни, в сравнении с которой даже его музыка — беспомощное пиликание уличного музыканта. Моцарт весел, потому что он просто принимает и свою силу, и свою ограниченность. ⁴⁴ Моцарт свободен от самого себя, что и позволяет ему писать великую музыку. Ту же связь между непритязательностью жизненного поведения классика и грандиозностью его текстов подчеркивает Х. Блум в своей работе о Шекспире: «Кажется, будто создатель

⁴² Гессе Г. Степной волк // Гессе Г. Избранные произведения / Пер. с нем. С. Апта, вступ. статья Н. Павловой. М., 2002. С. 217.

⁴³ Там же. С. 221.

⁴⁴ О том, что Моцарт сознавал свою веселость и приветливость как христианское духовное делание, предполагающее память смертную, заботу о ближнем и благодарность Творцу, свидетельствуют слова из его письма к отцу от 4 апреля 1787 г.: «Я никогда не ложусь спать без мыслей о том, что, возможно, завтра настанет тот день, когда меня, такого молодого, как сейчас, больше не будет на этом свете, — и ведь никто из моих знакомых не сможет сказать, что в обхождении с другими я был неприветлив или мрачен. И за это блаженство я благодарю Творца каждый день и от всего сердца желаю того моим ближним» (цит. по: Бальтазар Г.-У. фон, Барт К., Кюнз Г. Богословие и музыка: Три речи о Моцарте. М., 2006. С. 146).

десятков исполинских характеров и сотен замечательно живых персонажей помельче совершенно по-борхесовски не пожелал тратить свою творческую силу на роль для собственной персоны. В самом центре канона располагается наименее агрессивный, наименее самоуглубленный из всех великих писателей». ⁴⁵

Похоже, что базовое свойство личности классика — живость и жизненность. Не обязательно она выражается в жизнерадостности, Кафку и Достоевского веселыми никак не назовешь. Тем не менее, в интенсивной радости или подлинном страдании классик открыт миру, что и позволяет ему создавать тексты, резонирующие с бытием.

Наконец, время — творец. Тема приносящего времени точно звучит в размышлениях О. А. Седаковой: «В детстве, когда мы ждем будущего и любим ход времени, его дарящий, приходящий к нам как бы из ничего характер очевиден. Но ведь время не перестает приходить и приносить жизнь и потом: просто мы почему-то склонны замечать только то, что от нас уносится». ⁴⁶ С этой точки зрения классический текст, пребывающий неизменным и непрестанно отвечающий каждому новому читателю, открывает общую судьбу вещей: все, что приносит нам время, приносится навсегда.

Время наращивает культурную ауру текста: по мере появления литературных и жизненных событий расширяется поле возможных интерпретаций. Устойчивость канона делает его актуальным прошлым, неустранимым фундаментом литературы. Вместе с тем классический текст завершает и выявляет дух своего времени, делает его эстетическим предметом, сохраняя его для будущего.

Классический текст одновременно подобен монументу, знаменующему вечность, и музыкальной партитуре, постоянно исполняемой читателями. Он предстает как великая одновременность, чистый знак антропологических инвариантов. При этом он насыщен деталями, в нем дышит историческое время. В нем парадоксально сходятся, как говорил А. Компаньон, «монумент и документ»: будучи свободным от времени, он его запечатлевает и сохраняет. Вневременность классики, созвучной любой эпохе и дружественной каждому читателю, содержит в себе момент глубокого покоя, не подверженного скуке, — покоя освобождения.

⁴⁵ Блум Х. Шекспир как центр канона: Глава из книги «Западный канон» (*Bloom H. The Western Canon: The Books and School of the Ages. N.-Y., 1994*) // Сайт кафедры истории зарубежной литературы МГУ. URL: http://www.philol.msu.ru/~forlit/Pages/Biblioteka_Bloom.htm (дата обращения 12.01.2011).

⁴⁶ Седакова О. А. Творчество и вера. Время и язык. Автор и читатель // Седакова О. А. *Moralia. M., 2010. С. 215.*

Братство Книги: классика и современность

Современность характеризуется сочетанием необязательности и репрессивности. С одной стороны, ценностные иерархии отменены, авторитеты подвергнуты отрицанию и осмеянию, традиции разрушены, наступила дотоле невиданная свобода. Однако отсутствие ценностных ориентиров сделало человека как никогда прежде уязвимым перед анонимными манипуляциями. Сегодня классическая традиция жизненно важна потому, что она, свободная от идеологических ограничений, продолжает быть школой, в которой совершается формирование и культивирование человека. Ее присутствие в культуре, по выражению О. А. Баллы-Гертман, «антропоургично»: онтологическая полноценность классики делает ее «реальным, а нимало не метафорическим, средством противостояния энтропии». ⁴⁷

Классика сущностно связана со школой. Народная этимология «классика — то, что изучают в классе» неверна исторически, но в ней есть большая правда. С. С. Аверинцев заметил, что «ценностям высокой классики очень идет быть школьными ценностями», и пояснил почему: «Для чего хороша непреложность, отчетливая данность отношения к авторитету, заставляющему себя слушаться одним своим присутствием, так это, конечно, для школы». ⁴⁸ Сегодня отношение к авторитетам скорее негативное, но, когда говорят, что авторитеты угрожают свободе, забывают о том, что они свободно избираются. Благодарность основателям того, что нам лично дорого, выражается в том, что мы признаем их авторитет. Это вопрос благородства: признание авторитетов означает, что мы относим себя к традиции, которую считаем доброй. Напротив, отрицающий авторитеты человек обрекает себя на ничтожество, поскольку принужден в одиночку все создавать с нуля.

Классическое представление о совершенстве, ценности, авторитете строит школу. Смысл, ради которого существует школа, обыкновенно называется образованием. Задача образования заключается не только в том, чтобы дать человеку профессию, которая позволит зарабатывать на хлеб, но и в том, чтобы инициировать его вхождение в культурное сообщество, приобщить к традиции, что создаст у него ощущение причастности и достоинства. Уникальным инструментом культурной инициации является классический текст. Образование изначально ориентировано на изучение высоких образцов мысли и языка.

⁴⁷ Балла-Гертман О. А. Наша Троя в огне // Сайт Радио Свобода. URL: <http://www.svoboda.org/content/blog/24687415.html> (дата обращения 15.12.12).

⁴⁸ Аверинцев С. С. Две тысячи лет с Вергилием // Аверинцев С. С. *Поэты. М., 1996. С. 21.*

Классика — место непрерывного удержания, передачи, хранения традиции и — в то же время — место непрерывного творения нового, причем отказ от традиционных ходов обеспечивает сохранение традиции в не меньшей степени, чем ее изучение и передача. Классик в своем творчестве преодолевает традицию, но для этого нужно знать ее так же хорошо, как знали ее Данте или Пушкин. Школа повторения, прислушивания, внимательного взгляда необходима, чтобы приобрести мастерство, которое позволит не задумываться о технике, быть совершенно свободным в тот момент, когда нужно будет выразить неповторимое.

Классика — повторение неповторимого. Борхес утверждал, что историй всего четыре. Литература обречена на повторение, но вечный предмет классики — та неуловимая полнота бытия, которая достаточно легко дается переживанию и трудно закрепляется знаками. Дисциплина классики направлена к свободе, ее регламентированность — верный путь к неизведанному.

Пройдя классическую школу, мы возвращаемся в обыденность, но все не для того, чтобы ей принадлежать, а для того, чтобы внести классический порядок в мир. Классика выступает как жизнеустройство, ее предназначение в очищении. Если классический текст и растет из всякого сора, если в него и входит грязь, так только потому, что она подлежит преобразованию в стих, звучащий «на радость вам и мне».

Делание классики обращено к устранению помех, препятствующих восприятию музыки сфер, к выявлению порядка, внесению гармонии в мир. «Поэт — сын гармонии», — говорил Александр Блок, считавший, что дело литературы состоит в том, чтобы музыкальные волны, что катятся в глубине мироздания, явить людям. Раскрывая порядок и устроенность мира, встраивая частную жизнь через эстетическое переживание в мировое целое, текст *устраивает* человеческую душу. Классическая мера — отнесенность к миру как к целому; в тексте «просвечивает и говорит о себе порядок в целом <...> постоянно обновляющееся и действенное присутствие упорядочивающих духовных энергий».⁴⁹ Поэтому классика задает истинный масштаб внутренней жизни в перспективе «вечного настоящего», преодолевая ту мелочность восприятия, которую Элиот называл провинциализмом. Классическая форма каждый раз напоминает о космосе, упорядочивая и объединяя материал, и в этом, по Гадамеру, совершается предназначение человека, которое выражается в «засвидетельствовании порядка», «постоянном возвещении мира»: «Художественное произведение стоит посреди распадающегося мира привычных и близких вещей как залог порядка, и, может быть, все силы сбережения и поддержания, несущие

⁴⁹ Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного: Пер. с нем. / Послесл. В. С. Малахова. М., 1991. С. 241.

щие на себе человеческую культуру, имеют своим основанием то, что архетипически предстает нам в работе художников и в опыте искусства: что мы всегда снова упорядочиваем то, что у нас распадается».⁵⁰ С этой точки зрения классический текст — оправдание и автора, и читателя, и своего времени, и других эпох: тот, кто дал место классике в своей жизни, присоединил свое усилие к делу хранения, удержания мира.

Постоянно возобновляя и поддерживая открытость к миру, классическая литература одновременно культивирует открытость к человеку, предстает как своего рода «гостеприимство», по выражению Левинаса: только в перспективе принадлежности миру другой предстает не как тот, кто грозит мне, но как тот, кто обращает ко мне свое лицо.

Поскольку классика возделывает человеческое в человеке, в высшей степени опасно исключение литературы из школьных программ. В работах релятивистов звучит дискредитация школы: «Собственно, и сама секулярная литературоцентристская школа в ее претензиях на роль единственного института, способного в универсальной, письменно-печатной форме представлять и воспроизводить все общество в разнообразии его укладов и групп, ценностей и традиций, существует и пользуется влиянием лишь в данных социальных и хронологических пределах. За их границами значительную роль ее функций принимают на себя в новейшее время другие институты и механизмы — группы сверстников, молодежная субкультура, „улица“ и „двор“, но особенно массмедиа, а среди них — кино, рок-музыка, реклама».⁵¹ Действительно, «секулярная литературоцентристская школа» в известном нам виде существует на протяжении последних трехсот лет, но сама идея образования как введения с помощью текстов в полноту культурных и социальных отношений родилась еще в античности и успешно существует до наших дней. Попытка представить школьное образование, основанное на работе с текстами, как локальную историческую форму некорректна. Опыт письма и чтения — фундаментальных практик, необходимых для формирования свободно мыслящей личности, — всегда занимал центральное место в образовании.

Момент игры на мотивах свободы, когда классический авторитет и интеллектуальная дисциплина ставятся под сомнение, не только сам по себе сомнителен, но и прямо опасен, поскольку открывает путь новому тоталитаризму. Об этом убедительно писал С. С. Аверинцев: «У каждого тоталитаризма с ходом времени обнаруживаются <...> две личины. <...> Для самой сущности тоталитаризма характерен путь от стратегии заигрывания с отменой всех традиционных моральных табу — к стратегии их ужесточения. <...> Но важно, что смысл и той и другой тактики — один и тот же:

⁵⁰ Там же.

⁵¹ Гудков Л., Дубин Б., Страда В. Литература и общество: введение в социологию литературы. М., 1998. С. 38.

стремление тоталитаризма систематически вытеснить все человеческие отношения и подменить их собой».⁵²

Критически отозвавшись о необоснованных притязаниях литературоцентристской школы, релятивисты одобряют переход ее функций к таким социальным формам, как двор, улица, массмедиа и реклама. Очевидно, что нельзя поставить в один ряд класс, который предполагает постоянную активность, и массмедиа, действующие гипнотически. Образование, которое, даже при всей обоснованности подозрений в его политической ангажированности, все же передает освобождающие ценности и традиции культуры, нельзя заменить воздействием рекламы, прямо ориентированной на приобретение продукта, а вместе и ним и идеологических стереотипов, которые надежно включают потребителя в экономический цикл. Предлагаемое освобождение от насилия литературоцентристской школы оборачивается жестким включением индивида, сформированного манипулятивными стратегиями массмедиа, в систему подчинения власти. По существу действие социологии литературы оказывается ровно тем самым, в чем она обвиняет литературную классику, а именно — исполнением заказа власти на формирование удобного ей субъекта. В данном контексте важно профетическое утверждение Аверинцева: «Никто не обещал нам, что тоталитаризм не вернется, — а если он все-таки вернется, он заведомо придет в совсем иных формах, под другими лозунгами. Человеческий материал, который ему нужен, — это люди, готовые бодро подхватывать и хором повторять готовые слова; какие это слова — не так важно, они могут быть взяты из безупречно либерального набора. <...> Если я в чем вижу опасность нового, „ползучего“ и поначалу, может быть, совсем бескровного тоталитаризма, так в этом настроении. Их выучили не слушаться старших — но тем более некритически слушаться поколенческой моды, которой уже никто не смеет возразить».⁵³

В заключение отвечу на вопрос, который неизбежно возникает: насколько актуальны рассуждения о классическом тексте в мире, который перестает читать? Не выглядят ли они пустыми на фоне разрушения старой Европы?

Тезис о гибели европейской культуры настолько же верен, насколько не обязывает нас к унынию. Даже если допустить наихудшую возможность: мутация человеческого рода уже случилась, и ее глобальное проявление — лишь вопрос времени, это не означает, что все потеряно. Довольно малого остатка, чтобы культура возобновилась. Правда, что лицо земли скрыли воды информационного потопа и наша Троя в огне. Но верно и то, что Братство Книги — это новый ковчег, корабль Энея, на котором жизнеспособный остаток европейской культуры отбывает к новым берегам.

⁵² Аверинцев С. С. Солидарность поколений как фактор гражданской свободы // Аверинцев С. С. Связь времен. С. 421.

⁵³ Там же. С. 425–426.

О средневековой письменности и современной литературе

Занимаясь сопоставлением разновременных эстетических систем, мы, по сути, имеем дело с поставленными друг против друга зеркалами. Их совокупное изображение значительно превосходит то, что способно отразить каждое из зеркал. В какой-то степени это выход в иное измерение. И хотя, по слову Георгия Иванова, «Друг друга отражают зеркала, / Взаимно искажая отраженья», даже искажения по-своему симптоматичны. Они заставляют сомневаться в отражениях, побуждают задуматься о закономерности или случайности подобия. Иными словами, мы начинаем тщательнее взвешивать замеченные аналогии, помня предостережение Освальда Шпенглера о том, что нет ничего опаснее мнимого сходства.¹ Кроме того, древность — и это тоже свойство многократного отражения — несмотря на завершенность во времени, не остается неизменной, поскольку не только ранние тексты влияют на позднейшие, но и позднейшие тексты определяют прочтение более ранних.²

Отталкиваясь от литературы Нового времени, медиевистика удалось в свое время отрицательным образом определить целый ряд свойств средневековой письменности. Медиевистика искала в Средневековье то, чего в литературе Нового времени нет. Мне представляется, что нынешний уровень знаний о средневековых текстах — с одной стороны, и изменения, происходящие в современной литературе, — с другой, постепенно подводят нас к противоположной задаче: попытаться определить, что в современной литературе есть (появилось) от ее средневековой предшественницы. Поскольку сопоставляемые

¹ Шпенглер О. Закат Европы. Новосибирск, 1993. С. 35–37.

² См.: Frey H.-J. Der unendliche Text. Frankfurt/M, 1990. S. 20–21.

тексты принадлежат к разным эстетическим системам, я буду пользоваться принятым разделением на «литературу» и «письменность», определяющим соответственно Новое время и Средневековье. Тема сходства новейшей литературы (и, в частности, постмодернизма) со средневековой звучит уже довольно давно.³ Задача данной работы — расширить медиэвистическую часть этого сопоставления русским материалом.

В первой части статьи я хотел бы остановиться на чертах средневековой письменности как гармоничной и самодостаточной культурной системы. Во второй части — указать на некоторые черты, сближающие современную словесность со средневековой. Древнерусская эстетическая система успешно работала на протяжении многих веков, и одна уже длительность функционирования наводит на мысль о ее высокой стабильности и продуктивности. С тем большим основанием можно полагать, что сходство отдельных ее черт с современностью также не случайно.

Начну с присущей средневековой письменности фрагментарности. Используя выражение, применявшееся в первую очередь к историческому повествованию, средневековую письменность можно назвать литературой ножниц и клея. Новые тексты в значительной степени (степень зависит от жанра) складывались из фрагментов старых текстов. Фрагментарность проявлялась на разных уровнях. В свое время я предложил различать два типа (уровня) фрагментов — *структурную единицу повествования* и *единицу текста*.⁴ Первая отражает то или иное событие (явление, временной период), вторая — обозначает пределы текстуального заимствования из предшествующего источника, которые могут совпадать с описываемым событием, но могут и не совпадать. Так, одно событие может быть описано на основании нескольких источников — или, наоборот, большой фрагмент заимствованного текста может описывать несколько событий. Существенную роль играет то, что в Средневековье слова, пользуясь выражением М. Фуко, были неразрывно соединены с вещами.⁵

Это, впрочем, не означало, что слова находились в крепостной зависимости от вещей. Средневековый книжник осознавал, что на свете очень много близких явлений, и сходные явления описывал посредством сходных (чаще — тех же) текстов. Так, рассказывая в Повести временных лет о смерти Святополка,⁶ летописец использует два фрагмента, заимство-

³ См., например: *Sturges R. S. Medieval Interpretation: Models of Reading in Literary Narrative, 1100–1500.* Carbondale; Edwardsville, 1991. P. 3–5.

⁴ *Водолазкин Е. Г. Всемирная история в литературе Древней Руси (на материале хронографического и палейного повествования XI–XV веков).* 2-е изд., перераб. и доп. СПб., 2008. С. 71–72. (Библиотека Пушкинского Дома).

⁵ *Фуко М. Слова и вещи.* М., 1977. С. 91.

⁶ См.: *Повесть временных лет / Подгот. текста, пер., статьи и коммент. Д. С. Лихачева; Под ред. В. П. Адриановой-Перетц.* 2-е изд., испр. и доп. / Подгот. М. Б. Свердлов. СПб., 1996. С. 64.

ванных им из Хроники Георгия Амартола: один об Антиохе Эпифане, другой — об Ироде. Бегство Святополка и смерть его в чужой земле приводят летописца к мысли использовать текст, описывающий сходную судьбу Антиоха, а то, что Святополк «окаянный», дает повод заимствовать текст, относящийся к «окаянному» же Ироду.⁷ Иные основания для использования текстов предшественников были у агиографа, когда для жизнеописания святого привлекалось житие его небесного патрона.⁸ В русле использования «общих текстов» особое место занимает агиографическая топика, изучение которой играет важнейшую роль в понимании средневековой культуры.⁹ Сходные сущности, с точки зрения древнерусского человека, вполне могли иметь сходное выражение.

Обогащение текста за счет инородных вставок в Средневековье вообще играет значительную роль. «Украшение» и распространение житий было типичным при создании их новых редакций; «наращивание» текста являлось основным методом создания историографических сочинений. Максимальная полнота сведений о предмете ставилась чаще всего выше соблюдения пропорций сочинения. Так, в результате добавлений текста к Хронографу по Великому Изложению образовались объемные, но гораздо менее изящные компиляции.¹⁰

Венец ранней русской хронографии — Летописец Еллинский и Римский Второй редакции — произведение столь же насыщенное разнообразными сведениями, сколь и непропорциональное: достаточно сказать, что в него был включен перевод целого эллинистического романа — Александрии Псевдокаллисфена. Названный Д. С. Лихачевым «самой крупной литературной энциклопедией русского Средневековья»,¹¹ Летописец представляет собой конгломерат разнообразных текстов, различных по

⁷ См.: *Водолазкин Е. Г. Всемирная история в литературе Древней Руси.* С. 52–53.

⁸ *Панченко О. В. Поэтика уподоблений (к вопросу о «типологическом» методе в древнерусской агиографии, эпидейктике и гимнографии) // Труды Отдела древнерусской литературы (далее — ТОДРЛ).* СПб., 2003. Т. 54. С. 491–534.

⁹ См., например: *Čyževský J. D. Zur Stilistik der altrussischen Literatur: Topik // Festschrift für Max Vasmer zum 70. Geburtstag am 28. Februar 1956.* Wiesbaden, 1956. S. 105–112; *Буланин Д. М. Античные традиции в древнерусской литературе XI–XVI вв.* München, 1991. С. 217–263. (Slavistische Beiträge; Bd. 278); *Руди Т. Р. 1) Топика русских житий (вопросы типологии) // Русская агиография: Исследования. Публикации. Полемика / Под ред. Т. Р. Руди и С. А. Семячко (отв. ред.).* СПб., 2005. С. 59–101; 2) О композиции и топике житий преподобных // ТОДРЛ. СПб., 2006. Т. 57. С. 431–500; 3) О топике житий юродивых // ТОДРЛ. СПб., 2007. Т. 58. С. 443–484; и др.

¹⁰ См.: *Водолазкин Е. Г. Всемирная история в литературе Древней Руси.* С. 74–76.

¹¹ *Лихачев Д. С. Еллинский летописец второго вида и правительственные круги Москвы конца XV в. // ТОДРЛ. М.; Л., 1948. Т. 6. С. 100.*

стилю, структуре и объему. Может показаться, что многие из включенных в Летописец фрагментов являются «лишними», — речь здесь в первую очередь идет о коротких назидательных историях (exempla), существующих, по сути, вне времени и пространства. Это, однако, не так. Текстология говорит нам о том, что фрагменты текста могут и не состоять в прямой связи, связываясь «глобальной темой», той макроструктурой, к которой принадлежит текст (речь об этом пойдет ниже).¹² И хотя, на взгляд нынешнего читателя, Летописец значительно уступает легшему в его основу Хронографу по Великому Изложению, компактному и прекрасно структурированному тексту, — с точки зрения читателя средневекового, текст Летописца был близок к идеалу. Такой же вывод можно сделать и о некоторых сборниках, например, — о «Старчестве», движение редакций которого шло по пути увеличения объема текста.¹³

Распространение текста характерно не только для русского Средневековья. Так, отмечая, что «процесс распространения средневековый человек рассматривал как самые сердце и душу писательского ремесла», В. Райдинг приводит целый ряд примеров распространения текстов в старофранцузской литературе: в XI веке текст *Vie de Saint Alexis* состоял из 625 стихов, а в редакции XII века — из 1356 стихов; *Chanson de Guillaume* насчитывала 3554 стиха, а ее позднейшая переработка — 8500 стихов, и т. д.¹⁴ Дело здесь не в пристрастии к большим объемам текста, а в любви, повторюсь, к полноте истины.

Эта любовь толкала древнерусских книжников на включение в их тексты заведомо противоречащих друг другу данных. Сведения разных источников не только сопоставлялись друг с другом, но, случалось, просто помещались рядом без каких-либо комментариев. В глазах книжника это, вероятно, гарантировало, что по крайней мере часть сведений будет соответствовать истине, а уж какая именно — тем или иным образом может проявиться впоследствии. Не исключено, что даже не вполне соответствующие истине данные могли как-то дополнять данные безусловно истинные, поскольку истина не одномерна. Так, в Краткой Хронографической Палее Первый собор датируется 12-м и — в другом месте — 20-м годом царства Константина.¹⁵ В этом же памятнике одна за другой помещены две

¹² См.: Dijk T. A. van. *Textwissenschaft: Eine interdisziplinäre Einführung*. Tübingen, 1980. S. 32–55.

¹³ См. об этом: Семячко С. А. История текста «Предания старческого новонабальному иноку» и ранняя история сборника «Старчество» // *Книжные центры Древней Руси: Кирилло-Белозерский монастырь* / Отв. ред. С. А. Семячко. СПб., 2008. С. 25–71.

¹⁴ Там же автором приводятся аналогичные заключения Э. Курциуса и Э. Фаралы. См.: Ryding W. W. *Structure in Medieval Narrative*. Hague, Paris, 1971. P. 62–63.

¹⁵ *Водолазкин Е. Г.* Всемирная история в литературе Древней Руси. С. 194.

взаимоисключающие версии рассказа об Исаве и Иакове.¹⁶ В Основной редакции сборника «Старчество» сказано о том, что инок не может иметь ничего своего. Создавая Распространенную редакцию, древнерусский книжник к старому тексту добавляет новый, содержащий, среди прочего, разрешение иноку обладать имуществом.¹⁷

Безудержному дроблению средневековых текстов противостояла не менее мощная тенденция к их объединению. Вместе эти два течения создавали равновесие, необходимое для функционирования системы. Помимо наращивания текста внутри произведения (термин применительно к Древней Руси весьма условный), Средневековье создало огромное количество компиляций, объединяющих не фрагменты, а отдельные произведения. Речь идет о сборниках постоянного и непостоянного состава, организованных по тематическому, хронологическому и другим принципам.¹⁸ Здесь же можно вспомнить и об иерархической системе древнерусских жанров, в которой первичные жанры объединяются в более сложные системы.¹⁹

Движение средневекового текста способно осуществляться в противоположных направлениях — как в сторону распространения, так и в сторону сокращения. В противовес основной тенденции к распространению некоторые тексты имели свои сокращенные версии. Если распространение текста было вызвано следованием принципу полноты, то сокращение обуславливалось более утилитарными причинами. Одной из таких причин могла быть необходимость включения сочинения в сборник (например, в Пролог). Нередко сокращение текста являлось по сути выборкой. Дидактическими и справочными целями диктовалось создание многочисленных «кратких летописцев» и «летописцев вскоре»: создателей этих сочинений интересовала преимущественно хронология.²⁰ Многие тексты так называемых «энциклопедических» сборников являются заимствованиями «естественнонаучных» фрагментов Толковой Палеи с опущенной толковательной частью.²¹

¹⁶ *Водолазкин Е. Г.* Краткая Хронографическая Палея (текст). Вып. 1 // ТОДРЛ. СПб., 2006. Т. 57. С. 907–908.

¹⁷ *Семячко С. А.* Патерик, Старчество и «Старчество» // ТОДРЛ. СПб., 2010. Т. 61. С. 489–511.

¹⁸ См. подробнее: *Marti R.* Handschrift — Text — Textgruppe — Literatur: Untersuchungen zur inneren Gliederung der frühen Literatur aus dem ostslavischen Sprachbereich in den Handschriften des 11. bis 14. Jahrhunderts / Osteuropa-Institut an der Freien Universität Berlin: Slavistische Veröffentlichungen. Berlin, 1989. Bd. 68. S. 375–379.

¹⁹ См.: *Лихачев Д. С.* Поэтика древнерусской литературы. М., 1979. С. 55–62.

²⁰ См.: *Самодурова З. Г.* Малые византийские хроники и их культурно-историческое значение: Автореферат дисс. <...> канд. ист. наук. М., 1968. О сокращении и распространении на летописном материале см.: *Schweier U.* Paradigmatische Aspekte der Textstruktur: Textlinguistische Untersuchungen zu der intra- und der intertextuellen funktionalen Belastung von Strukturelementen der frühen ostslavischen Chroniken. München, 1995. S. 106–112.

²¹ *Водолазкин Е. Г.* Всемирная история в литературе Древней Руси. С. 267–269.

Как при распространении, так и при сокращении текстов изменяется не только их объем или «внешняя» граница, но зачастую и жанровый облик. В качестве примера можно привести работу создателя Краткой Хронографической Палеи с его источником — Палеей Толковой: под пером книжника из текста толковательного Толковая Палея превращается в текст нарративный. Наконец, оба способа работы с текстом нередко включают в себя и замену одних текстов другими. Так, скажем, в Русском хронографе фрагменты Хроники Амартола уступают место фрагментам Хроники Константина Манассии.

Между структурными единицами повествования в Средневековье не существует, как правило, причинно-следственной связи.²² Наиболее очевидно это проявляется в области средневековой историографии, где, в отличие от историографии современной, события не следуют одно из другого: всякое новое событие является в определенном смысле новым началом.²³ Если в современном историческом повествовании структурной единицей является событие, то в Средневековье это либо год (в летописи), либо царствование (в хронике или хронографе). Но даже в тех средневековых жанрах, где структурной единицей повествования служит событие (например, в агиографии), причинно-следственная связь также отсутствует. Жития состоят из мелких сюжетов, которые нанизываются один за другим на «временную ось» и не являются, за редким исключением, причиной друг друга: потому основой композиции средневековых повествовательных (т. е. нетолковательных) жанров является по преимуществу хронология. Подобно событиям историографии, причины (или причина) событий агиографических лежат вне их ряда: они пребывают в сфере провиденциального.

Центонная структура текста, наиболее ярко выраженная в историографических жанрах, казалась книжнику настолько естественной, что название текста становилось порой перечнем использованных источников или описанных событий. Общее название предмета повествования (история, всемирная история и т. д.) в таких текстах, как правило, отсутствовало. Вот как выглядит название уже упомянутого Летописца Еллинского и Римского: «Лѣтописецъ Еллинскій и Римскій. Сія книги списаны не изъ единѣхъ книгъ, нъ от различенъ истинныхъ и великихъ по исправлению многу: Моисеева истинная сказания, и от Четырехъ Царствіи, и от пророчества Георгиева, по истинѣ изложена, и от Ездры, и от Истирии, и от Азмать Азматьскихъ, и Патау-хика, и еще же от Иоаннова гранографа и Антиохиискаго, иже вся еллинъ-

²² Если эта связь и прослеживается в средневековых сочинениях, то лежит она в сфере религиозно-этической. Даже отношения между людьми рассматривались в Средневековье через призму отношений с Богом.

²³ См. об этом: *Еремин И. П.* Литература Древней Руси: (Этюды и характеристики). М.; Л., 1966. С. 72–85; *Brandt W. J.* The Shape of Medieval History: Studies in Modes of Perception. New Haven; London, 1966. P. 65–76, 169–171; *Водолазкин Е. Г.* Всемирная история в литературе Древней Руси. С. 61–67.

ская акы бляди сплетения словесь, и капищь идольская требы, приносимыя им, откуда и како бѣаше. Сіа книги писаны бытиискыя от Тетровасилия».²⁴

Ярким свидетельством восприятия в Средневековье произведения как текста центонного являются особенности создания Полной Хронографической Палеи на основе Палеи Толковой, впоследствии поставившие в тупик не одного медиевиста. Толковая Палея включает в себя фрагменты разнообразных источников. В Полной Палее содержатся примерно те же фрагменты, но в значительно расширенном виде. Часть исследователей считала, что Полная Палея возникла из Толковой Палеи путем кропотливых последовательных добавлений текста к каждому из источников. Другие же полагали, что Толковая Палея возникла из Полной в результате сокращения последней. Представители этой точки зрения апеллировали к здравому смыслу, указывая на то, что невозможно, чтобы средневековый книжник разыскивал источники Толковой Палеи, а потом вставлял из них по нескольку фраз, расширяя исходный текст и создавая Полную Палею. Им казалось, что гораздо логичнее представить себе противоположное — создавая Толковую Палею, книжник сократил Полную. Правда оказалась на стороне тех, кто не полагался на здравый смысл: книжник привлекал полные тексты источников Толковой Палеи и по этим полным текстам осуществлял свои добавления.²⁵

Ввиду всего сказанного может создаться впечатление, что в мире средневековых текстов царит броуновское движение, ничем не ограниченное соединение или — наоборот — фрагментирование текстов. На деле, однако, это не так: в движении текстов существуют свои закономерности.

Стабильность средневекового текста во многом зависела от его близости к Священному Писанию, вне всяких сомнений, главному тексту Средневековья. Священное Писание — текст текстов, стоявший в центре духовной жизни человека, — имело особую текстологическую судьбу, определенную Э. Колвеллом как «контролируемая текстологическая традиция».²⁶ Суть ее сводится к тому, что всякий новый список Священного Писания изготавливался с привлечением не одной, а двух и более рукописей. Посредством сопоставления рукописей контролировалась исправность священного текста, и в движении от списка к списку это приводило к высокой его стабильности. В сравнении с другими текстами, обращавшимися в Средневековье, многочисленные списки Священного Писания демонстрируют минимальное количество различий.

²⁴ См.: *Летописец Еллинский и Римский*. Т. 1: Текст / Осн. список подгот. О. В. Твороговым и С. А. Давыдовой; вступ. статья, археографический обзор и критический аппарат издания подгот. О. В. Твороговым. СПб., 1999. С. 3.

²⁵ *Водолазкин Е. Г.* Новое о палеях (некоторые итоги и перспективы изучения палейных текстов) // *Русская литература*. 2007. № 1. С. 3–23.

²⁶ *Colwell E. C.* Studies in Methodology in Textual Criticism of the New Testament. Leiden, 1969. P. 69.

Важно подчеркнуть, что к контролируемой текстологической традиции принадлежит не только Священное Писание. Так, следы правки по другим спискам содержит Хроника Георгия Амартола, текст которой по своей стабильности сопоставим с библейским.²⁷ Это, на мой взгляд, объясняется тем, что в значительной своей части Хроника представляет изложение библейских событий. Высока стабильность текста Толковой Палеи, в которой библейские события не только излагаются, но и толкуются. Если же взять шкалу стабильности средневековых текстов на другом ее полюсе, полюсе максимального удаления от сакрального, можно увидеть значительное изменение текстов. Так, очень разные варианты представляет текстологическая история «Девгениева деяния», переведенного на Руси византийского героического эпоса.²⁸ Самые удивительные трансформации происходили с бытовавшими в древнерусской письменности текстами о монстрах.

Следует оговориться, что высокая стабильность текстов характеризует лишь полные их списки. Произведения, о которых я упоминал, бытовали и в виде фрагментов. Эти фрагменты в дальнейшем дробились или, наоборот, дополнялись фрагментами других текстов — как это происходило, допустим, с церковнославянскими переводами византийских хроник. Характерно, что главными донорами текста для дальнейших компиляций были не отдельные списки хроник, а их фрагменты в составе древнерусских хронографов. При этом, тем не менее, даже в мельчайших своих частях эти фрагменты сохраняли в значительной мере ту же лексику и синтаксическую структуру, что и исходный текст. Примерно до XVI века древнерусские тексты, входя в дальнейшие компиляции, не столько переписывались, сколько воспроизводились дословно. Собственно говоря, средневековое заимствование вполне соответствует современному определению цитаты, основным признаком которой считается идентичный порядок знаков цитируемого и цитирующего.²⁹

Особое место в Средневековье занимали библейские заимствования. В отличие от прочих цитат, они были естественны в любом окружении, потому что манифестировали собой присутствие в каждом конкретном произведении Священного Писания — текста текстов, продолжением или конкретизацией которого являлись по большому счету все остальные произведения.³⁰ В той или иной степени Священное Писание задавало то-

²⁷ См.: *Водолазкин Е. Г.* Особенности текстологии ранних славянских переводов // *Хиляда и осемдесет години от смъртта на св. Наум Охридски*. София, 1993. С. 242–249.

²⁸ См.: *Истоки русской беллетристики* / Отв. ред. Я. С. Лурье. Л., 1970. С. 192.

²⁹ См.: *Vöhl A.* *Das Formzitat*. Berlin, 2001. S. 33.

³⁰ *Пиккио Р.* Функция библейских тематических ключей в литературном коде православного славянства // *Пиккио Р.* *Slavia orthodoxa: Литература и язык* / Отв. ред. Н. Н. Запольская, В. В. Калугин. М., 2003. С. 431–473.

нальность большинства средневековых компиляций. Распадающаяся на фрагменты магма средневековых текстов замыкалась, в свою очередь, на главном тексте христианской письменности.

Характерен фрагмент Повести временных лет, посвященный нападению руси на Константинополь. Этот фрагмент заимствован летописью из Хроники Георгия Амартола, описывающей нападение весьма неодобрительно. Русский летописец, цитируя византийского хрониста, не предпринимает ни малейших попыток отредактировать нелестное для русских повествование: христианин-летописец смотрит на русских-язычников с тем же неодобрением, что и христианин-хронист.

Ключ к миру Божьему — в Священном Писании. Этот мир (в самых разных своих проявлениях) целен, а потому и фрагменты текста, отражающие эти проявления, в известном смысле универсальны и соединимы друг с другом. В Средневековье, этом котле фрагментированных текстов, все работает на то, чтобы такая культурная система могла существовать. В конечном счете сама эта система — лишь отражение особенностей персонального сознания в Средние века: индивидуальное начало реализовывалось не столько в горизонтальном направлении (отношения с людьми), сколько в вертикальном (отношения с Богом). И уже через отношения с Богом устанавливались отношения с людьми.

Как отмечал Д. С. Лихачев, средневековое искусство «стремится выразить коллективные чувства, коллективное отношение к изображаемому».³¹ Средневековье не имеет персонального стиля, есть лишь стиль жанра, который вполне допускает включение разнотильных фрагментов. Историографические тексты нередко включают в себя жития (например, в Летописец Еллинский и Римский вошло Житие Константина и Елены), а богослужебные тексты — фрагменты летописных текстов (так, поговорка Бориса и Глеба — летописного происхождения).³²

Поговорим о механизмах, позволяющих средневековой центонной системе функционировать. Об отсутствии привычных для Нового времени причинно-следственных связей в изложении событий я упоминал. Уже одно это представляет большие композиционные возможности. Хронология, которая в большинстве случаев связывала события друг с другом, не являлась непреодолимым препятствием для расстановки фрагментов в произвольном порядке. Даже в историографических произведениях, наиболее неравнодушных ко времени, отмечается множество анахронизмов. К примеру, Георгий Амартол, включая в свой текст ехемплум о некоем Евагрии, убирает детали и помещает рассказ на два века позже

³¹ *Лихачев Д. С.* *Поэтика древнерусской литературы*. М., 1979. С. 69.

³² См.: *Успенский Б. А.* Борис и Глеб: восприятие истории в Древней Руси. М., 2000.

реального времени события. Подобное же происходит у него и с эпизодом о папе Григории.³³

Средневековые тексты изобилуют разного рода хронологическими выкладками, опытами определения дат и синхронизациями, но это напряженное внимание ко времени, вместе с тем, ясно свидетельствует о том, что время — один из самых уязвимых компонентов средневекового бытия. Недаром хронологические связи порой подменялись связями тематическими, а то и алфавитными (например, в азбучных патериках).

Древнерусские произведения не предполагают непрременной цельности характера. Характер в Средневековье — механическая сумма качеств, которые проявляются в зависимости от ситуации.³⁴ Собственно говоря, только такое построение характера и могло сосуществовать с фрагментарным строением текста. Каждый фрагмент, потенциально способный сочетаться с любым другим фрагментом, обладал, вместе с тем, высокой степенью автономности и внутренней завершенности: подобно кусочку смальты в большой мозаике, он мог быть лишь одного цвета.

Фрагмент текста отражал тот или иной фрагмент бытия, которое имеет свои повторы и рифмы. Средневековый книжник чутко (порой, возможно, слишком чутко) улавливал эти рифмы и не задумываясь отражал их посредством повторения текста. При таких операциях означаемое меняло свое означаемое, но это противоречие легко снималось указанием на тождество старого означаемого новому. Здесь можно упомянуть уже приводившееся описание Святополка через описания его «духовных предшественников». Новый контекст библейских цитат неоднократно отмечался в творчестве протопопа Аввакума: характеризуя врага, автор вкладывает ему в уста слова Иуды, характеризую раскаявшегося — слова блудного сына.³⁵

³³ *Ljubarskij Ja. George the Monk as a Short-Story Writer // Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik. Wien, 1994. Bd. 44. S. 255–264.*

³⁴ На летописном материале об этом явлении писал И. П. Еремин: «Когда эпизоды (фрагменты) деятельности героя получали у летописца неодинаковую оценку, одни — положительную, другие — отрицательную, «расщепление» героя принимало под пером летописца в особенности бурный характер: герой и его двойник попадали в положение, исключавшее для них всякую возможность «мирного» сосуществования в пределах своего повествовательного ряда, так как основного условия такого сосуществования — единства оценки всех элементов этого ряда — уже не было; герой и его двойник стали — как всегда у летописца, выступая каждый в свое время, поочередно, — взаимоотрицать один другого. Глубокая внутренняя противоречивость, которую в результате такого «расщепления» героя неизбежно приобретал рассказ летописца, его никогда не смущала» (*Еремин И. П. Литература Древней Руси: (Этюды и характеристики)*. М.; Л., 1966. С. 86).

³⁵ См.: *Виноградов В. В. О задачах стилистики: Наблюдения над стилем Жития протопопа Аввакума // Русская речь / Под ред. Л. В. Щербы. Пг., 1923. Т. 1. С. 211–214; Успенский Б. А. Поэтика композиции: Структура художественного текста и типология композиционной формы. М., 1970. С. 62–63.*

Говоря о легкости соединения фрагментов между собой, следует отметить и особенности средневекового отношения к субъекту высказывания. Он был не то чтобы неважен, скорее — уступал в важности требованию истинности высказывания. Иными словами, имело значение не столько то, кем сказано, сколько то, что сказано. Это было причиной возникновения «странных речей» ряда древнерусских персонажей — преимущественно отрицательных. Древнерусский книжник как бы не замечал того, что, произнося «правильные» вещи, эти персонажи входят в непримиримое противоречие со своим собственным образом. Обращаясь к своему войску, Мамай произносит: «Братья измаиловичи, безаконнии агаряне».³⁶ Боясь идти в огонь со Стефаном Пермским, волхв Пам неожиданно переходит на язык псалмов: «Не мощно ми ити, не дерзая прикоснуться огню, щажуся и блюду приблизитися множеству пламени горящу, и яко съно сый сухое, не смѣю воврещися, да не „яко воскъ таетъ от лица огню“ (Пс. 67: 3), растаю, да не ополѣю, яко воскъ и трава сухая, и внезапно сгорю и огнем умру, „и ктому не буду“ (Пс. 38: 14). И „кая будет полза въ крови моей, егда сниду во истлѣние?“ (Пс. 29: 10). Волшьство мое „переимет инъ“ (Пс. 108: 8). И будет „дворъ мой пусть, и в погостѣ моем не будет живущаго“ (Пс. 68: 26)».³⁷

С проблемой субъекта высказывания (будь то фрагмент диалога или произведение в целом) тесно связана проблема автора. Относительное безразличие к субъекту высказывания, о котором шла речь выше, вносит свою специфику и в средневековое понимание авторства. Имя рядового книжника не важно читателю — важен созданный им текст. Если учесть, что письменная продукция изготавливалась из «полуфабрикатов», это вполне можно понять. Впрочем, даже если бы эту продукцию книжник создавал исключительно собственными силами, положение существенно бы не изменилось. Средневековый автор (и в этом отношении обозначение «автор» условно) чувствовал себя в широком смысле транслятором. Потому за небольшими исключениями средневековая письменность анонимна. Отсутствие претензий на авторство как раз и придавало естественности «плагиату» Средневековья, оно и было обратной стороной этой медали. Впрочем, и анонимность имела свои существенные исключения. Безусловно значимым было авторство Отцов Церкви. Эта значимость была столь высока, что некоторые анонимные гомилетические тексты приписывались известным авторам, прежде всего — Иоанну Златоусту.³⁸ Подписывались

³⁶ Полное собрание русских летописей. Пг., 1915. Т. 4, ч. 1. Вып. 1. С. 320.

³⁷ Свяtitель Стефан Пермский: К 600-летию со дня преставления / Под ред. Г. М. Прохорова. СПб., 1995. С. 150.

³⁸ См.: Иоанн Златоуст в древнерусской и южнославянской письменности XI–XVI веков: Каталог гомилий / Сост. Е. Э. Гранстрем, О. В. Творогов, А. Валевичюс; Отв. ред. О. В. Творогов. СПб., 1998.

также те, кто имел на это духовное или общественное право — Кирилл Туровский, Иван Грозный, протопоп Аввакум.

Еще одним фактором, способствовавшим свободному соединению фрагментов, являлось фактическое отсутствие границ средневекового текста. О границах текста можно говорить лишь в отношении каждой конкретной его копии (списка) — только там они выражены материально. Если же под текстом мы будем понимать всю совокупность списков, то увидим, что граница эта подвижна. Текст Нового времени, несмотря на наличие черновиков и редакций, располагает, как правило, «каноническим» вариантом, определяющимся автором. В средневековом же тексте каждая копия является в той или иной степени редакцией, подобно тому как всякий переписчик (еще раз к вопросу об авторстве) — в той или иной степени соавтор.³⁹ Средневековые редакции не обладают правами исключительности, и новая редакция не перечеркивает старой: они существуют параллельно.

Средневековый текст осуществляется в диахронии, он незавершен и незавершаем. Ярчайшим образцом этого свойства является летопись, текст наиболее прочно связанный со временем, которому дано продолжаться столько, сколько существует история. Другие тексты в большей или меньшей степени также существуют в многообразии вариантов. Иными словами, при отсутствии уточнения (текст редакции, извода, списка и т. д.) термин «текст», применяемый к Средневековью, всякий раз характеризует определенную динамическую систему с размытыми границами и структурой. Этому соответствует и высокая открытость древнерусского предложения, обладавшего почти неограниченными возможностями наращивания. Эта двойная — на уровне текста в целом и на уровне предложения — разомкнутость также являлась важной предпосылкой свободного соединения текстов.

С точки зрения средневекового текстообмена особый интерес представляет проблема восприятия. Средневековые тексты обладали немислимым для Нового времени долголетием. Войдя однажды в оборот, они редко из него выпадали и продолжали переписываться до конца Средневековья. В рамках одной компиляции спокойно могли ужиться тексты с тысячелетней разницей в возрасте. Столь характерный для современности процесс устаревания текстов Средневековью был знаком в самой незначительной степени. Отсутствие идеи прогресса, ретроспективная направленность средневекового сознания в целом лишали более «свежие»

³⁹ По справедливому замечанию Роланда Марти, «под текстом в древнерусской литературе подразумевается, как правило, „абстракция“, поскольку текст не существует конкретно в своей первоначальной форме. Представлен он экземплярами текста, которые вследствие ошибок переписчика и других изменений отличаются от текста». См.: *Marti R. Gattung Florilegien // Gattungsprobleme der älteren slavischen Literaturen / Hrsg. v. W.-H. Schmidt. Berlin, 1984. S. 121.*

тексты преимущества. Более того: если уж говорить о преимуществе, то им пользовалось все то, что несло на себе отблеск первоначальности.

В читательском восприятии одни тексты соотносились не столько с другими текстами, сколько с повествовательными моделями — летописной, житийной и т. д., — то есть с идеальным выражением того или иного типа повествования. При таком положении вещей читательский опыт не имел решающего значения для восприятия и уж во всяком случае — не использовался для оценки эстетических качеств текста. В глазах средневекового читателя *дежавю* — если таковое имело место — было не грехом, а достоинством, повторением первоначального и бесспорного. Сами же тексты в его восприятии не стояли в порядке своего появления, они были дехронологизированы и во многом аисторичны.

Таковы особенности внехудожественного восприятия текста, идея же художественности как системы (о ней речь впереди) в полной мере свойственна лишь Новому времени. Эта идея неотделима от присущего Новому времени прогрессистского сознания, подразумевающего «перекрытие» одних художественных достижений другими, а в каком-то смысле — и утверждение новых текстов за счет старых.⁴⁰

Кроме того, средневековые тексты, за редкими исключениями, авторитарны. Авторитетны и авторитарны одновременно — если использовать терминологию М. М. Бахтина: «Авторитарное слово требует от нас безусловного признания, а вовсе не свободного овладения и ассимиляции со своим собственным словом. <...> Его нельзя разделять: с одним соглашаться, другое принимать не до конца, третье вовсе отвергать. Поэтому и дистанция по отношению к авторитарному слову остается неизменной на всем его протяжении: здесь невозможна игра дистанций — слияния и расхождения, приближения и отдаления».⁴¹ Таким образом, авторитарный текст является по большей части внехудожественным феноменом. Говоря «по большей части», имею в виду, что авторитарность эксплицитно выражена далеко не в каждом средневековом тексте, но если иметь в виду, что все средневековые тексты в той или иной степени представляют Священное Писание, текст текстов, то можно утверждать, что им передается и особое восприятие последнего.

Средневековый читатель воспринимает текст как нефикциональный, как «то, что было в реальности». Последним являлось не только то, что было, но и то, что должно (или даже могло) было бы быть. Долженствование отождествлялось с действительностью, и это (а не склонность к фальсификациям) заставляла средневековых книжников включать, например,

⁴⁰ Замечу, что даже преклонение перед «вечными» текстами прошлого, эстетические качества которых признаются непревзойденными, никоим образом не предусматривает рекомендаций писать подобным образом сегодня.

⁴¹ *Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1976. С. 155.*

христологические интерполяции в текст Иосифа Флавия. Ведь если Иосиф был всему «самовидцем», то не говорить о Христе он просто не мог. Иные примеры средневекового отождествления должного с бывшим предоставляет древнерусская агиография. Выше уже упоминалось о том, как строя жития новых святых по образцам житий древних, агиограф нередко заимствует фрагменты с описаниями событий. Он исходит из того, что подобие новопрославленного святого его небесному патрону выражается не только в имени, но и в словах и поступках.

Нельзя сказать, чтобы по отношению к «реальности» Средневековье обладало повышенной чуткостью. С одной стороны, оно могло умножать ее сущности, с другой же — оспаривать то, чего нет. Интересен феномен Толковой Палеи — полемика антииудейского памятника, появление которого в начале XIV века не имело, насколько сейчас можно судить, никаких исторических предпосылок. Разгадка причин появления этого текста лежит, на мой взгляд, в том, что он следует не столько реальности истории, сколько реальности жанра, принадлежащего к тысячелетней богословской традиции. Эта традиция исторически начиналась как полемика, но впоследствии превратилась в апологию, сохранив при этом полемическую форму.⁴²

«Реальность» была, в сущности, одним из топких мест Средневековья. Многие из того, что тогда входило в сферу «реального», сейчас едва ли было бы к ней отнесено. Даже заведомые, как сказали бы теперь, выдумки средневековая культура стремилась до конца «отработать» на предмет их реальности. Так, внешний вид монстров, описания которых заимствованы у Плиния, средневековые книжники пытались объяснить тем, что люди предались своим порокам — и их внешний вид стал соответствовать их мыслям (иногда, впрочем, проявления уродства толковались и в положительном ключе: так, существование людей с огромными ушами объяснялось их стремлением слушать слово Божие).⁴³ «Реалистическим» образом интерпретировалась и греческая мифология. Посредством евгемеровских толкований она встраивалась в реальность Библии, и в результате этих построений Хронос оказывался сыном Ноя и отцом Зевса, последний же объявлялся царем Ассирии.⁴⁴

И только в самом безнадежном случае Средневековье шло на крайнюю меру: объявляло то или иное высказывание ложью. В вопросе правды и лжи не было, по сути, полутонов — места не находилось даже для «художественного» вымысла. Древнерусская литература не признавала вымысла ни в каком виде. «Сочинение, — отмечал Д. С. Лихачев, — со средневековой точки

⁴² Водолазкин Е. Г. Всемирная история в литературе Древней Руси. С. 140–153.

⁴³ Там же. С. 269–293.

⁴⁴ Там же. С. 48.

зрения, — ложь».⁴⁵ Это касалось даже жанров, которые мы по привычке рассматриваем как художественные. Неразличение реальности повествования о событиях и реальности притчи настолько очевидно, что порой предлагается различать их как сюжетное и псевдосюжетное повествование.⁴⁶ То же можно сказать и о восприятии *exemplum* — коротких нравоучительных рассказов, высокая степень обобщения которых не отменяла в глазах средневековых читателей их исторической природы. Означающее, имея неразрывную связь с означаемым, продолжало вести и собственную «реальную» жизнь. В этом отношении можно уверенно сказать, что средневековый человек видел текст как действительность, а действительность как текст.

Средневековью было свойственно рассматривать мир как систему знаков, в которой любое явление неслучайно, потому что несет в себе определенное послание. Истолкованию этих посланий были посвящены многие средневековые тексты. Значение исторических событий объясняла уже упоминавшаяся Толковая Палея. В событиях Ветхого Завета она видела предзнаменование событий Завета Нового. О том, насколько для древнерусского книжника была важна прообразовательная сторона дела, говорит вопрос, поставленный им от имени воображаемого читателя: отчего Бог не открыл Иакову, что сын его Иосиф жив? Оттого (отвечает сам же книжник), что тогда судьба Иосифа сложилась бы иначе — и он не смог бы стать прообразом Христовой страсти.⁴⁷ «Физиолог» толковал свойства животных. Рассказывая о льве, книга говорит, что львенок рождается мертвым, и лишь через три дня лев вдыхает в него жизнь: так и Вседержитель воскресил в третий день Христа.⁴⁸ Знаками служили звезды, кометы, землетрясения, наводнения и, конечно же, числа. Для изучения проблем знака и значения Средневековье — в высшей степени благодатный материал.⁴⁹

При обсуждении проблем «реальности» речь уже шла о фикциональном. *Фикциональное* — это то, что повествует о несуществующем, вымышленном — *фиктивном* (наиболее последовательно два этих термина различаются в немецкой науке).⁵⁰ Говоря о фикциональном, мы входим в область художественного — самую, возможно, зыбкую область применительно к Средневековью.

⁴⁵ Лихачева В. Д., Лихачев Д. С. Художественное наследие Древней Руси и современность. Л., 1971. С. 58.

⁴⁶ Истоки русской беллетристики. С. 163.

⁴⁷ См.: Палея Толковая по списку, сделанному в г. Коломне в 1406 г. М., 1892. Стб. 360.

⁴⁸ Физиолог / Изд. подгот. Е. И. Ванеева. СПб., 1996. С. 12.

⁴⁹ См.: Водолазкин Е. Г. К вопросу о знаке и значении в древнерусской письменности // Wiener Slawistischer Almanach. Bd. 59: Festschrift für I. P. Smirnov zum 65. Geburtstag. 2007. S. 407–425.

⁵⁰ См., например: Landwehr J. Fiktion oder Nichtfiktion // Literaturwissenschaft: Ein Grundkurs / Hg. v. H. Brackert, J. Stückrath. Reinbek bei Hamburg, 1992. S. 499–500.

Говоря о структуре художественного текста, Ю. М. Лотман писал: «Для того чтобы общая структура текста сохраняла информативность, она должна постоянно выводиться из состояния автоматизма, которое при- сущее нехудожественным структурам. Однако одновременно работает и противоположная тенденция: только элементы, поставленные в опре- деленные предсказываемые последовательности, могут выполнять роль коммуникативных систем. Таким образом, в структуре художественного текста одновременно работают два противоположных механизма: один стремится все элементы текста подчинить системе, превратить их в авто- матизированную грамматику, без которой невозможен акт коммуникации, а другой — разрушить эту автоматизацию и сделать самое структуру но- сителем информации».⁵¹

Баланс двух отмеченных Ю. М. Лотманом тенденций в Средневековье и в Новое время осуществляется совершенно по-разному. Если в текстах Нового времени нарушение (обновление новыми элементами) структуры идет до тех пор, пока это позволяет система, то в текстах средневековых все происходит ровно наоборот: прежняя структура отстаивается со всей последовательностью, какую только позволяет новый материал. Тексты Нового времени имеют четко выраженную футуристическую ориентацию, основа их художественности — обновление. Движущая сила средневеко- вых текстов — в повторении, их ориентация ретроспективна.

Понятие художественности Ю. М. Лотман распространяет на все этапы словесного творчества, объединяя здесь Средневековье и Новое время. В этом пункте, однако, необходима определенная осторожность. Напри- мер, художественность Слова о Законе и Благодати (текста, как известно, многоуровневого) исследователь видит в том, что «разные значения одно- го элемента не неподвижно сосуществуют, а мерцают».⁵² Мне представ- ляется, что в данном случае у нас недостаточно оснований говорить об «игровом начале» и, следовательно, о художественности Слова о Законе и Благодати,⁵³ как нет оснований в полном объеме распространять понятие «художественность» на древнерусскую литературу в целом.

⁵¹ Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М., 1970. С. 95.

⁵² Там же. С. 89.

⁵³ В данном случае я позволил себе разделить сомнения К. Д. Зеemannа от- носительно игровой природы «Слова» (Зеemann К. Д. Приемы аллегорической экзегезы в литературе Киевской Руси // ТОДРЛ. СПб., 1993. Т. 48. С. 117–118). В сопоставлениях Илариона нет метафоричности, это, скорее, каталогизация всей суммы значений, в известном смысле то их «неподвижное сосущество- вание», которое отрицает Ю. М. Лотман. Если продолжить образ «мерцания» значений и попытаться представить себе этот процесс в виде светофора, то в случае Илариона — как бы странно это ни выглядело — горели бы все три света одновременно. Иларион не просто следует герменевтической тради- ции, позволяющей выявлять весь спектр значений тех или иных явлений. Есть все основания думать, что он, в согласии со средневековым пониманием

Несмотря на то что в русских раннесредневековых текстах присутству- ют элементы художественности (повторы, игра слов и т. д.), эстетические качества текста еще не осознаются как самоценные. Умение писать лите- ратурно еще не становится предметом рефлексии. Разумеется, существо- вали топосы авторского самоуничижения — прежде всего в агиографии.⁵⁴ Создатель жития говорил, что он груб, что не учился в Афинах и что святой достоин лучшего описателя, но к размышлениям о качествах создаваемо- го им текста прямого отношения это не имело.

Внехудожественная в целом природа средневековых текстов допуска- ла, однако, и свои исключения. Одним из наиболее ярких является, без со- мнения, «Слово о полку Игореве». Будучи созданным на стыке литературы и фольклора, это произведение в первую очередь принадлежит все-таки литературе. О том, что, несмотря на обилие народной поэзии, «Слово» сле- дует считать текстом книжным, литературным, писал Д. С. Лихачев: «Итак, „Слово“ очень близко к народным „плачам“ и „славам“ (песенным прослав- лениям). <...> „Слово“ близко к ним и по своей форме, и по своему содер- жанию, но в целом это, конечно, не „плач“ и не „слава“. Народная поэзия не допускает *смешения* (выделено мной. — Е. В.) жанров. Это произведение книжное, но близкое к этим жанрам народной поэзии».⁵⁵

«Слово» стало своего рода текстом-кентавром, редким для русско- го Средневековья сращением письменности и фольклора, и это, на мой взгляд, определило его особую судьбу. Как произведение книжности «Слово» было записано (фольклор, как известно, бытовал исключительно в устной форме), как произведение фольклора оно не умерло вместе с той книжностью, в которую вошло. При переходе к Новому времени устаревание фольклора было значительно более медленным, чем устаревание ли- тературы. Кроме того, фольклор имеет особый вход в литературные тек- сты и без труда усваивается самыми разными эстетическими системами.

Уникальная природа «Слова» дала ему коды прочтения для самых раз- ных эпох. После открытия и последовавшей за ним в 1800 г. публикации оно читалось в контексте зарождавшегося романтизма, в советской дей- ствительности находили отзвук патриотические идеи защиты Русской

авторства, составлял свою проповедь на основании имевшихся у него источ- ников. В частности, греческие параллели к противопоставлениям Илариона были указаны Людольфом Мюллером. Речь идет о гомилиях, созданных меж- ду 385 и 410 гг. неким Астериусом (Müller L. Eine weitere griechische Parallele zu Ilarions „Slovo o zakone i blagodati“ // ТОДРЛ. СПб., 1993. Т. 48. С. 100–104). См. об этом: Водолазкин Е. Г. К вопросу о знаке и значении в древнерусской пись- менности. С. 422.

⁵⁴ См. об этом, например: Буланин Д. М. 1) Некоторые трудности изучения биографии древнерусских писателей // Русская литература. 1980. № 3. С. 137–142; 2) Античные традиции в древнерусской литературе XI–XVI вв. С. 217–248.

⁵⁵ Лихачев Д. С. «Слово о полку Игореве» и культура его времени. Л., 1978. С. 23.

земли (вплоть до рассуждения о том, что лучше быть убитым, чем плененым). Не вполне ясно, однако, как «Слово» воспринималось древнерусским читателем. До некоторой степени ответ на этот вопрос дает основанная на его тексте «Задонщина», но — только до некоторой. С точки зрения Нового времени, «Задонщина» — громоздкий и довольно неуклюжий текст, в котором нет и следа от моцартовской легкости «Слова». Вмуровывая «Слово» в свой текст по кирпичику, создатель «Задонщины» проявил себя типичным средневековым книжником — со всеми плюсами и минусами этого положения. Замечу при этом, что само «Слово», в отличие от многих книжных произведений Средневековья, — текст не центонный. Оно едино как по стилю, так и по выраженной в нем авторской позиции (что для центонных текстов не является вещью само собой разумеющейся). Несмотря на анонимность «Слова», об авторе мы можем сказать довольно много — о нем говорит сам текст, авторское начало которого выражено чрезвычайно сильно.

Наконец, «Слово» содержит то, чего нет в подавляющем большинстве древнерусских текстов, — рассуждения о том, как именно автор собирается излагать свою «трудную повесть». Эти рассуждения для него настолько важны, что он открывает ими свое сочинение. Вспоминая своего предшественника певца Бояна, автор «Слова» противопоставляет ему свою поэтическую манеру и приходит к выводу о том, что не стоит больше пользоваться «старыми словесы». Он решает повествовать «по былинамъ сего времени, а не по замышленію Бояню».⁵⁶ Бояню он дает лестную вроде бы характеристику: «Боянь бо вѣщїи, аще кому хотяше пѣснь творити, то растѣкашеться мыслію по древу, сѣрымъ вѣлкомъ по земли, сизымъ орломъ под облакы»,⁵⁷ но следовать легендарному певцу определенно не собирается. За противопоставлением себя Бояню стоит если не идея культурного прогресса, то уж во всяком случае — отказ от свойственного Средневековью автоматического признания минувшего лучшим. Ввиду всех указанных особенностей «Слова» оно кажется той точкой, которая способна соединить темы древней письменности и новейшей литературы, к которой я и перехожу.

* * *

Говоря о своеобразии литературы постсоветского периода, являющейся в узком смысле новейшей литературой, чаще всего упоминают филосо-

⁵⁶ Здесь и далее «Слово» цитируется по изд.: Слово о полку Игореве. 3-е изд. Л., 1985. С. 22–35. (Библиотека поэта. Большая серия).

⁵⁷ «Не решу, — пронизательно заметил об этой характеристике Пушкин, — упрекает ли здесь Бояна или хвалит» (Пушкин А. С. «Песнь о полку Игореве» // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 10 т. М.; Л., 1949. Т. 7. С. 506).

фию и поэтику постмодернизма. Несмотря на то что современный литературный поток соединяет разные течения, такой акцент имеет основание. То новое, что пришло в русскую литературу этого периода, связано, безусловно, с постмодернизмом. Являясь авангардом современной литературы, постмодернизм в то же время не определяет ее полностью. В разных текстах постмодернистская поэтика проявляет себя в разной степени, а нередко вообще не проявляет. Я не ставлю своей задачей рассматривать специфические проблемы постмодернизма или определять генезис и особенности русского постмодернизма. Для целей этой статьи достаточно апеллировать к тем общим положениям, которые не вызывают особых разногласий.

Соблюдая определенную симметрию в рассмотрении древнего и нового материала, начну с проблемы фрагментарности. Центонный характер современного текста не подразумевает дословного воспроизведения предшествующих произведений. Эти произведения представлены обычно аллюзиями, цитатами, пересказом и т. д. Особый тип — стилевое цитирование, яркие примеры которого мы находим в творчестве Владимира Сорокина.

Вместе с тем, ничто в рамках постмодернизма не препятствует и *текстуальному* заимствованию. Постмодернистский способ мышления в определенном смысле освобождает текст от обреченности быть собственностью и возвращает его к тому, что Карл Крумбахер применительно к Средневековью назвал «литературным коммунизмом».⁵⁸ Разумеется, сознание Нового времени не совпадает ни со средневековым, ни с постмодернистским. В понятийной системе Нового времени текстуальное заимствование без ссылки на источник может существовать только в статусе плагиата. В этом отношении показательны недоразумения, сопровождающие выход произведений одного из ведущих современных прозаиков Михаила Шишкина. Наиболее острой реакция оказалась на то, что в романе «Венерин волос» использован фрагмент воспоминаний Веры Пановой, по иронии судьбы названных ею «Мое и только мое».⁵⁹

Примечателен, однако, ответ Шишкина на обвинения, предъявленные ему критиками: «Я хочу написать идеальный текст, текст текстов, который будет состоять из отрывков из всего, написанного когда-либо. Из этих осколков должна быть составлена новая мозаика. И из старых слов получится принципиально новая книга, совсем о другом, потому что это

⁵⁸ *Krumbacher K. Geschichte der byzantinischen Literatur von Justinian bis zum Ende des Oströmischen Reiches (527–1453)*. 2. Aufl. München, 1897. S. 320.

⁵⁹ См.: *Танков А. Шествие перепершиков // Литературная газета*. 2006. Вып. 11–12. Текстуальной связи романа «Письмовник» с книгой Д. Янчевецкого «У стен недвижного Китая» касается в своей рецензии М. Ганин (OpenSpace. 2010. 20 сентября).

мой выбор, моя картина моего мира, которого еще не было и потом никогда не будет. <...> Поставленные плечом к плечу обрывки стилей создают в этой мозаике взрывную силу такой мощи, которой у них самих никогда не было. Это приговор самим себе, России, жизни. <...> Одна из линий в романе „Венерин волос“ решает задачу воскрешения. <...> Необходимо найти в бескрайних залежах мемуарного мусора именно те реалии, которые окружали ту ростовскую девочку. <...> Я делаю литературу следующего измерения». ⁶⁰

Часть этого высказывания могла бы, безусловно, принадлежать древнерусскому книжнику. Стремлением создать «идеальный текст» диктовались многочисленные редакции древнерусских произведений. Идеальное состояние текста нередко ассоциировалось с максимальным использованием всех доступных источников, с полнотой материала (вспомним хотя бы Великие Минеи Чети), ⁶¹ которая в глазах средневекового книжника была полнотой истины. Другое дело, что если бы средневековый книжник и говорил о «принципиально новой книге», то эту новизну он понимал бы исключительно как новую степень приближения к старому, возвращение к первоначальной полноте. Впрочем, и Шишкин говорит о воскрешении бывшего, что также переводит тему в ретроспективный план.

Как уже было отмечено, прямо или косвенно цитаты Средневековья в большинстве случаев замыкались на Священном Писании. В отсутствие подобной замкнутости в Новое время (хотя цитатный потенциал Священного Писания остался велик и после Средневековья) роль суперкниги до некоторой степени выполняет литература как целое — по крайней мере, те тексты, которые способны быть узанными. Цитата становится своего рода единицей первой номинации, лексемой, приобретает качества фразеологизма, смысл которого не равен сумме смыслов составляющих его слов. Подобно тому как Епифаний Премудрый «плетет словеса» из библейских цитат, ⁶² современные авторы сплетают свои тексты из литературных цитат. Ярким примером этого может служить роман Владимира Березина «Путь и шествие».

Фрагментарная структура многих современных текстов очевидна, даже если речь не идет о заимствованиях из других произведений. В этих

⁶⁰ Цит. по: Пирогов Л. Приговор себе, России и жизни: Об одном литературном скандале // Независимая газета—Ex Libris. 2006. 6 апреля.

⁶¹ См.: Дробленкова Н. Ф. Великие Минеи Чети // Словарь книжников и книжности Древней Руси. Л., 1988. Вып. 2, ч. 1. С. 126.

⁶² Так, в созданном им «Слове о житии и учении» Стефана Пермского, по наблюдениям исследователей, насчитывается 340 библейских цитат, 158 из которых — из Псалтири. См. об этом: Виззель Ф. Цитаты из книг Священного Писания в сочинениях Епифания Премудрого // ТОДРЛ. Л., 1971. Т. 26. С. 232–243; Прохоров Г. М. Епифаний Премудрый // Словарь книжников и книжности Древней Руси. Вып. 2, ч. 1. С. 212.

текстах, подобно средневековым, связи между фрагментами также порой ослаблены — если вообще существуют. Фрагменты некоторых романов объединяет лишь замысел их создателя — своего рода провиденциальность на уровне автора.

Как и в средневековой письменности, тенденция к дроблению и цитатности сопровождается в современной литературе не менее мощным движением к объединению. Ощутимо вырос интерес к сборникам, включающим в себя тексты разных авторов — прежде всего тематическим (таким, например, как сборники журнала «Сноб»: «Все о моем отце» (М., 2011), «Все о Еве» (М., 2012), «Красная стрела» (М., 2013), ставших бестселлерами). В области *non-fiction* ситуация очерчена еще более резко. Востребованность изданий энциклопедического типа, словно напоминая о популярности древнерусских «энциклопедических сборников», ⁶³ достигла невиданных прежде масштабов.

Средневековое объединение разных (порой противоречащих друг другу) версий одних и тех же историй в современной литературе становится художественным приемом. Речь здесь идет не столько о противопоставлении возможного/бывшего (например, доставка оконного стекла в романе Андрея Битова «Пушкинский дом»), сколько о существовании разных версий как онтологически равноправных — скажем, «параллельные» истории романа «Венерин Волос» Михаила Шишкина: повторение сюжета сопровождается сменой декораций и объектов описания. Возможен и другой вариант: в романе Владимира Березина «Птица Карлсон» герои остаются неизменными, но меняются связанные с ними (взятые из классической литературы) сюжеты.

Центонная структура многих современных текстов открывает возможности и для разговора о пресловутой «смерти автора». ⁶⁴ Несмотря на несвойственную науке образность, «смерть автора» отражает вполне определенную тенденцию современной литературы, перекликающуюся с тем, что было в Средневековье. ⁶⁵ И хотя автор новейшего времени не устраняется, подобно средневековому, от подписи текстов, ослабление авторского

⁶³ См. об этом: Дмитриева Р. П. Четьи сборники XV в. как жанр // ТОДРЛ. Л., 1972. Т. 27. С. 150–180; Каган М. Д., Поньрко Н. В., Рождественская М. В. Описание сборников XV в. книгописца Ефросина // ТОДРЛ. Л., 1980. Т. 35. С. 3–300; Энциклопедия русского игумена XIV–XV вв.: Сборник преподобного Кирилла Белозерского / Отв. ред. Г. М. Прохоров. СПб., 2003; и др.

⁶⁴ Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1989. С. 384–391.

⁶⁵ Следует, правда, отметить, что порой «смерть автора» вызывает возражения даже в медиевистической среде. См.: Schnell R. «Autor» und «Werk» im deutschen Mittelalter: Forschungskritik und Forschungsperspektiven // Wolfram-Studien. Bd. 15 / Hrsg. v. J. Heinzle, L. P. Johnson, G. Vollmann-Pfofe. Berlin, 1988. S. 12–73.

начала, столь долго утверждавшегося Новым временем, очевидно.⁶⁶ Автор не только становится до определенной степени редактором прежних текстов, но и осознает это. Тем самым он с неожиданной, постмодернистской стороны примыкает к традиции, «в рамках которой русский писатель, как это показал уже Лотман, представлял не создателем текста, а транслятором, передатчиком и носителем высшей истины. Как следствие, от транслятора и носителя истины требовались отказ от индивидуальности (анонимность) и строгое соответствие нравственным константам».⁶⁷

Дробление/объединение текстов нередко сопровождается их сокращением/расширением. Возвратом к одновременному бытованию кратких и полных редакций произведений, характерному для Средневековья, в настоящее время мы во многом обязаны Интернету. Разнообразные тексты нередко публикуются в кратком виде, сопровождаясь ссылкой, по которой можно пройти для подробного ознакомления с материалом. Так, скажем, публикует свои рецензии авторитетный современный критик Лев Данилкин.

Благодаря Интернету текстам была возвращена открытость, отобранная книгопечатанием Нового времени. Собственно, само книгопечатание возникает именно тогда, когда текст ощущает потребность в защите своих границ и структуры. Как отмечает И. П. Смирнов, «Иван Федоров усматривал ценность внедренного им на Руси книгопечатания в том, что оно преодолевало диахроническую вариативность текста, означало конец исторического и начало неисторического, завершеного в себе, бытия текста».⁶⁸ Некоторые произведения (например, «Люди в голом» Андрея Аствацатурова) уже создаются в блогах, и даже если какой-то их этап фиксируется печатным изданием, ничто не мешает этим текстам по-летописному продолжать свое развитие в Интернете.⁶⁹ Создалась, как кажется, ситуация, о которой в свое время мечтал Андрей Битов: «Хорошо бы начать книгу,

⁶⁶ Я оставляю без рассмотрения проблему «литературных негров», пишущих вместо отдельных авторов, или группы создателей «межавторских серий», скрывающихся за общим (вымышленным) «авторским» именем (см. об этом подробнее: Чупринин С. Жизнь по понятиям: Русская литература сегодня. М., 2007. С. 26–29), хотя даже в русле избранной темы этот феномен может представлять интерес: с определенными оговорками и в этом случае можно констатировать «смерть автора».

⁶⁷ Берг М. Литературократия: Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе. М., 2000. С. 310.

⁶⁸ Смирнов И. П. О древнерусской культуре, русской национальной специфике и логике истории. Wien, 1991. С. 139. (Wiener slawistischer Almanach; Sonderband 28).

⁶⁹ Принцип открытости текста в современной словесности осуществляется не только в Интернете и — не обязательно в путем вмешательства в текст или его непосредственного продолжения. Речь здесь может идти также о книжных сериях, сиквелах, приквелах и т. п. Разумеется, подобного рода вещи создавались и в эпоху Нового времени, но никогда прежде их производство не достигало такого размаха.

которую надо писать всю жизнь... То есть не надо, а можно писать всю жизнь: пиши себе и пиши. Ты кончишься, и она кончится. И чтобы все это было — правда. Чтобы все — искренне».⁷⁰

Слова о правде позволяют перейти к еще одной важной теме, уже затрагивавшейся выше на древнерусском материале, — теме фикционального. Главное, что бросается в глаза при взгляде на современную литературную продукцию, — это ее несомненное тяготение к невымышленному. Прежде всего речь здесь может идти о литературе, обозначаемой все еще очень размытым термином *нон-фикшн*. Помимо того, что по определению не принадлежит к художественной литературе (от поваренной книги до учебника по алгебре), существует обширная область того, что находится на пограничье и способно пересекать границу в ту или иную сторону.

Это пограничье ощутимо расширилось за счет биографической и автобиографической прозы, претендующей на повышенную степень реальности описываемого. Помимо чисто мемуарной литературы, имеющей свою нишу в любые времена, в современной словесности популярны тексты, ставящие знак равенства между автором и повествователем (Андрей Аствацатуров, Сергей Довлатов, Эдуард Лимонов и другие). Писатели первого ряда — Павел Басинский, Дмитрий Быков, Алексей Варламов, Александр Кабаков, Валерий Попов, Евгений Попов, Захар Прилепин — создают биографические книги, отмеченные широким читательским интересом, а нередко и литературными премиями. Пору нового расцвета переживает серия «Жизнь замечательных людей» — об этом говорит не только количество издаваемого, но и — опять-таки — имена авторов. Возникают, наконец, успешные литературные проекты, предполагающие максимальное сближение с реальностью. Один из них — книга Антона Понизовского «Обращение в слух» (СПб., 2013), составленная из записанных скрытым микрофоном реальных рассказов, подвергшихся литературной обработке.

В современном литературном обиходе возникает понятие «новый реализм». Несмотря на то что этим термином обозначают себя по меньшей мере три группы разных писателей,⁷¹ появление его симптоматично. Существует четко выраженный культурный запрос на «реальность», связанный, надо полагать, с определенной девальвацией фикциональности, культивировавшейся на протяжении всего Нового времени. Собственно говоря, фикциональность ни в коем случае не была фикцией: по большому счету она тоже являлась разновидностью реальности. Отражая события, даже если и придуманные автором, но в то же время реальные (на чем-то ведь основывался авторский опыт), события, так или иначе, в другом месте и в другое время происходившие, литература Нового времени также

⁷⁰ Битов А. Жизнь в ветреную погоду. Л., 1991. С. 6.

⁷¹ Чупринин С. Жизнь по понятиям: Русская литература сегодня. С. 363–365.

представляла «реальность».⁷² Это была реальность иначе структурированная, разложенная на элементы и иначе собранная, иными словами — условная реальность, то есть то, что условились считать реальностью.

Особенность многих нынешних текстов как раз в том и состоит, что они все более стремятся отражать *безусловную* реальность. В этом — еще один пункт их сходства со Средневековьем, нарративные тексты которого без зазоров укладывались в определение *нон-фикшн*. Движение в сторону *нон-фикшн* и «новый реализм», с одной стороны, и противопоставленное этому деструктивное начало постмодернизма — с другой, — суть разные ответы на одну и ту же проблему — девальвацию «реальности» литературы Нового времени.

Другой вопрос — что считалось «реальностью» в ту или иную эпоху. В Средневековье в эту сферу входили и вещи, пребывавшие вне эмпирического опыта, — это был особый регистр реальности. Сопоставляя средневековое сознание с постмодернистским, современный исследователь говорит о том, что дело не в конфликте «повседневного и мифического миров, но скорее в проблеме множественности повседневных миров. Средневековый мир жил с альтернативными реальностями, заключенными в мифах, легендах и чудесах (коллизия повседневного и метафизического миров). Постмодернистский мир также связан с альтернативными реальностями, особенно теми, которые конструируются в киберпространстве и медиатизированных мирах. Общим для средневекового и постмодернистского здесь является отсутствие эпистемологической доминанты с ее абсолютной верой в эмпирический метод, способный производить последовательный и единообразный „реальный“ мир. Средневековое располагалось до эпистемологической доминанты, а постмодернистское — после нее».⁷³

Слово Нового времени соотносится с «реальностью», в то время как слово постмодернизма, подобно слову Средневековья, соотносится прежде всего с «реальностью» предшествующих текстов. Это тоже — реальность, поскольку читательский опыт — это тоже жизненный опыт. Он присутствует и у человека Нового времени, но только постмодернизм открыто (часто — иронически) признает первостепенную важность этого опыта. «Реальность» художественного текста постмодернизм возводит в абсолют, доводя ее до абсурда и тем самым разрушая.

То деструктивное начало постмодернизма, о котором шла речь выше, очевидным образом было свойственно лишь его начальной фазе. Не-

⁷² Cp.: Iser W. Akte des Fingierens oder Was ist das Fiktive im fiktionalen Text? // Funktionen des Fiktiven / Hrsg. v. D. Henrich und W. Iser. München, 1983. S. 125.

⁷³ Smethurst P. The Journey from Modern to Postmodern in the Travels of Sir John Mandeville and Marco Polo's Divisament dou Monde // Postmodern Medievalisms / Ed. by R. Utz and J. G. Swan. Cambridge, 2005. P. 173. (Studies in Medievalism. 2004. Vol. 13).

даром в недрах этого течения появилась «новая искренность» — «пост-постмодернистская» эстетика, которая, по выражению М. Н. Эпштейна, «определяется не искренностью автора и не цитатностью стиля, но именно взаимодействием того и другого, с ускользающей гранью их различия, так что и вполне искреннее высказывание воспринимается как тонкая цитатная подделка, а расхожая цитата звучит как пронзительное лирическое признание».⁷⁴ От разоблачения и разрушения реальности Нового времени постмодернизм переходит к созиданию новой реальности. Может быть, именно в этой точке постмодернизм переходит во что-то другое, что впоследствии найдет себе отдельное имя. Неслучайно конец эпохи постмодернизма порой видят в разрушении нью-йоркских башен-близнецов 11 сентября 2001 года, когда на смену симулякрам стала приходиться реальность.⁷⁵

Разрушая условную реальность литературы Нового времени, постмодернизм взрывает вымысел как таковой, сводя все дело к реальности в непосредственном ощущении. Художественному миру не хватает достоверности, и он наполняет себя реальностью или симулирует ее. Таким образом вопрос «реальности» описываемого неизбежно приводит нас к проблеме художественности. Точнее, к признанию того, что художественность в привычном смысле — том смысле, который развивало Новое время, — начинает исчезать. В настоящее время можно говорить если не о смерти художественности, то о ее размывании. Литература некоторым образом стремится к дохудожественному состоянию, которое повторится на новом этапе — с памятью о преодоленной художественности.

После размывания художественности Нового времени будет создаваться новая художественность и новая литература. Если, вслед за Ю. М. Лотманом, понимать художественность как информацию, полученную из несистемного материала⁷⁶ (т. е. то, что в произведении остается за вычетом системной информации), то можно констатировать, что к концу XX века сфера внесистемного была окончательно перегружена. Слова оказались обременены надстройками коннотаций — настолько громоздкими, что первоначальный смысл слова был под ними безвозвратно погребен. Собственно говоря, постмодернизм тогда и возник, когда пользоваться словами стало почти невозможно. Эта гроза стала очистительной.

Сказанное не означает, что «пересозданию» в одночасье подвергнется вся литература — думать так нет оснований. Сходство современного этапа со Средневековьем состоит не столько в том, что слова снова «ничьи» и доступны для использования, сколько в том, что литература становится посредневековому неоднородной и в определенном смысле без-граничной.

⁷⁴ Эпштейн М. Н. Постмодерн в русской литературе. М., 2005. С. 438.

⁷⁵ Там же. С. 457–461.

⁷⁶ Лотман Ю. М. Структура художественного текста. С. 75–78.

Существует и, видимо, долгое время будет существовать обширный пласт консервативной литературы, стилистически слабо окрашенной, — она устареет гораздо медленнее авангарда. Значительная часть новейшей литературы, как и в Средневековье, становится литературой реального факта — или факта, который мыслится реальным. Эта сфера расширяется за счет *нон-фикшн*. В сущности, граница *фикшн* и *нон-фикшн*, литературы и не-литературы, становится довольно зыбкой и играет все меньшую роль.

Размывание художественности идет не только по линии стирания границ между *фикшн* и *нон-фикшн*, поскольку фикциональность сама по себе не определяет художественности, а, скорее, сопутствует ей. Постсредневековому стирается также грань между профессиональным и непрофессиональным текстом, между элитарным и массовым. Особую роль в появлении новых текстов стал играть Интернет. К созданию текстов подключились те слои населения, которые прежде были обречены на молчание. Можно спорить о том, благом ли стало то, что они обрели голос, но то, что голосов стало больше, не вызывает сомнений.

Как и в Средневековье, мир на современном этапе становится текстом, хотя в каждом из случаев это разные тексты. Средневековый мир читался и толковался как состоявшийся текст — текст, написанный Богом, исключая непредуманное и случайное. Ключом к этому тексту было Священное Писание, которое помогало увидеть и истолковать знаки, щедро рассыпанные в повседневности. Для постмодерниста, того, кто завершает эпоху Нового времени, мир — это набор цитат, литература, отразившая его целиком и вразбивку. Но на этом этапе рождается и восприятие мира как *потенциального* текста, который творится вместе с бытием. Такое восприятие присуще, например, блогеру, описывающему минуту за минутой прошедший день. Еще длящееся событие заранее переживается им как текст, который должен быть записан. Этот человек по-журденовски открывает для себя, что всю жизнь говорил прозой, и создаваемые им тексты действительно меняют литературный мир.

Несмотря на то что многие функции литературы (например, развлекательную) взяли на себя кино, телевидение, компьютерные игры и т. д., общая текстовая масса увеличилась. В этой магме текстов то, что мы привыкли считать собственно художественной литературой, занимает сейчас относительно скромное место. Да и эта литература зачастую стесняется своей литературности. Портрет, пейзаж и прочие «признаки художественности», казавшиеся неотъемлемым атрибутом литературы Нового времени, в новейших текстах не являются чем-то само собой разумеющимся.

Подобно средневековой письменности, в современной литературе нехудожественные по своему происхождению фрагменты соседствуют с художественными — даже в пределах одного текста. Разумеется, «нехудожественные» фрагменты в современных текстах обретают художественность

контекстуально, но в самом смешении типов текста и стилей без труда угадывается Средневековье.

Появление новых текстов (а значит, и новой поэтики) в эпоху Нового времени в той или иной степени означало отрицание прежних произведений и прежней поэтики. Бытование этой литературы зиждилось на идее эстетического прогресса, предполагающего смену одного стиля другим. В Средневековье, не зная идеи прогресса — ни в общественной жизни, ни в эстетике, — старое и новое не противопоставлены, и новые тексты инкорпорируют старые. Такого же рода симбиоз мы видим в литературе постмодернизма, не отторгающей текстов предшественников, но делающей их частью себя. Подобно тому, как в Средневековье это позволяла делать внехудожественная природа большинства текстов, процесс инкорпорирования в нынешних условиях также сопровождается преодолением художественности литературой.

Прогрессистский тип мышления, господствовавший все Новое время, не кажется теперь единственно возможным. «Самый постмодернистский текст, — подчеркивает И. П. Смирнов, — стремится к неоригинальности, к компрометированию культа нового, свойственного авангарду, о чем пишут многие исследователи нашей современности».⁷⁷ О ретроспективной направленности постмодернизма говорит М. Н. Эпштейн: «Постмодернизм признает себя неустранимо вторичным, производным, симулятивным образованием, а следовательно, получает законное право наследовать всему, замкнуть исторический круг. Новое неминуемо должно устареть, но старое всегда остается нестареющим. Постмодернизм рождается вторичным, мертвенным, но именно поэтому он уже никогда не сможет умереть. Проигрывая в новизне, постмодернизм оказывается в выигрыше как последняя, несменяемая фаза культуры. В этом и состоит особенность его стратегии по сравнению с авангардом и соцреализмом, которые торопились заявить о себе как о первом слове — и заведомо лишили себя возможности стать последним словом. Если коммунизм мыслил себя лишь как завершение всей предыстории человечества, то постмодернизм провозглашает уже конец самой истории».⁷⁸

Ощущение конца истории — не обязательно в эсхатологическом смысле, а во вполне позитивном либеральном ключе, как у Ф. Фукуямы, — несовместимо с прогрессистским мировосприятием Нового времени. Это то, что приходит с постмодерном как новой культурной эпохой и сближает его со Средневековьем. Всякое время мыслится Средневековьем как потенциально последнее. Даже если оставить за скобками периодическое ожидание конца света, в Средневековье не было принято

⁷⁷ Смирнов И. П. Психодиахронология: Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней. М., 1994. С. 330.

⁷⁸ Эпштейн М. Н. Постмодерн в русской литературе. М., 2005. С. 89–90.

говорить о будущем, и уж во всяком случае — о светлом будущем. Одно из редких оптимистических высказываний представляет в конечном счете эсхатологический оптимизм. В заключительной части Русского хронографа о Русской земле сказано, что она «Божиею милостию и молитвами пречистыа Богородица и всѣхъ святыхъ чудотворецъ растеть и младѣть и возвышается, ейже, Христе милостивый, дажь расти и младѣти и разширяться и до скончания вѣка».⁷⁹ Любопытно, что текст этот восходит к посвящению императору Михаилу Комнину, читающемуся в Хронике Константина Манассии, — памятнике, созданном, когда «скончание вѣка» Византии в исторической перспективе уже просматривалось.⁸⁰

Свойственное современной культуре, выражаясь в духе Дж. Барнса, *предчувствие конца* имеет свои основания. Применительно к нашей теме можно предположить, что период литературы Нового времени — модерна — действительно заканчивается. Судя по всему, культуру ожидает не просто очередная смена типа художественности, как это было при смене великих стилей Нового времени. Вполне вероятно, что мы действительно находимся в начальной фазе новой формации — постмодерна.⁸¹

Некоторые из перечисленных черт сходства средневековых текстов с текстами новейшими можно в той или иной степени найти и в литературе Нового времени. Но, как кажется, дело здесь в степени явленности этих черт, поскольку именно степень говорит о значимости и зрелости явления. Некоторые черты сходства могут показаться случайными. Взятые по отдельности, они как будто и в самом деле случайны, но в своей совокупности заставляют еще раз задуматься, не кроется ли за этим закономерность.

Средневековье сменилось Новым временем, и письменность сменилась литературой. Прямое наследование предполагает отталкивание, причем наследник обычно развивает то, чего нет в предшественнике. Новое время в литературе развивало прежде всего индивидуальное начало, оно стало временем необходимого разграничения и обособления — текстов, авторов, читателей. Тексты приобрели завершенность, авторы — индивидуальный стиль, а читатели — соответствующие их склонностям сегменты книжной продукции. Нынешний этап развития культуры доказывает, однако, что и это положение вещей не окончательно. Я бы не отважился сказать, что маятник до предела качнулся в обратную сторону и от литературы мы сейчас в полной мере возвращаемся к письменности. Речь, скорее, может идти о гегелевской триаде, в которой эпоха постмодерна является синтезом Средневековья и Нового времени. Наступает, возможно, не «но-

⁷⁹ Полное собрание русских летописей. СПб., 1911. Т. 22, ч. 1. С. 439–440.

⁸⁰ См.: Мещерский Н. А. Источники и состав древней славяно-русской переводной письменности XI–XV веков. Л., 1978. С. 91–93.

⁸¹ См.: Эпштейн М. Н. Постмодерн в русской литературе. С. 472–476.

вое Средневековье» (термин Н. А. Бердяева),⁸² но эпоха, очень Средневековью созвучная, рифмующаяся с ним.

Общим местом являются утверждения о демократичности постмодернизма, о свойственной ему разрушительной (и очистительной) силе, сминающей авторитеты и иерархии, перемалывающей литературные произведения разного времени и разной ценности в единую текстовую массу. Исторический взгляд на эту массу показывает, что демократизм не является ее неотъемлемой чертой. Как раз наоборот. Созвучная постмодернизму поэтика Средневековья являлась проводником авторитарного (в понимании М. М. Бахтина) дискурса. Фрагментированный гипертекст, в котором все части потенциально соединимы друг с другом, для авторитарного дискурса предоставляет неограниченные возможности. Чем больше в этом тексте раздроблено индивидуальное, тем сильнее проступает всеобщее. Что будет этим всеобщим — остается только гадать. Авторитарный дискурс может быть построен не только на религиозном, но и на национальном, и даже на либеральном материале. Каким бы ни был предмет авторитарного дискурса, можно полагать, что форма для его появления уже существует.

В отличие от раннего постмодернизма, эта форма более не одиозна. По справедливому замечанию М. Н. Липовецкого, эстетика постмодернизма «уже потеряла скандальную новизну и достаточно глубоко вошла в кровь культуры».⁸³ Разрушив традицию, постмодернизм сам становится традиционным, превращается в тот язык выражения, на котором говоришь, не очень задумываясь о его, языка, собственных качествах. Вполне возможно, мы уже идем по средневековому пути и являемся свидетелями нового создания литературы.

⁸² Говоря о том, что термин «новое Средневековье» является образным выражением, Бердяев в то же время дает емкую характеристику «старого Средневековья» (в данном случае западного): «Наконец, пора перестать говорить о „тме Средневековья“ и противопоставлять ей свет новой истории. Эти пошлые суждения не стоят на уровне современных исторических знаний. Нет надобности идеализировать Средние века, как это делали романтики. Мы отлично знаем все отрицательные и темные стороны Средневековья — варварство, грубость, жестокость, насильничество, рабство, невежество в области положительных знаний о природе и истории, религиозный террор, священный ужас адских мук. Но знаем также, что Средние века были эпохой религиозной по преимуществу, были охвачены тоской по небу, которая делала народы одержимыми священным безумием, что вся культура Средневековья направлена на трансцендентное и потустороннее, что в эти века было великое напряжение мысли в схоластике и мистике для решения последних вопросов бытия, равно которому не знает история Нового времени, что Средние века не растрчивали своей энергии вовне, а концентрировали ее внутри и выковывали личность в образе монаха и рыцаря, что в это варварское время созрел культ прекрасной дамы и трубадуры пели свои песни. Дай Бог, чтобы эти черты перешли новому Средневековью» (Бердяев Н. Новое Средневековье: Размышление о судьбе России и Европы. М., 1991. С. 23–24).

⁸³ Липовецкий М. Н. Паралогии: Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000-х годов. М., 2008. С. 457.

Древнерусская словесность и русская литература Нового времени: к проблеме преемственности

Нижеследующий текст представляет собой не теоретический трактат и не попытку сформулировать некоторую концепцию, посвященную восприятию древнерусской словесности в русской литературе Нового времени (в том числе современной), а ряд разрозненных идей и наблюдений, к этой теме относящихся.

Прежде всего, любые вопросы, связанные с рецепцией памятников одной культуры (в данном случае — произведений древнерусской словесности) другой культурой (здесь — литературой Нового времени) правомерно ставить только после определения того, родственны ли эти две культуры (литературы). Точнее — можно ли их описать — абстрагируясь от различий — как одно явление, как одну литературную традицию. В рамках эссенциалистского подхода, делающего акцент на преемственности языка и/или некоторых духовных констант (концептов, архетипов), национальная литература разных эпох мыслится как единое целое, как эволюционирующий организм.

В редуцированном виде это рассмотрение национальной литературы как единого целого основывается на тождественности языка произведений как на объективной данности. Или, как сформулировал эту мысль М. Л. Гаспаров: «Ось, на которую нанизывается <...> историческая память, складывающаяся в национальное сознание, — это язык».¹ Из этого постулата проистекает вывод, что не этническое происхождение и даже не культурная самоидентификация писателя, а язык является

¹ Гаспаров М. Л. Филология как нравственность. М., 2012. С. 119.

единственным критерием принадлежности произведений к той или иной литературе: «Римский император Марк Аврелий написал свои стоические размышления по-гречески, потому что это был язык всех философов, и они стали частью греческой литературы, хотя сам он был чистокровный римлянин. Считать Эразма Роттердамского голландским писателем никому не придет в голову (кроме голландцев) — мы его считаем писателем латинского гуманистического интернационала. Набокова и Бродского я про себя определяю: „европейский писатель, пишущий на русском языке“. Ну и что? Пушкин тоже был европейский писатель, пишущий на русском языке. А Решетников <...> уральский писатель, пишущий на русском языке. Писатель служит языку, а не язык писателю. Я даже сомневаюсь в том, что существует швейцарская или австрийская литература — потому что не существует швейцарского или австрийского языка. Хотя мои товарищи-германисты уверяют, что такая литература есть».²

Однако этот подход сталкивается с неизбежными проблемами, причем при этом столкновении обнаруживается его внутренняя противоречивость. Вместе с греческим языком Марк Аврелий в своих «Размышлениях» принимает и систему категорий греческого стоицизма, лишь частично переводимую на латынь. Кроме того, этот трактат — единственное произведение философа на троне. Но относились ли утраченные французские сочинения юного Пушкина³ к французской литературе? А французские стихотворения Тютчева, до нас дошедшие? «Философические письма» Чаадаева сильнее всего повлияли на позднейшую русскую мысль, и никто, кажется, не рассматривает их как феномен французской философии и публицистики. Но ведь написаны они были по-французски!

Кроме того, на тех или иных стадиях развития литературы и культуры преемственность языка может становиться предметом сомнений или отрицания. Так, в начале XIX в. для А. С. Шишкова и его приверженцев современный русский язык и церковнославянский — язык древнерусской книжности — это в своей сущности один и тот же язык. А карамзинист Д. В. Дашков замечает: «Я не отвергаю, чтоб язык наш не был весьма близок к славенскому и чтоб сей последний не был главным основанием его: но не слишком ли много смешивать сии два языка и почитать их за один и тот же? Российский происходит от славенского точно так же, как французский от латинского, смешанного с кельтским, или кельтским, с тем только различием, что французский еще в X веке начал отделяться от корня

² Там же. С. 140.

³ Достоверность по крайней мере некоторых свидетельств об этих детских упражнениях поэта ставится по сомнению, но сам факт написания каких-то сочинений по-французски сомнений не вызывает; см.: Томашевский Б. В. Пушкин. М.; Л., 1956. Кн. 1: 1813–1824. С. 5–6. Впрочем, этот вопрос в общем («теоретическом») виде сохраняет смысл, даже если бы такие стихи и не были написаны в реальности.

своего, а мы на нашем никаких не имели сочинений до Петра Великого; но язык, которым говорили мы, давно уже отделился от славянского введения множества татарских слов и выражений, совсем прежде неизвестных».⁴ Существенны в этом примере не наивные с точки зрения современной лингвистики аргументы шишковского оппонента, но само восприятие церковнославянского и русского как двух совершенно разных языков: показательно, что их родство сравнивается с отношениями не между старофранцузским и современным автору языком Руссо и Шатобриана, а с преемственностью между латинским и французским.

Наконец, на той или иной стадии для русской литературы едва ли не более значимыми оказывались произведения иноземной словесности, а отнюдь не памятники «собственного» далекого прошлого. «В историю русской культуры входят не только Феодосий Печерский и Малюта Скуратов, но и Гейне и Ницше. Чтобы понимать Пушкина, важнее знать Вольтера, чем протопопа Аввакума».⁵ Подобным образом и национальные литературы Европы могут и должны, как давно заметил Э. Р. Курциус, быть описаны в качестве единства, целостности, образуемой взаимодействием двух компонентов, двух традиций — античной, средиземноморской, и современной, западной.⁶ Вместе с тем, если в Западной Европе прослеживается преемственность от античности до Нового времени, при этом Средние века играют роль соединительного звена и через всю европейскую литературу проходят топоры — «литературные константы»,⁷ то в русской литературе такая четкая последовательность не обнаруживается: литературное развитие модифицировано разрывами, разломами, один из которых приходится на Петровскую эпоху. Прямое наследование литературной традиции оказалось нарушено.

Таким образом, идентичность литературы не дана непосредственно, а конструируется последующей культурой, в том числе школьными и университетскими курсами литературы, а также академическими историями изящной словесности.

Из этого следует, что и преемственность между древнерусской словесностью и литературой Нового времени не задана естественным образом, а (вос)создается на определенных этапах литературной эволюции, когда обращение к своей древности становится актуальным. Гарантирована ли эта преемственность неким «резонантным пространством» литературы,

⁴ Дашков Д. В. Перевод двух статей из Лагарпа с примечаниями переводчика // Критика первой четверти XIX века / Сост., вступ. статья, преамбулы и примеч. М. Л. Майофис, А. Р. Курилкина. М., 2002. С. 74. (Библиотека русской критики).

⁵ Гаспаров М. Л. Филология как нравственность. С. 118.

⁶ См.: Curtius E. R. European Literature and the Latin Middle Ages / Translated from the German by W. R. Trask. Princeton, 1990. P. 9.

⁷ Ibid. P. 383–391.

механизмом «литературных припоминаний», «единой кровеносной системой культуры», «генетической памятью» или какими-то другими неverified способами сохранения традиции,⁸ — остается неясным. С точки зрения компаративистики, не существует принципиальной разницы между взаимодействием различных произведений, находящихся внутри одной национальной литературы, и произведений, принадлежащих к разным литературам.⁹

А. М. Панченко когда-то указал на существование национальной топки, объясняя очень сильное сходство между двумя произведениями разных эпох — «Сказанием о Мамаевом побоище» и лермонтовским «Бородином»; при этом Лермонтов, возможно, и не знал текста «Сказания...».¹⁰ Совпадают мотив ночного шума и ликования врагов перед битвой и контрастный ему мотив тишины в русском стане: хвастливости врагов противопоставлены смиренная жертвенность и самоотречение русских воинов. Точнее, в «Сказании...» говорится именно о шуме и лишь одна из примет в тексте некоторых редакций (Летописной, Киприановской, Распространенной) — трубные звуки — может указывать на радость воинов Мамаевых, уверенных в своей победе: на татарской стороне поля слышится «кличь и стук велий, аки торжища снимаются, и аки гради зиждуще, и яко труби гласят».¹¹ Впрочем, и шум как от строящегося города, по-видимому, символизирует гордыню ордынцев и ее тщету: этот мотив — вероятная аллюзия на горделивцев и безумцев — строителей Вавилонской башни: «И рекоша: придите, созиждемъ себѣ градъ и столпъ, егоже верхъ будетъ даже до небесе: и сотворимъ себѣ имя, прежде неже разсѣются намъ по лицу всея земли» (Быт. 11: 4).

⁸ Понятия-метафоры, принадлежащие В. Н. Топорову, А. Л. Бему, И. Б. Роднянской; см. об их родстве: Бочаров С. Г. О кровеносной системе литературы и ее генетической памяти // Вопросы чтения: Сб. статей в честь И. Б. Роднянской. М., 2012. С. 55–59. С. Г. Бочаров приводит ряд повторяющихся в произведениях русских писателей образов и мотивов, которые не могли передаваться с помощью механизма заимствования: образ-символ недоовощенного духа-недоноска у Е. А. Боратынского и образ выкидыша в исповеди Ипполита из «Бесов» Ф. М. Достоевского, мотив гибнущего дома в «Домике в Коломне» А. С. Пушкина и во второй части «Фауста» И.-В. Гёте (в обоих случаях заимствование исключено по объективным причинам). Однако, на мой взгляд, эти совпадения не настолько сильные, чтобы на их основании строить концепции «резонантного пространства» и «генетической памяти» литературы. Остальные же примеры, рассматриваемые в статье, — случаи несомненно осознанной интертекстуальности.

⁹ Ср.: Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы / Пер. и коммент. И. А. Богдановой; автор предисл. Ю. В. Богданов. М., 1979. С. 65–67.

¹⁰ Панченко А. М. Топика и культурная дистанция // Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения. М., 1986. С. 248.

¹¹ Сказания и повести о Куликовской битве / Изд. подгот. Л. А. Дмитриев и О. П. Лихачева. Л., 1982. (Литературные памятники). С. 61 (текст Киприановской редакции); ср. с. 95.

Лермонтов мог знать этот фрагмент «Сказания о Мамаевом побоище» благодаря хорошо известному ему тексту-посреднику — «Истории государства Российского» Н. М. Карамзина, в которой приведена цитата, содержащая то же сочетание мотивов.¹² Мало того: Лермонтов мог прочитать и полный текст «Сказания о Мамаевом побоище», к тому времени неоднократно изданный, — либо в составе Никоновской летописи, содержащей Киприановскую редакцию,¹³ либо в таком популярном и многократно перепечатывавшемся сочинении, как «Синописис».¹⁴ Наконец, задолго до на-

¹² Параллель указана С. Г. Бочаровым: *Бочаров С. Г. О кровеносной системе литературы и ее генетической памяти.* С. 56. С. Г. Бочаров неверно указывает, что Н. М. Карамзин цитирует в этом примечании Никоновскую летопись. В действительности историк, ссылаясь при цитировании одновременно на несколько источников («Никон<овскую> Лет<опись>», Синописис и другие»), как мне удалось установить, приводит фрагмент из Летописной редакции «Сказания о Мамаевом побоище» по Вологодско-Пермской летописи; Н. М. Карамзин пользовался списком, именуемым им Синодальной летописью № 365 (ныне: ГИМ, Синодальное собр., № 485). Ср.: Полное собрание русских летописей (далее — ПСРЛ). Т. 26. М.; Л., 1959. С. 138–141. На списке сохранились пометы, возможно принадлежащие историку; см.: Там же. С. 3. Разночтения из Никоновской летописи Н. М. Карамзин приводит в скобках; см.: *Карамзин Н. М. История государства Российского: В 12 т. / Отв. ред. А. Н. Сахаров; подгот. текста: В. Ю. Афинани, В. М. Живов, В. П. Козлов; автор послесл. В. А. Кучкин.* М., 1994. Т. 5. С. 246, примеч. 76. Ср. текст Никоновской летописи: *Сказания и повести о Куликовской битве.* С. 61; ПСРЛ. СПб., 1897. Т. 11. С. 57. Отличен от цитируемого и текст «Сказания...» в редакции «Синописиса»; ср. текст «Синописиса»: *Памятники Куликовского цикла / Гл. ред. Б. А. Рыбаков; ред. В. А. Кучкин; сост.: А. А. Зимин, Б. М. Клосс. Л. Ф. Кузьмина, В. А. Кучкин.* СПб., 1998. С. 327–329. С. Г. Бочаров неоправданно приписывает А. М. Панченко утверждение, что Лермонтов не мог знать «Сказания о Мамаевом побоище», тогда якобы еще не изданного. А. М. Панченко утверждает всего лишь, что «совпадение <...> всегда красноречиво, особенно если исключить прямое заимствование», но отнюдь не утверждает категорично, что в тексте «Бородин» такого заимствования нет; не пишет он и о недоступности текста «Сказания...» для Лермонтова; см.: *Панченко А. М. Топика и культурная дистанция.* С. 248.

¹³ Соответствующая часть Никоновской летописи была напечатана в 1788 г. (*Русская летопись по Никонову списку / Изд. под смотрением Имп. Академии наук.* СПб., 1788. Ч. 4); часть, содержащая Киприановскую редакцию «Сказания...», была также опубликована отдельно: *Древняя Летописца часть вторая, содержащая в себе повесть происшествий, бывших в России с 6887/1379 по 6932/1424 год, то есть последняя лета княжения великого князя Дмитрия Ивановича Донского и владение великого князя Василья Дмитриевича.* СПб., 1775.

¹⁴ Текст «Сказания...» в «Синописисе» (включен в третье издание, 1680 г.) Л. А. Дмитриев характеризует как компиляцию текстов редакции Феодосия Сафоновича (сокращение Основной редакции) и Распространенной редакции; после 1680 г. эта редакция «Синописиса» издавалась десять раз, вплоть до 1810 г. См.: *Дмитриев Л. А. Сказание о Мамаевом побоище // Словарь книжников и книжности Древней Руси / Отв. ред. Д. С. Лихачев.* Л., 1989. Вып. 2 (вторая половина XIV–XVI в.), ч. 2: Л–Я. С. 375. По мнению В. А. Кучкина, развивающего старую гипотезу С. К. Шамбинаго (<Кучкин В. А.> Текстологический

писания «Бородин» был издан и Печатный вариант Основной редакции «Сказания...».¹⁵

Кроме того, мотив ликования французов мог быть навеян сообщениями о реальном поведении наполеоновских солдат и офицеров накануне Бородинского сражения: «По-разному провели последнюю ночь перед битвой с 25 на 26 августа противники. У французов шло веселье. Как писал Хлаповский, „на рассвете <...> на нашем правом фланге раздались звуки марша: музыка пехотных полков играла, выбирая лучшие пьесы для возбуждения бодрости и духа войск перед битвой <...>“. <...> Иначе было на русской части поля. Как тут не вспомнить Лермонтова: „...И слышно было до рассвета, как ликовал француз. Но тих был наш бивак открытый...“ Действительно, многие свидетели сообщают о веселом шуме у французов и необыкновенной тишине в тот день и вечер на русских позициях. Н. Б. Голицын писал: „Глубокая тишина, которая господствовала повсюду, была предвестницей грозы. По всей линии провозили икону Смоленской Божией Матери <...> и каждый из нас мог приготовиться с благоговением к принесению себя в жертву царю и отечеству. Величественная минута, которая никогда не изгладится из памяти моей!“ В русском лагере готовились не к подвигу во французском понимании, а к жертве во имя России и царя. Федору Глинке все это напоминало приготовления к Куликовской битве — тысячи и тысячи людей вставали на колени, припадали к земле и горячо молились Богу, прося у него победы и жизни».¹⁶

Однако из этого еще не следует, что утверждение А. М. Панченко: «Эти поразительно похожие сцены порождены национальной топикой, которая ощущалась равно обязательной и для автора „Сказания“ XV в., и для автора „Бородин“ XIX в.»¹⁷ — неверно. Воспроизведение составителями «Сказания о Мамаевом побоище», редактором-летописцем, составителями «Синописиса» — печерскими книжниками во главе с Иннокентием Гизелем — и автором «Бородин» одного и того же комплекса мотивов как раз и свидетельствует о существовании этого топоса — только

комментарий // *Памятники Куликовского цикла.* С. 338–339), редакция Синописиса создана на основе Распространенной, а редакция Феодосия Сафоновича (В. А. Кучкин именует ее редакцией Пантелеймона Кохановского) вторична по отношению к тексту «Синописиса».

¹⁵ *Снегирев И. М. Сказание о побоище великого князя Дмитрия Ивановича Донского // Русский зритель: Журнал истории, археологии, словесности и сравнительных костюмов.* 1829. Ч. 5. № 17–20. С. 3–68. В Печатном варианте Основной редакции есть упоминание о звуках, напоминающих трубные, над Мамаевым станом, отсутствующее по крайней мере в некоторых списках других вариантов этой редакции; см.: *Сказания и повести о Куликовской битве.* С. 118.

¹⁶ *Анисимов Е. Генерал Багратион: Жизнь и война.* М., 2011. (Жизнь замечательных людей. Вып. 1539 [1339]). С. 713, 715.

¹⁷ *Панченко А. М. Топика и культурная дистанция.* С. 248.

передающегося не посредством некоей «генетической памяти», а от текста к тексту. Повторение же этих мотивов объясняется определенной культурной «матрицей», парадигмой. Один и тот же мотив воспроизводился, очевидно, глубоко не случайно. И если даже автор «Бородина» взял этот факт из каких-то свидетельств участников сражения (что совсем не очевидно), намерение воспроизвести его в тексте стихотворения могло сформироваться под влиянием «Сказания о Мамаевом побоище»; а само это влияние было возможно благодаря существованию единого духовно-нравственного пространства, континуума, значимого как для средневековых книжников, так и для поэта Нового времени. В «Сказании о Мамаевом побоище» и в карамзинской цитате антитеза «шум/ликование в стане врагов — молчание на русских бивуаках» занимает ничтожно малую часть текста, и нужны были особое внимание, чуткость автора «Бородина» к этому мотиву — топосу, чтобы его заметить.¹⁸

В отдельных случаях — при несомненном сходстве произведений — установление текстуальной приемственности оказывается проблематичным. Так, рассказ А. И. Солженицына «Матренин двор» (первоначальное авторское название «Не стоит село без праведника») обнаруживает много общего с Житием Юлиании Лазаревской, или Повестью об Ульянии Осорьинной: в обоих произведениях изображается женщина — праведница и труженица, чья тяжелая и исполненная самоотвержения жизнь прошла не в монастыре, а в миру. Знакомство Солженицына с этим житием более чем вероятно: текст был хрестоматийным в самом буквальном смысле слова — входил в хрестоматии по древнерусской литературе, был пересказан в известной статье-речи В. О. Ключевского «Добрые люди Древней Руси», а также в статье Ф. И. Буслаева «Идеальные женские характеры Древней Руси». Вместе с тем, непосредственным литературными прообразами для Матрены послужили праведники Н. С. Лескова. Однако и здесь тексты-образцы оказываются одновременно и текстами-посредниками: Житие Юлиании Лазаревской автор «Однотума», «Несмертельного Голована» и «Павлина», внимательно читавший труды Ф. И. Буслаева, несомненно, знал. Аналогичный случай в литературе более раннего времени — соотнесенность повести Л. Н. Толстого «Отец Сергей» и упомянутого Жития: недавно было обращено внимание на параллель между смиренницей, толстовской праведницей в миру Пашенькой и Юлианией.¹⁹ Однако эта соотнесенность текстуально не маркирована, Житие не является несомненным претекстом для «Отца Сергия». Рецепция древнерусской книжности,

¹⁸ Как отдельный эпизод с особым подзаголовком сцена испытания примет выделена в «Синописе».

¹⁹ Хабарова О. Б. Образ святой мирянки Юлиании Лазаревской в литературе второй половины XIX века // Древняя Русь: Вопросы медиевистики. 2006. № 4 (26). С. 116–122.

если она и имела место, относится к сфере литературного генезиса, и между произведениями в таких случаях связь прослеживается не на уровне поэтики/стиля, а на семантическом/мотивном уровне. А такое «эхо» или «созвучие» не поддается хотя бы относительно строгому филологическому описанию.

В восприятии переводной и оригинальной древнерусской словесности в Новое время наблюдается определенная закономерность: рецепция ее памятников как текстов религиозного содержания и рецепция их как текстов «художественных», то есть отмеченных литературностью, находятся в отношениях дополнительной дистрибуции. Одни и те же тексты обычно не воспринимаются одновременно как сочинения религиозно-дидактические и как литературные произведения. Два восприятия, по-видимому, исключают друг друга. Так, памятники житийного характера (собственно жития, проложные сказания притчевого типа и т. д.) воспринимаются писателями Нового времени преимущественно как тексты нравственно-дидактические, но не как собственно литературные. (Показательные примеры — так называемые византийские легенды Н. С. Лескова и «простонародные» рассказы Л. Н. Толстого, созданные на основе сказаний Пролога.²⁰) С другой стороны, «Слово о полку Игореве» привлекает внимание поэтов и прозаиков Нового времени именно как произведение мифопоэтической природы, содержащее нетривиальные символы и метафоры; при этом в качестве художественных приемов начинают осмысляться «темные места», а реминисценции используются как аграмматизмы²¹ — в этом проявляется собственно литературная установка на означаемое, на план выражения. Показательно, что в начале XX в. всплеск интереса к «Слову...» происходит у стихотворцев,

²⁰ Лесковские легенды не лишены подчеркнутой литературности, в том числе — в отдельных случаях — пародической. Однако эта литературность не опирается на тексты — источники из Пролога, который оказывается для писателя не более чем фабульным резервуаром. См. об этом: Ранчин А. М. К поэтике литературной мистификации: легенды Н. С. Лескова по старинному Прологу // Тыняновский сборник. М., 1998. Вып. 10: Шестые — Седьмые — Восьмые Тыняновские чтения. С. 96–117; переиздано с дополнениями в кн.: Ранчин А. М. Древнерусская словесность и ее интерпретации: Маргиналии к теме. Saarbrücken, 2011. С. 343–368.

²¹ Многочисленные примеры церковнославянизмов и случаи реминисценций из «Слова...» как аграмматизмов рассматриваются в работах Л. В. Зубовой; см.: Зубова Л. В. 1) Архаическая форма слова в современном поэтическом тексте // Текст: проблемы и перспективы. Аспекты изучения в целях преподавания русского языка как иностранного: Тез. междунар. науч.-метод. конф. М., 1996. С. 103–105; 2) Аграмматизм архаизма в современной поэзии (реликтовые формы глагола быть) // Русистика сегодня. М., 1996. № 2. С. 112–129; 3) Аграмматизм архаических и современных глагольных форм в поэзии постмодернизма (категория лица) // Проблемы поэтики языка и литературы: Материалы междунар. науч. конф. памяти Я. И. Гина. 22–24 мая 1996 г. Петрозаводск, 1996. С. 44–47; 4) Современная русская поэзия в контексте истории языка. М., 2000.

культивирующих мифопоэтику и/или придающих особое значение словесному знаку — у символиста А. А. Блока,²² у футуристов Велимира Хлебникова и В. В. Маяковского.²³ Весьма показательно, что в литературе Нового времени особенным вниманием пользовались только два произведения древнерусской книжности: не принадлежащее к ее «мейнстриму» «Слово о полку Игореве» и написанное в эпоху ее заката новаторское Житие протопopa Аввакума.²⁴

При этом актуальность «Слова о полку Игореве» для словесности Нового времени объясняется особенностями поэтики памятника, прежде всего — его семантической многомерностью, реальной или предполагаемой мифопоэтической природой; и мифопоэтический характер «Слова...» во многом оказывается созвучен поэзии XX века.²⁵ Не менее значимо то обстоятельство, что персонажи и события, описанные в этом памятнике, способны выступать в качестве символов — элементов поэтического кода, описывающего мир чувств и судьбу стихотворцев Нового времени. Показательный пример — стихотворение И. А. Бродского «Узнаю этот ветер, налетающий на траву...», входящее в цикл «Часть речи», который строится во многом и как метаописание творчества автора, и как метаописание всей русской поэтической традиции. Стихотворение, сплетающее реминисценции из «Слова о полку Игореве» с аллюзиями на поэтические тексты Г. Р. Державина, О. Э. Мандельштама и М. И. Цветаевой,²⁶ заканчивается строками:

²² См.: Левинтон Г. А., Смирнов И. П. «На поле Куликовом» Блока и памятники Куликовского цикла // ТОДРЛ. Л., 1979. Т. 34. С. 72–95. Для Блока не менее важным текстом является «Сказание о Мамаевом побоище», но и в этом древнерусском памятнике его привлекают именно мифопоэтические образы и мотивы: испытание примет князем Дмитрием и его воеводой, плач земли на два голоса.

²³ См.: Панченко А. М., Смирнов И. П. Метафорические архетипы в русской средневековой словесности и в поэзии начала XX в. // ТОДРЛ. Л., 1971. Т. 26. С. 33–49. В поэзии Велимира Хлебникова и Маяковского обнаруживаются, как показывают исследователи, переклички и с церковной книжностью, но показательно, что совпадения практически ограничиваются метафорами, общими для церковной словесности и фольклора: при рецепции церковной традиции традиция фольклорная выступает в роли своеобразного фильтра.

²⁴ Не случайно в литературных парафразах Жития протопopa Аввакума — стихотворных (поэма Максимилиана Волошина) или прозаических (повесть-биография Аввакума, написанная Ю. М. Нагибиным) — последовательно воссоздается стиль этого памятника, а Волошин даже воспроизводит грамматические формы — церковнославянизмы.

²⁵ Ср. интерпретацию «Слова о полку Игореве» Б. М. Гаспаровым как мифопоэтического текста: Гаспаров Б. М. Поэтика «Слова о полку Игореве». Wien, 1984. (Wiener Slawistischer Almanach; Sonderband 12); переизд.: М., 2000.

²⁶ См. о них: Бройтман С. Н., Ким Х.-Е. О природе художественной реальности в цикле И. Бродского «Часть речи» // Поэтика Иосифа Бродского: Сб. науч. трудов. Тверь, 2003. С. 336; Ранчин А. М. 1) Три заметки о полисемии в поэзии Иосифа Бродского // Новое литературное обозрение. 2002. № 56. С. 199–203; 2) «Слово о полку Игореве» в поэзии Иосифа Бродского: Несколько наблюде-

И, глаза закатывая к потолку,
я не слово о номер забыл говорю полку,
но кайсацкое имя язык во рту
шевелит в ночи, как ярлык в Орду.²⁷

«Кайсацкое» имя отсылает в интертекстуальном плане к «богоподобной царевне / Киргиз-кайсацкия орды» («Фелица» Г. Р. Державина),²⁸ аналог и прообраз имени, шевелимого языком, — «Имя твое — льдинка на языке» из «Стихов к Блоку» М. И. Цветаевой.²⁹ Но одновременно это и обозначение имени (фамилии) Марианны (Марины) Басмановой, возлюбленной Бродского: эта фамилия, по-видимому, производна от слова «басма» — «послание с ханской печатью».³⁰ По справедливому замечанию Ф. Двинятина, «басма» и может быть синонимом «ярлыка в Орду».³¹ Дополнительным мотивом для прикрепления монголо-татарских ассоциаций к образу возлюбленной поэта в стихотворении Бродского могло быть происхождение ее отца: отец Марины Басмановой художник П. И. Басманов — «инородец с Алтая», который «презирал городскую цивилизацию и запретил проводить к себе в квартиру то ли электричество, то ли газ».³²

Интересна и нетривиальна соотнесенность со «Словом о полку Игореве» — памятником, название которого тщится вспомнить лирический

ний к теме // Ранчин А. М. Древнерусская словесность и ее интерпретации: Маргиналии к теме. Saarbrücken, 2011. С. 439–455 (1-е изд.: Вестник Московского университета. Сер. 9: Филология. 2007. № 5. С. 72–80); Двинятин Ф. Еще о межъязыковых звуко-смысловых соответствиях в поэзии Бродского // Новое литературное обозрение. 2011. № 112. С. 297–298.

²⁷ Бродский И. Стихотворения и поэмы / Вступ. статья, сост., подгот. текста и примеч. Л. В. Лосева. СПб., 2011. Т. 1. С. 364. (Новая Библиотека поэта).

²⁸ Державин Г. Р. Стихотворения / Вступ. статья, подгот. текста и общ. редакция Д. Д. Благого; примеч. В. А. Запорова. Л., 1957. С. 97. (Библиотека поэта. Большая серия).

²⁹ Цветаева М. И. Собрание сочинений: В 7 т. / Сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц и Л. Мнухина. М., 1994. Т. 1. С. 288.

³⁰ По свидетельству, исходящему из семьи Марины Басмановой, фамилия происходит от «басма» — «разновидность оклада»; см.: Левинг Ю. Иосиф Бродский и Андрей Тарковский: (Опыт параллельного просмотра) // Новое литературное обозрение. 2011. № 112. С. 275, примеч. 10. Впрочем, два слова, очевидно, родственны и оба имеют тюркское происхождение; см.: Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: В 4 т. / Пер. с нем. и доп. О. Н. Трубачева. Изд. 2-е, стереотип. М., 1986. Т. 1. С. 131. На «кайсацкое имя» как обозначение фамилии Марины Басмановой указал Лев Лосев: Лосев Лев. Примечания // Бродский И. Стихотворения и поэмы. Т. 1. С. 616. О «кайсацком имени» см. также: Двинятин Ф. Еще о межъязыковых звуко-смысловых соответствиях в поэзии Бродского. С. 289, 297–298.

³¹ Двинятин Ф. Еще о межъязыковых звуко-смысловых соответствиях в поэзии Бродского. С. 298.

³² Лосев Лев. Меандр: Мемуарная проза / Сост.: С. Гандлевский, А. Курилкин. М., 2010. С. 67.

герой Бродского, «ворочая во рту», переставляя лексемы, составляющие название памятника («я не слово о номер забыл говорю полку»). Герой, несомненно, соотнесен с князем Игорем, возвращающимся из плена на родину, но ситуация инвертирована, вывернута наизнанку: «я» в стихотворении словно пытается вернуться не из степи/Орды, а в Орду. Но при этом возлюбленная, с которой разлучен лирический герой, соотносится с Ярославной, к которой бежит Игорь. Однако и здесь Бродский инвертирует ситуацию, присутствующую в «Слове...»: в древнерусском памятнике о любимом говорит женщина, его жена; в стихотворении «Узнаю этот ветер, налетающий на траву...» мужчина вспоминает о женщине, с которой разлучен.

Оставленная родина ассоциируется именно с восточным, «половецко-татарским» локусом, а такая идентификация мотивирована еще одним литературным претекстом — блоковскими стихами, в которых Русь/Россия может отождествляться с восточным, «татарским» началом. (Прямо это происходит в «Скифах», амбивалентно — и как противопоставление, и как сближение — в цикле «На поле Куликовом».) А возлюбленная героя, с которой он разлучен, соотносится с Ярославной.

Таким образом, «Слово о полку Игореве» оказывается корнем целого интертекстуального «куста», сердцевинной клубка литературных отсылок и ассоциаций, с трудом поддающегося распутыванию. Оно функционирует как пратекст всей русской поэзии и как метатекст по отношению к судьбе самого Бродского и его лирического «я».

Не менее показательны метаморфозы Жития протопопа Аввакума в поэзии Нового времени. Если Д. С. Мережковский пишет свою раннюю поэму «Протопоп Аввакум» (1887) преимущественно как достаточно точный пересказ Жития, хотя и довольно сильно смещает смысловые акценты в сравнении с оригиналом, поэтизируя безволие и сладость умирания,³³ то М. А. Волошин в поэме «Протопоп Аввакум» создает образ, радикально отличный от самоописания Аввакума. Волошинский Аввакум — воплощение самого Бога. До рождения в тварный мир он пребывает в Небесном Иерусалиме, а рождение его предстает извержением в «тьму внешнюю», в мир мрака и смерти:

Прежде нежели родиться — было
Во граде солнечном,
В Небесном Иерусалиме:
Видел солнце, разверстое, как кладезь.
Силы небесные кругами обступили тесно —

³³ См.: Мережковский Д. С. Стихотворения и поэмы / Вступ. статья, сост., подгот. текста и примеч. К. А. Кумпан. (Новая Библиотека поэта). СПб., 2000. С. 167–175; Ср.: Мазунин А. И. Три стихотворных переложения «Жития» протопопа Аввакума // ТОДРЛ. М.; Л., 1958. Т. 14. С. 408–409.

Трижды тройным кольцом Сияющие Славы:
В первом круге —
Облакам подобные и ветрам огненным;
В круге втором —
Гудящие, как вихри косматых светов;
В третьем круге —
Звенящие и светлые, как звезды;
А в недрах Славы — в свете неприступном
Непостижима, Трисиянна, Пресвятая
Троица,
Подобно алмазиту, вне мира сущему,
И больше мира.
И слышал я:
Отец рече Сынови:
— Сотворим человека
По образу и по подобию огня небесного... —
И голос был ко мне:
«Ти подобает облачиться в человека
Тлимого,
Плоть воспринять и по земле ходить.
Поди: вочеловечься
И опалая огнем!»
Был же я, как уголь раскаленный,
И вдруг погас,
И черен стал,
И, пеплом собственным одевшись,
Был извержен
В хлябь вешнюю.

2

Пеплом собственным одевшись, был извержен
В хлябь вешнюю:
Мое рожденье было
За Кудмою-рекой
В земле Нижегородской.³⁴

Аввакум, как рожденный «по образу и по подобию огня небесного», называется манифестацией Третьего Лица Святой Троицы, а его приход в мир ассоциируется с актуализировавшейся в эпоху Серебряного века концепцией Третьего Завета (А. Н. Шмидт, Д. С. Мережковский, Н. А. Бердяев и др.).

³⁴ Земля родная. 1916. № 1. С. 13–14.

Смерть Аввакума истолковывается с гностически-дуалистической точки зрения: как возвращение на духовную родину из постылого материального псевдобытия:

Двенадцать лет не видел я ни солнца,
 Ни неба синего, ни снега, ни деревьев, —
 А вывели казнить —
 Смотрю, дивлюсь:
 Черно и пепельно, сине, красно и бело,
 И красоты той
 Ум человеческий вместить не может!
 Построен сруб — соломою наложен:
 Корабль мой огненный —
 На родину мне ехать.
 Как стал ногой —
 Почуял: вот отчало!
 И ждать не стал —
 Сам подпалил свечой.
 Святая Троица! Христос мой миленькой!
 Обрато к Вам в Иерусалим Небесный!
 Родясь — погас,
 Да снова разгорелся!³⁵

Несомненно, для Волошина в Житии Аввакума оказывается значимой не столько включенность в традицию древнерусской книжности, сколько элементы, с этой традицией диссонирющие, — от исключительной силы визионерства и пророчествования до сближения Аввакумом себя с самим Господом.³⁶ Житие под пером Волошина превращается в своеобразный духовный стих, проникнутый — как и народные духовные стихи — представлениями, весьма далеко отстоящими от канонического, церковного христианства, несоизмеримо далеко даже в сравнении с самим сочинением Аввакума.

³⁵ Там же. С. 30–31.

³⁶ Ср. об этих особенностях самоидентификации Аввакума: *Hunt P.* 1) *The Autobiography of the Archpriest Avvakum: Structure and Function // Ricerche Slavistiche.* 1975/1976. Vol. 22/23. P. 158, 164–168ff; 2) *Justice in Avvakum's Fifth Petition to Tsar Aleksei Mikhailovich // Christianity and the Eastern Slavs.* Berkeley; Los Angeles; Oxford, 1993. Vol. 1: *Slavic Cultures in the Middle Ages / Ed. by Boris Gasparov and Olga Raevsky-Hughes.* P. 276–296 (*California Slavic Studies*; Vol. 16); *Хант П.* Самооправдание протопопы Аввакума // ТОДРЛ. М.; Л., 1977. Т. 32. С. 70–84; *Plukhanova M.* Традиционность и уникальность сочинений протопопы Аввакума в свете традиции Третьего Рима // *Christianity and the Eastern Slavs.* Vol. 1. P. 311–312.

Одновременно протопоп Аввакум, ввергнутый в богооставленный тварный мир, соотнесен с самим автором, окруженным пламенем революции, новой катастрофы (поэма написана в мае 1918 г.).

С составителем Жития соотносит себя и Арсений Несмелов — автор поэмы «Протопопица», темы которой — раскол и революция как две катастрофы российской истории, гонимость книжника-старообрядца и стихотворца-белоэмигранта богоборческой властью. Показателен уже выбираемый Арсением Несмеловым эпиграф из Жития: «Виждь, слушателю: необходимая наша беда, невозможно ее миновать. *Протопоп Аввакум*».³⁷ Но эта соотнесенность одновременно предполагает оппозицию *прошлое (героическая эпоха) — настоящее:*

Наших прадедов Бог по-иному ковал,
 Отливал без единой без трещины, —
 Видно, лучший металл Он для этого брал,
 Но их целостность нам не завещана.

И потомки — не медь и железо, а жечь
 В тусклой ржавчине века угрюмого,
 И не в сотый ли раз я берусь перечесть
 Старый том «Жития» Аввакумова.

Именно нетрадиционность аввакумовского Жития (и, в частности, автобиографичность) наделяют этот текст особой значимостью и позволяют автору «Протопопицы», как и другим поэтам Нового времени, соотносить себя с «огнепальным попом».³⁸

³⁷ Поэма цитируется по электронной публикации на сайте «Библиотеки Александра Белоусенко»: http://www.belousenko.com/wr_Nesmelov.htm. Ср. соответствующий фрагмент у Аввакума: Житие протопопы Аввакума, им самим написанное, и другие его сочинения / Подгот. текста и коммент. Н. К. Гудзия, В. Е. Гусева, Н. С. Демковой, А. С. Елеонской, А. И. Мазунина; послесл. В. Е. Гусева. Иркутск, 1979. С. 53.

³⁸ Переход Арсения Несмелова в старообрядчество, по-видимому, вызванный в значительной мере именно воздействием Аввакумова Жития и произошедший примерно в то же время (1938–1939 гг.), когда создавалась поэма «Протопопица» (см. об этом событии: *Перелешин В.* Об Арсении Несмелове // *Ново-Басманная*, 19: Альманах. М., 1990. С. 670), никак не отражается на восприятии этого текста поэтом: Житие Аввакума значимо для Арсения Несмелова-стихотворца именно как новаторский текст, к тому же на первый план выведена судьба протопопицы Настасьи Марковны, ассоциирующейся с княгинями Волконской и Трубецкой — героинями поэмы Н. А. Некрасова «Русские женщины».

Показательно, что другая поэма Арсения Несмелова, частично, по-видимому, навеянная древнерусской словесностью, «Прощеный бес», варьирует маргинальные для этой книжности мотивы — причем варьирует совсем иначе. См. об этой поэме: *Лигин А. В.* Древнерусская и фольклорная легенда в поэме Арсения Несмелова «Прощеный бес» // ТОДРЛ. СПб., 2010. Т. 61. С. 606–618.

Таким образом, оригинальные и переводные памятники древнерусской словесности обыкновенно воспринимаются позднейшей культурой альтернативно: или как тексты религиозного характера (таково преимущественное отношение, например, к агиографии), или как литературные произведения. Исключение — рецепция церковнославянского перевода Священного Писания: Библия в литературе Нового времени, начиная с од и переложений псалмов, трактовалась как образцовое литературное произведение и вместе с тем как текст именно религиозного содержания. При этом, поскольку библейская образность была, по выражению Р. Пиккио, для древнерусской словесности «литературным кодом»,³⁹ сами древнерусские произведения не оказались для литературы Нового времени одним из главных источников художественных образов и приемов. Они осознавались как вторичные.

Рецепцией же Библии как книги, содержащей семантические архетипы — образцы святости, вероятно, была предопределена судьба Борисоглебских житий и образов святых Бориса и Глеба в Новое время: несмотря на то, что подвиг Бориса и Глеба и кроткий, жертвенный тип святости стали основами русского религиозного сознания,⁴⁰ а новая русская литература не прошла мимо мотивов смирения и кротости (достаточно вспомнить Л. Н. Толстого и Ф. М. Достоевского), послепетровская изящная словесность проигнорировала историю убиения Бориса и Глеба.⁴¹ Их подвиг словно поблек, исчез на фоне своего семантического архетипа — Крестной Смерти Иисуса Христа.

Своеобразным рубежом, переломным моментом в рецепции древнерусской традиции можно условно считать 1990-е годы, на протяжении которых русская культура утрачивает литературоцентричность, а писатель лишается предназначения «пророка», права на пророчески-наставительный дискурс. Перелом этот — по существу более значительный, чем так называемое обмирщение русской культуры при Петре I и в послепетровское время. С завершением древнерусской эпохи и с се-

³⁹ Picchio R. The Functions of Biblical Thematic Clues in the Literary Code of Slavia Orthodoxa // Slavica Hierosolymitana. Vol. 1. 1977. P. 1–31.

⁴⁰ См. об этом особенно: Аверинцев С. С. Византия и Русь: два типа духовности. Статья вторая // Аверинцев С. С. Другой Рим: Избр. статьи. СПб., 2005. С. 338, 348–349.

⁴¹ Относительно недавно князь Борис стал героем романов Леонида Латынина «Жертвоприношение» — первой книги из цикла «Русская правда» (1978–1989) — и «Берлога» (1969–1991, 2003); см. их электронные версии: <http://www.latynin.ru/books/rustruth/lair.html>. Убийство Бориса проходит в них фоном, романский образ князя — сильного, цепкого, жестокого — не имеет ничего общего с житийным и летописным, а историческое пространство абсолютно условное, мифопоэтическое: смешаны реалии древнего Киева, Московской Руси, Китая, Гражданской войны и наших дней.

куляризацией русская литература по существу не стала чисто мирской. В Древней Руси «этический облик того, кому доверена Истина и кто имеет право говорить от ее лица, представлял собою что-то высшее, не отделенное для читателя от текста его произведения. Кроме слитности автора и текста, боговдохновенность литературы связана была с ее автономностью от мирской власти. Литературе предписывалась пророческая функция, что естественно вытекало из средневеково-религиозного представления о природе Слова. Создание светской, полностью мирской литературы на основе русской светской культурной традиции, с одной стороны, и европейских влияний, с другой, должно было лишить Слово его мистического ореола и превратить его в слово человеческое, подлежащее проверке и критике. Обращаясь к литературе XVIII в., мы действительно сталкиваемся именно с такой трансформацией. Но вместе с тем мы неожиданно для себя встречаемся и с явлениями, ей противоположными».⁴² Сменив книжника-монаха и проповедника, «поэт выступает в роли носителя высшей истины, а поэтическое слово получает ценность слова, дарованного свыше, наделенного особой авторитетностью, становится Словом».⁴³ Фигура поэта, а затем и прозаика сакрализуется.

Наступление же постсоветской эпохи ознаменовалось разрушением этой «пророческой» парадигмы — своеобразными символическими вехами можно считать смерти А. И. Солженицына и И. А. Бродского — едва ли не самых значительных прозаика и поэта ушедшей эпохи, в творчестве которых эта включенность в «пророческую» парадигму проявлялась очень сильно, хотя и по-разному. «Пророческая» установка в какой-то мере обеспечивала преемственность между древнерусской книжностью и позднейшей литературой. Рецепция древнерусской словесности вне этой парадигмы, в границах постмодернистского типа письма, пока, кажется,

⁴² Лотман Ю. М. Русская литература послепетровской эпохи и христианская традиция // Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. СПб., 1996. С. 255.

⁴³ Там же. С. 256, ср.: с. 258–259. Сама по себе эта характеристика «пророческой» установки в русской литературе Нового времени является общепризнанной. Спор ведется по более частному поводу: когда именно сформировались эта установка, это осмысление роли поэта/писателя. Так, если В. М. Живов склонен считать, что представление о пророческом предназначении поэта сложилось в русской поэзии уже на рубеже XVIII–XIX вв., то А. М. Песков считает мотив поэта-пророка в поэзии этого и даже более позднего, пушкинского, времени не более чем литературной условностью, полагая, что концептуальное осмысление он приобретает только в гоголевскую эпоху, а реализуется в поведении самого Н. В. Гоголя. См.: Живов В. М. Кошунственная поэзия в системе русской культуры конца XVIII — начала XIX века // Из истории русской культуры. М., 1996. Т. 4 (XVIII — начало XIX века). С. 724–731 (первая публикация — 1981); Песков А. М. «Кто меня судьбою поставил?»: Пророческая парадигма // Песков А. М. «Русская идея» и «русская душа»: Очерки русской историософии. М., 2007. С. 10–11.

остающегося господствующим, должна быть во многом принципиально иной. По-видимому, можно ожидать актуализации «латентной», неявной литературности, которая была присуща древнерусским памятникам словесности. При этом на первый план в литературе может выйти воссоздание особенностей стиля древнерусских текстов с целью столкновения с другими стилями, дискурсами.⁴⁴

⁴⁴ На некотором элементарном уровне это уже было сделано, например, Борисом Акуниным в романе «Алтын-толобас» и — в меньшей степени — в «Детской книге». О столкновении культурных языков в первом из этих романов см.: *Ранчин А. М.* Постмодернистское путешествие в пространстве и времени в романе Бориса Акунина «Алтын-толобас» // *Russian Literature. Holland*, 2011. Vol. 69, issue 1. P. 109–122.

Мария Виролайнен

Когда слова были вещами, а предметы не отбрасывали теней, или Вперед, к Средневековью!*

На средневековой восточной миниатюре все кажется помещенным в двухмерный мир, лишенным третьего измерения — объема. Мир, не имеющий объема, не отбрасывает теней. Но есть и другая причина отсутствия тени: источник света не локализован, свет равномерно льется отовсюду. Старые мастера Герата и Ширази рисовали мир таким, каким его видит Бог, — объясняет Орхан Памук в романе «Меня зовут Красный».¹ Незатейливая детективная фабула романа развивается в средневековом Стамбуле, в мире художников-миниатюристов, впервые столкнувшихся с новоевропейской живописной манерой: с законами прямой перспективы, с портретами, со стремлением передать индивидуальность. Конфликт между старой и новой манерой письма, религиозный смысл этого конфликта составляют, по законам поэтики, сформированной Умберто Эко, второй план сюжета.²

Памук сообщает одну удивительную подробность: древние миниатюристы, стремившиеся изображать мир таким, каким его видел Аллах, почитали слепоту за величайшее благодеяние судьбы, которым должна быть увенчана творческая жизнь. Художники, не ослепшие к старости, так стыдились этого, что

* Напечатано с искажениями в: *Slavic Almanac: The South African Journal for Slavic, Central and Eastern European Studies*. 2008. Vol. 14, № 2. P. 109–124.

¹ *Памук О.* *Меня зовут Красный* / Пер. с турецкого В. Б. Феодоровой. СПб., 2002.

² Сразу же подчеркнем, что данная статья не содержит искусствоведческого анализа средневековой миниатюры. Речь пойдет исключительно о ее рецепции современным художественным сознанием и о том контексте, для которого эта рецепция актуальна.

иногда даже притворялись незрячими, чтобы заслужить уважение окружающих.

Настоящий талант — это когда зрячий художник умеет смотреть на мир, как слепой.³

...открыты или закрыты глаза талантливого художника, лошадь он всегда увидит такой, какой видел ее Аллах.⁴

Слепота — странный дар для художника, но Памук исчерпывающе объясняет ценность этого дара:

До того как люди начали рисовать, была тьма. Когда люди перестанут рисовать, тоже будет тьма. С помощью красок, таланта и любви мы напоминаем, что Аллах повелел нам смотреть и видеть. Помнить — это знать увиденное. Знать — это помнить увиденное. Видеть — это знать, не вспоминая. Получается, что рисовать — это значит вспоминать тьму. Великие мастера любили рисовать, они знали, что все на свете появилось из тьмы, и стремились вернуться во тьму Аллаха. Не имеющий памяти не помнит ни Аллаха, ни его тьму. Все великие мастера в своих работах посредством красок ищут ту глубокую тьму вне времени.⁵

Только по памяти слепого художника можно понять, какой видит вселенную Аллах.⁶

Европейский читатель узнает здесь вариации знакомых ему идей: платоновского анамнезиса и исихастского учения о безмолвии. На эквивалентность тьмы и безмолвия указывает и Памук:

Слепота беззвучна. <...> Самое достойное для художников — видеть в темноте, ниспосланной Аллахом.⁷

...если память слепого художника достигает Аллаха, воцаряется безмолвие, счастливая темнота и бесконечность пустых страниц.⁸

³ Там же. С. 369.

⁴ Там же. С. 370.

⁵ Там же. С. 102.

⁶ Там же. С. 107.

⁷ Там же. С. 82.

⁸ Там же. С. 109.

На фоне тьмы, равнозначной свету, тень, отбрасываемая предметом, оказывается профанацией. Тень, которая названа в романе «самой большой находкой итальянских мастеров»,⁹ возникает на картине благодаря прямой перспективе, выстроенной с учетом конкретной локализации взгляда художника и столь же конкретной локализации источника света. И божественный взгляд на мир, и божественный свет чужды подобной локализации, поэтому сторонники традиционной миниатюры говорят, что перспектива — это «видение мира не глазами Аллаха, а глазами уличной собаки».¹⁰

Казалось бы, Памук воссоздает вполне обычную средневековую систему ценностей. Между тем в рассуждениях о миниатюре то здесь, то там возникают подробности, отсылающие к современной культуре. Вот герои разглядывают страницы «Сурнаме», рассказывающие о торжестве обрезания наследников падишаха:

...читатель, переворачивая страницы, видел в неизменной позе падишаха и приглашенных, неизменно смотрящих на ипподром; на ипподроме же каждый раз происходило совершенно другое действие, в других красках.¹¹

Этот наивный прием сродни мультипликации, взорвавшей неподвижность, которая в течение многих веков оставалась фундаментальным свойством изобразительного искусства. Неискушенная в перспективе, средневековая миниатюра тоже совершала прорыв в другое измерение, но им оказывалось не третье измерение живописи, умеющей передать объем, а время. И, в сущности, такого рода прорыв был гораздо более дерзким.

Другие детали, рассыпанные в повествовании, тоже указывают на то, что в искусстве миниатюры было заложено постоянное превозмогание собственно изобразительных средств — превозмогание, теснейшим образом связанное именно с *отсутствием* глубины и перспективы.

Когда ты рисуешь массовые сцены, — рассуждает о стиле ученика мастер, — ты так расставляешь на них людей, что напряжение, исходящее из их взглядов, превращается в нескончаемое легкое перешептывание, поясняющее текст. Я часто смотрю на твои рисунки, чтобы услышать этот шепот, и каждый раз вижу новый смысл и, как бы это поточнее сказать, заново читаю рисунок, как текст. Смысловые пласты выстраиваются один за другим, и возникает глубина, достигаемая европейцами за счет перспективы.¹²

⁹ Там же. С. 146.

¹⁰ Там же. С. 209.

¹¹ Там же. С. 77.

¹² Там же. С. 220.

В современной культуре такой способ взаимодействия со зрителем называется интерактивностью. Памук считает, что итальянские художники не позволяют зрителю самостоятельно достроить изображенный мир, поскольку они воплотили его в трех измерениях. Отсутствие в миниатюре третьего измерения — залог недоволощенности мира, а следовательно, и залог его интерактивного достраивания. Европейцы, — говорит турецкий романист, — «рисуют то, что видят, а мы — то, как мы смотрим».¹³ Цвет, согласно Памуку, состоит из двух частей: «тяжелой — она здесь и разговаривает с вашими глазами, и легкой — она летает в воздухе с вашими взглядами».¹⁴ Цвет не прикреплен ни к самому себе, ни к предмету, ни к рисунку; цвет — это *взаимодействие* глаза и рисунка, причем взаимодействие, динамично реализующееся в неосязаемой воздушной среде. Отсюда — любовь к темноте и слепоте. Картина, нарисованная в новоевропейской манере, передает несвободу глаза, закрепощенного предметной сферой, прикованного к предмету и потому не способного оторваться от него и пуститься в вольный полет. Слепота раскрепощает взор, освобождает его от предметной сферы, дарит ему полную свободу парения. С этим тезисом связано важнейшее идеологическое построение:

— ...безбожники говорят, что Аллаха нет, потому что его не видно, — сказал первый.

— Он виден тем, кто умеет видеть, — возразил второй.¹⁵

Освободившийся от непосредственно предстоящего ему предмета взгляд умеет видеть невидимое.

Слепота даруется художнику лишь в конце пути, как высшая ступень посвящения, открывающая наконец полную свободу. Отсутствие третьего измерения на миниатюре, по всей видимости, служит чем-то вроде важного шага на пути к подобной свободе.

Еще Лессинг, создавая учение о «продуктивном моменте», понимал, что изобразительное искусство должно оставлять незаполненным пространство зрительского воображения. Художнику или скульптору не следует избирать для воплощения итоговый момент действия или события — пусть зритель сам разовьет в собственном воображении незавершенное действие, только тогда он получит подлинное наслаждение. Недоволощенность старинной миниатюры по сравнению с передающей трехмерный мир живописью служит чему-то подобному. И все же «продуктивный момент», о котором пишет современный романист, имеет несколько другую природу, чем в трактате XVIII века.

¹³ Там же. С. 222.

¹⁴ Там же. С. 243.

¹⁵ Там же. С. 246.

Свобода восприятия, о которой заботился Лессинг, реализуется в содержательной, то есть в той же «предметной» сфере. Да, мы вольны сами вообразить, чем закончатся мучения Лаокоона и его детей, но наше воображение все равно будет заключено в «предметные» рамки, мы будем представлять себе того самого Лаокоона, который предстал перед нами в произведении скульптора. А те смысловые пласты, которые при взгляде на миниатюру компенсируют отсутствие перспективы, пересекают не только границы предметной сферы — они снимают ограничения, обычные для органов чувств, которые начинают действовать за пределами своих полномочий. Рассматривая миниатюру, художник из романа Памука начинает *слышать* шепот. Цвет определяется как «прикосновение глаза, музыка глухих, слово, звучащее в темноте».¹⁶ Если бы мы прикоснулись к красному цвету «кончиком пальца, было бы ощущение железа или меди. Если бы взяли в руку, обожглись бы. На вкус этот цвет оказался бы сытным, как соленое мясо, он быстро заполнил бы рот. Запах у него резкий, как у коня. А если сравнить этот запах с цветком, то цветок оказался бы ромашкой, а не красной розой».¹⁷

Железо — мясо — ромашка... Цвет не впаян в предмет, даже не ассоциируется с предметной конкретикой, и именно такое, освободившееся от предмета, зрение способно обмениваться функциями со слухом, обонянием или осязанием. Старый художник, теряя зрение, рассматривает рисунок «то ли почти слепыми глазами, то ли морщинистой кожей старческого лица».¹⁸ «В нашем рисунке, — говорит в романе мастер-миниатюрист, — смысл идет впереди образа. Теперь, когда начали рисовать, подражая европейским и итальянским мастерам, мир смысла уступит место миру образов».¹⁹ Освобожденный от образа и предмета (по крайней мере, от его третьего измерения) смысл передается миниатюрой так, что позволяет пересекать границы пяти доступных нам органов восприятия, а заодно — и границы чувственного мира как такового.

На год раньше, чем произведение Памука, в русском переводе был издан роман сербского писателя Горана Петровича «Осада церкви Святого Спаса», также обращенный к Средневековью.²⁰ Переход от турецкой книги к сербской нужен здесь не ради эффекта. В прозе Петровича мощно

¹⁶ Там же. С. 243.

¹⁷ Там же. С. 245. Ср. также о родстве линии, цвета и звука: «В миниатюре все подчинено одной идее: неясные очертания стены и окон — одного цвета с беззвучным криком, вырывающимся из вашего зажатого горла» (Там же. С. 28).

¹⁸ Там же. С. 434.

¹⁹ Там же. С. 410.

²⁰ Петрович Г. Осада церкви Святого Спаса / Пер. с сербского Л. А. Савельевой. СПб., 2001.

заявляет себя тенденция, на первый взгляд, прямо противоположная тому стремлению к недоволенности видимого мира, которое, по Памуку, характерно для средневековой миниатюры. Можно определить эту тенденцию как воплощение мира невидимого, укоренение его в трехмерном пространстве.²¹ В мире Петровича вообще все оплотняется: звуки колокола раздвигают ночную тьму, солнце теменем прикасается к небесному своду, и ветер, и облако могут зацепиться за ветви деревьев, запутаться в них. В таком облаке исстрадавшиеся от засухи люди могут вырыть колодец:

С помощью рогатины определили, где именно сделать первые удары мотыгой. Верхний слой легко треснул, поверхность немного разошлась. Мотыги углубились в вязкую густоту, потом дошли до твердого слоя <...>. Около полудня копальщики резко переменили направление. Они опасались, как бы не прокопать облако насквозь. Кроме того, осколки ракушек, рыбы кости, отражения стрекоз и прозрачные круги, которые возникают на воде, когда на ее поверхность опускается утолить жажду какая-нибудь мошка, — все это указывало на то, что водяная жила пролегает справа.²²

В этом мире материализуются хитрость,²³ отражение,²⁴ время...²⁵ Торговать можно и отрезками истории, и самой тканью времени: на базарной площади слепой старик продает «кусочек ткани длиной в столько звуков, сколько их вмещает промежуток времени от сумерек до рассвета»; когда эту ткань встряхивают, становятся слышны «звуки прошедшей ночи».²⁶ Кирпич и молитва, дерево и усилия мастеров на равных служат строительным материалом для здания храма:

Бревно за бревном высушенных буковых бревен.
Молитва за молитвой тихого духовника.
Бадья за бадьей молочной извести.
Усилие за усилием плечистых мраморщиков.

²¹ Вопрос об историко-литературном генезисе этого явления, знакомого русскому читателю и по прозе Милорада Павича, и по латиноамериканской прозе, оставляем сейчас в стороне.

²² Петрович Г. Осада церкви Святого Спаса. С. 286–287.

²³ «Всю свою хитрость дож Республики Святого Марка разделил на несколько равных долей и раздал шпионам <...>. Самому себе он оставил лишь незначительную часть, которой, однако, было вполне достаточно» (Там же. С. 307).

²⁴ «...магистр Инчириано <...> считался самым ловким сватом в Венеции, потому что из отражений девушек делал особые бокалы, против действия которых не могло устоять даже сердце закоренелого холостяка» (Там же. С. 96).

²⁵ «Далекий ткацкий станок закончил ткать узор и зазвучал громче, плотно сплетая нити в поясе времени» (Там же. С. 17).

²⁶ Там же. С. 20, 26.

Сталактит обтесанный за сталактитом нетесанным.

<...>

Балка за балкой дубовые.

Отзвук за отзвуком голосов множества.

Плитка за плиткой, из свинца отлитые.

Отблеск за отблеском румяного солнца.

Все это, сначала грудями лежавшее во дворе, постепенно находило себе место в здании.²⁷

Но главное, что визуализируется, оплотняется и материализуется в романе Петровича, — это мир звуков, во всем его объеме, от слова до тишины. Звуки можно упаковать в реальную трехмерную емкость,²⁸ в звук превращается то, что доступно лишь глазу,²⁹ тишина стареет, растет по берегам реки и отбрасывает тень.³⁰ Три страницы романа заполнены выкриками людей, расхваливающих свои товары на базарной площади — заполнены так плотно, что, пересекая площадь, герой пробивается не через толпу, а сквозь тесное пространство звуков.³¹

Центральное место здесь, естественно, занимает слово. Оно имеет протяженность во времени и пространстве: «...даже самое короткое слово длится дольше человеческого века, а коль есть что-то настолько длинное, значит, оно может и запутаться, и порваться».³² Герои раскладывают вокруг себя на полу «суесловие, смехословие, блудословие, лжесловие, любословие, празднословие, сквернословие, глупословие, многословие», роятся во всем этом имуществе, тщательно перебирают то, что находят «и между словами, и глубоко под ними».³³

Не удивительно, что слово можно употреблять в пищу. Вот в Скопье идет многодневный прием послов императора Андроника II Палеолога. Однажды вечером вместе с вином им подают повести — «совершенно пресные, безо всяких приправ, в обычной глиняной посуде». Греки начинают перешептываться, кажется, они брезгают славянскими сказаниями. И все же один из них решается попробовать чуть-чуть, потом

²⁷ Там же. С. 32.

²⁸ «Ее платья приезжали к ней из Парижа — в одном сундуке они сами, в другом их шелест, а в третьем вздохи молодых людей, которые и приличествуют в таких случаях» (Там же. С. 268).

²⁹ «Луна скрипнула на небе» (Там же. С. 17).

³⁰ «Река здесь течет медленно, от волны до волны проходит по несколько дней, весь берег, совсем ручной, порос постаревшей тишиной, а над поверхностью мелкой воды склоняется ее тень» (Там же. С. 57).

³¹ «Сава направилась в свои никейские покои, пробираясь сквозь выкрики толпы, которая сейчас на площади, забавы ради, глазела на то, как наказывают какого-то вора, укравшего лунный свет» (Там же. С. 25).

³² Там же. С. 24.

³³ Там же. С. 317–318.

берет добавку, за ним тянутся другие, довольно цокают языками — и вот уже «не осталось ни слова, посланники с удовольствием послушали даже заключительное молчание, то, что было на дне посуды».³⁴

Так живет *описанное* в романе слово — но так же живет и *само романное слово*. Превращая увиденное и услышанное в осязаемое, оплотняя все «тонкие материи», оно само начинает казаться плотным, выпуклым, осязаемым. Оставаясь *вестью*, оно становится *вещью*. На территории современной прозы справляет свое торжество наивная по меркам Нового времени средневековая убежденность в том, что мир видимый и невидимый равны в своей достоверности, осязаемой конкретности, доступности всем пяти органам чувств, свидетельства которых наперебой подтверждают друг друга.

Итак, с одной стороны — недоволощенность видимого и изображаемого, с другой стороны — оплотнение невидимого и словесного. Думается, что эти тенденции тесно связаны между собой. Обе они нарушают привычную картину мира, направлены к ее переструктурированию. И, как часто бывает в культуре, ориентиром для обновления становится достаточно удаленное и заново открываемое пространство прошлого. Так романтики «открыли» не признанного классицизмом и Просвещением Шекспира, символисты вернулись к отвергнутому реализмом пафосу романтизма и т. д. В ручном шитье такой способ соединения фрагментов ткани называется швом «назад иголку» — он оказывается гораздо крепче, чем простой шов, при котором игла движется только вперед. «Возврат», наметившийся в современной литературе, имеет более радикальный характер, чем множество предыдущих. Речь идет уже не о том, чтобы, минуя направления, непосредственно предшествующие современности, найти опору в ценностях направлений более ранних. «Шаг назад», связанный с обращением к Средневековью, — это попытка «миновать» *все Новое время*, иными словами — едва ли не все наши культурные навыки. И переструктурирование пространства, в котором то, что мы привыкли видеть трехмерным, возвращается на плоскость, а то, у чего мы не предполагаем физического объема, такой объем обретает, служит именно этой цели.

Заметим, что в обеих книгах, о которых здесь говорилось, идет борьба с самыми фундаментальными навыками — с навыками пяти наших органов чувств. Их свидетельства смешиваются и перераспределяются, а это

³⁴ Там же. С. 320–321. В особых случаях слово и еду смешивать возбраняется: «Когда готовят капусту, похлебку из корня дурнишника или какую другую еду, говорить можно, даже самый невинный разговор, любое слово, прошедшее между двумя губами, всегда к стати, как хорошая приправа. Но в замешанном тесте не должно оказаться ни одного слова. Только на таком хлебе могла стоять монастырская печать» (Там же. С. 71).

влечет за собой ни много ни мало — изменение представления о достоверности. Речь, собственно, и идет о том, *что* в нашем мире будет восприниматься как достоверность. И апелляция к органам чувств, которым заново присваиваются «средневековые» восприятия, — лишь толчок, побуждающий пересмотреть множество других ценностных ориентиров.

Применительно к искусству мы обычно говорим об *иллюзии* достоверности. Но эта иллюзия хороша лишь тогда, когда мы способны в нее поверить. Классическая русская литература научилась создавать иллюзию достоверности, сходную с той, которую создает живопись, подчиненная законам прямой перспективы. Жизнь в раме такой картины, как и на страницах Толстого, так искусно подражает нашей реальной жизни в трехмерном пространстве, что мы нечувствительно переселяемся в созданный мир, почти не замечая перехода: глядим на картину, словно в окно, читаем книгу, словно сопереживая близким людям. В начале XX века эта традиция начала разрушаться — и в живописи, и в литературе. Но советская эпоха, безоглядно истреблявшая прежний мир, по какой-то, не вполне еще ясной причине именно в этом пункте устала от крушения традиции. Социалистический реализм старательно подражал той иллюзии достоверности, которую создавал реализм классический, официальная живопись не мыслила себя вне перспективы. Подпольная борьба с трехмерным пространством искусства, построенным по подобию трехмерного пространства жизни, лишь в конце XX века превратилась в полноценный факт культуры — и «третьим измерением», от которого начала активно избавляться современная проза, стал психологизм.

Отказ от психологизма, лишенный даже опасений и поэтому не декларируемый, знаменует собой некую новую степень свободы, Автор избавляется от необходимости иметь дело с такими подозрительными реалиями, как характер, мотивировка, — и вообще отказывается от традиционной искажающей оптики реализма. Навязанное в свое время требование неперемногого описания сюртука или выражения лица героя уже давно дискредитировано как в высшей степени искусственное и вводящее в заблуждение.³⁵

Отказ от *оптики* реализма Секацкий, впрочем, мотивирует опять-таки психологически: «Перечень „того, что стояло на столе“ можно найти только в книге, подобный перечень никогда не присутствует ни в памяти, ни в структуре нормального человеческого восприятия».³⁶ На это можно было бы возразить, что так называемые «реалистические» описания апел-

³⁵ Секацкий А. Первопроходец небесной географии // Назаров В. Круги на воде. СПб., 2001. С. 267.

³⁶ Там же.

лируют к совершенству памяти и восприятия, а не к их обыденным проявлениям (таковы, например, описания Бунина или еще дальше ушедшего от «реализма» Набокова). Но дело, по-видимому, вообще заключается в другом: в том самом желании избавиться от одного из привычных измерений, одновременно достраивая другие, непривычные, и изменить в результате само восприятие достоверности.

Цитированная статья Секацкого служит послесловием к роману Вадима Назарова «Круги на воде». Роман, как водится, разбит на главы, главы — на абзацы. Но между всеми абзацами зияют пробелы, указывая на то, что автору недостаточно красной строки, что каждый новый приступ к тексту словно бы начинает его заново. Переходя от абзаца к абзацу, ты вынужден сделать большую паузу, чем обычно — как будто каждый раз требуется перелистнуть страницу, чтобы рассмотреть следующую картинку и продвинуться еще на один шаг по пути, развертывающему романное время. Оно оказывается мультиплицированным, разбитым на мелкие фрагменты. Не льющется единым потоком, это время лишено необходимости двигаться в одном направлении. Оно движется сразу во все стороны: в прошлое и в будущее, в настоящее и всегдашнее, к изначальному и к финальному. «Ничего нет, ничто еще не началось, и ничего не кончилось. Есть только Бог, теплый ветер и от слез — круги на воде» — таковы последние фразы романа.³⁷ Более того, движение времени совпадает с его неподвижностью: «... время стоит, то есть движется не только от Зимы к Весне, но и в обратную сторону».³⁸

Читая Назарова, понимаешь, чем привлекательны для современной русской культуры Петрович или Памук. «Круги на воде» входят в резонанс с книгами обоих авторов. Здесь та же, что и у Памука, любовь к рождающей тьме Господней, заключающей в себе явленный мир:

Господь Саваоф, пребывающий вне Времени и Пространства, согревает своими крыльями Землю, погрузившуюся в темноту после Первого Дня. Темнота эта плодотворна и подобна материнскому чреву, тени завтрашних Творений уже пребывают в ней. Господь спит, и в Его сновидении переплетаются две истории: Священная и Мировая. Одежды его, гладкие как бумага, что ты держишь в руках, наполнены ветром, слезы стекают с ланит и каплют в бездну.³⁹

³⁷ Назаров В. Круги на воде. С. 254.

³⁸ Там же. С. 14. Ср. также: «Ангел представлял себе время как дерево с горящей кроной. И сгорает оно быстрее, чем растет.

Но это лишь видимая часть. У этого дерева горит не только крона, но и корни. Там, в мрачных глубинах, где реки текут от устья к истокам, а пепел на папиросах курильщиков превращается в табак, скачут из будущего в прошлое четыре бледных всадника, собирая на пыльной дороге собственные следы» (Там же. С. 25).

³⁹ Там же. С. 254.

Последняя фраза заставляет вспомнить уже не Памука, а Петровича. Слово еще настойчивее, чем у него, апеллирует к акту осязания — непосредственному, чувственно данному читателю в самый момент чтения. И этот чувственный акт должен стать прикосновением к тому, что решительно не вмещается в спектр физических восприятий Нового времени — к одеждам Господним.

Как и у Петровича, достоверная осязаемая трехмерность придает Назаровым тому, что в нашей культуре либо неосознано, либо лишено физического объема, либо доступно лишь одному из органов чувств: теням,⁴⁰ воспоминаниям,⁴¹ воздуху,⁴² ветру,⁴³ молитве,⁴⁴ запахам...⁴⁵ Эта непривычная физика⁴⁶ убедительна, хотя иные ее постулаты и заставляют вспомнить поприщинскую убежденность в том, что луну делают в Гамбурге: «Солнце приходит из-под Земли, и его, прежде чем выпустить на волю, омывают в особом облаке»;⁴⁷ память растений «есть особый фермент, содержащийся в семенах».⁴⁸ Но Назаров — мастер письма, он прекрасно владеет и той манерой, которую мы привыкли называть реалистической.⁴⁹ Некоторые из физических и оптических странностей вырастают в его повествовании на самой границе метафорического

⁴⁰ «...наши тени стали такими длинными, что путались в траве и цеплялись за колочки» (Там же. С. 185).

⁴¹ «Со слезами из глаз вытекали воспоминания, капали в чашку с чаем, плавали на поверхности, как пенка на молоке» (Там же. С. 100).

⁴² «Воздух сделался густым и вязким, я хватал его свободной рукой, мял» (Там же. С. 182).

⁴³ «Волчица спустилась к ручью и смотрела, как разжиревшие за лето гуси устало черпают крыльями из колодца ветра» (Там же. С. 114); ветер «застрял в решетке базальта, будто птица в силках» (Там же. С. 175).

⁴⁴ Ангел «крутил скрипучее железное колесо, смазывая механизм молитвой» (Там же. С. 24).

⁴⁵ «Сквозь городскую вонь поймала суровую нитку его травянистого запаха и, держась за нее, как за отцовскую руку, ушла». «Рем нащупал в ветре аромат волчицы и теперь наматывал его на чутье» (Там же. С. 113, 121).

⁴⁶ Поневоле вспоминаются пушкинские слова о «плохой физике» (примечание к «Подражаниям Корану»).

⁴⁷ Назаров В. Круги на воде. С. 219.

⁴⁸ Там же. С. 21.

⁴⁹ Например:

«Как-то поздней осенью я провалился под лед. Все случилось внезапно. Только что сделал широкий шаг, переступая через корягу, и вдруг под ногами ничего не стало, а глаза наполнила мутная зеленая мгла. Я рванул вверх — и стукнулся головой о твердь.

Я не испугался, словно кто-то сказал мне: ничего страшного. Я перевернулся на спину, поднял голову и обнаружил, что между водой и льдом есть пространство. Я дышал и смотрел сквозь прозрачную корку на солнце. В лед вмерзли кленовые листья, с обратной стороны его поверхность была шершавой, как плацента. Над моим ртом висела сосулька, похожая на сучий сок. На сосульке искрилась капля. Я знал, что когда она упадет мне в рот, все благополучно разрешится» (Там же. С. 13).

и буквального, получая свое обоснование в том взгляде, которым смотрит на мир художник:

Ночью Ладога выплеснулась в небеса, и рыбаки встали до света, почуяв богатый улов. Так магнит чует иглу в темноте.⁵⁰

Вспомним, как растворяется по ночам линия горизонта, отделяющая воду от небес, как вздымается от самой кромки берега все пространство, слитое с темной небесной бездной. Облако, которое у Петровича запуталось в ветвях деревьев, движется по страницам Назарова с подобной же осязаемостью, которая, однако, еще не отлучена от метафоры:

Марина сидела, обхватив колени, и наблюдала, как грозное облако осторожно, чтобы не потревожить тяжелое брюхо, обходит купол собора в Кронштадте.⁵¹

И так же — полу-физически, полу-метафорически — располагается в воздушном пространстве город Петербург:

Путь наш лежал туда, где за холмами и болотами мерещился город-горизонт, подвешенный к провисшим от сырости небесам за купола колоколен.⁵²

И все же оплотнение мира происходит в романе не только метафорически, но — и в еще большей степени — метафизически:

...от Небесных Вершин до Адовой Бездны, от устья Шатт-эль-Араба, где сердолик и красная земля, до клюквенных болот, стерегущих исток Оредежи, мир был тверд, крепок и целен.⁵³

Достоверность бытового пространства отвергнута,⁵⁴ ее место заступает убедительное своей простотой пространство, единое для видимых и невидимых сущностей:

Ангелы запели заклинательные молитвы. В деревне мычала корова и плакал ребенок.⁵⁵

⁵⁰ Там же. С. 207.

⁵¹ Там же. С. 97.

⁵² Там же. С. 80.

⁵³ Там же. С. 249.

⁵⁴ «Люди изживают повседневное пространство до дыр, превращают его в пустоту, в дорогу с работы» (Там же. С. 14–15).

⁵⁵ Там же. С. 233.

Если средневековая миниатюра изображает мир, каким его видел Бог, одновременно иллюстрируя словесную ткань книги, то у Назарова сам Белый Свет предстает как «иллюстрированный лексикон Творца»,⁵⁶ а глаголы «ангельского наречия» «как известно, порождают живые картины, иллюстрирующие сказанное».⁵⁷ Так слово перемещается в двухмерное доступное глазу пространство, но с еще большей настойчивостью оно закрепляется в пространстве трехмерном, оплотняясь и материализуясь так же, как и у Петровича. Вселенская азбука, по Назарову, записана Господом «на тверди»,⁵⁸ а речи Ангелов «материальны, и поговорка „сказано-сделано“ — вульгарный перевод с ангельского».⁵⁹ И так же, как в сербском романе, слово имеет запах,⁶⁰ фактуру⁶¹ и вкус,⁶² его можно съесть, коснуться губами⁶³ или вытянуть (как на лубочных картинках) изо рта.⁶⁴

Мотив оплотнения слова имеет древнюю традицию. Предания о возникновении славянской письменности согласны в том, что славянское «слово буквенное» даровано было Константину Философу от Бога. «Солунская легенда» («Слово Кирилла Философа») вводит в мотивный состав этих преданий одну замечательную деталь. Однажды, в неделю Пасхи, выйдя из церкви, Константин увидел голубя говорящего и держащего в клюве свиток. В свитке он нашел все тридцать пять букв; когда он положил их себе на грудь и понес к митрополиту, они скрылись в его теле. После этого он забыл греческий язык — и смог написать тридцать пять букв для болгар.⁶⁵ Буквы проходят путь Логоса-Христа. Как Слово, которое было у Бога, становится плотью, чтобы обитать с нами, так и буквы, дарованные свыше, сначала скрываются в теле Константина — и лишь затем делаются достоянием народа.

⁵⁶ Там же. С. 23.

⁵⁷ Там же. С. 159.

⁵⁸ Там же. С. 28.

⁵⁹ Там же. С. 26–27.

⁶⁰ «Зрение мое притупилось, как у всех южан, зато обоняние наполнилось терпкими запахами, в которых я прочел имена чертополоха, дерезы и еще пяти-шести трав» (Назаров В. Круги на воде. С. 178).

⁶¹ «Ангел выковывал слова и перетирал их в муку, которая, смешиваясь с речной водой, запекалась в горячих ушах дочери, будто пресная лепешка» (Там же. С. 202).

⁶² «Как-то раз Руахил одним словом запретил тем, кто ростом выше травы, ходить на Корабельное поле. Козы, собаки, лисы получали щелчок и поворачивали прочь. Но когда дети дачников со своими корзинками и удочками стали биться о прозрачную сферу, Ангел поймал слово в воздухе и съел его. Слово было на вкус как щавель» (Там же. С. 27).

⁶³ «Вернувшись, я понял, что касаюсь губами слова лукавого в *Отче наш*» (Там же. С. 219).

⁶⁴ «Теофил сказал про себя слово, затем вытянул его изо рта. Слово было острое, как опасная бритва. Ангел бросил его в воду» (Там же. С. 156).

⁶⁵ Слово Кирилла // Бильбасов В. А. Кирилл и Мефодий. СПб., 1871. Ч. 2: Кирилл и Мефодий по западным легендам. С. 218–220, 313–314.

Представление о том, что Божественное слово буквенное усваивается через плоть, через физическое к нему причащение, остается актуальным и в XV веке. Именно так происходит чудесное постижение грамоты Сергием Радонежским, описанное в его Житии. Проявивший неспособность к учению, он должен был получить книжную премудрость от Бога, а не от людей. Ангел, явившийся ему в образе старца, подал отроку нечто похожее на «маль кусь бѣла хлѣба пшенична, еже от святыя просфиры».⁶⁶ По вкушении этого дара, сладкого, как мед, мальчик тотчас же овладел грамотой. Событие комментируется цитатой из Иеремии: «Тако глаголетъ Господь: „Се дах словеса моя въ уста твоя“» (Иер. 1: 9).⁶⁷ Слово входит в уста как плоть — как освященная плоть, подобная Святым Дарам.

В «Прогласе» Константина Философа («Пригласие святому Евангелию») и в связанном с ним в целом ряде моментов «Слове о законе и благодати» мотивы облачения в плоть, облечения во Христа и облачения в слово явственно параллельны друг другу: Христос одевается в плоть,⁶⁸ Владимир облачается во Христа,⁶⁹ народы облачаются в слово книжное.⁷⁰ Бог, слово и плоть подобны друг другу. Как Бог есть одновременно слово и плоть, так слово одновременно является Богом и плотью. Что же касается тварной плоти (человека), то она облачается в слово и причащается Божеству. В «Прогласе» Константина Философа «слово буквенное» выступает, подобно Христу, посредником между Божеством и естеством, причастное им обоим, служит связующим началом между ними.

В романе Назарова, Божественное и ангельское по своей природе, слово заполняет весь свет, попадая на уста и человеку, и зверю:

Волчица коротко тьякнула и прошептала охотничье ругательство, услышанное от отца. В этой короткой фразе отрицались все пять волчьих бесов, но волчица перепутала слоги, слова сложились неправильно, вытекли изо рта и отравили место.⁷¹

Слова, не достигающие Бога, «превращаются в ядовитые ягоды на лесных кустах».⁷² И для того, чтобы подобного не случилось, союз с вышними силами необходим:

⁶⁶ Житие Сергия Радонежского // Библиотека литературы Древней Руси. СПб., 1999. Т. 6. С. 276.

⁶⁷ Там же. С. 278.

⁶⁸ «Къ живущимъ бо на земли челоѡкомъ въ плоть одѣвсья приде...» (Иларион, митрополит Киевский. Слово о законе и благодати // Библиотека литературы Древней Руси. СПб., 1997. Т. 1. С. 26).

⁶⁹ «...въ Христа крестився, въ Христа облѣчеся...» (ср.: Гал. 3: 27; Там же. С. 44).

⁷⁰ «Нази бо вси бес кѡн'игъ языци» («Пригласие святому Евангелию», цит. по: Топоров В. Н. Святость и святые в русской духовной культуре. М., 1995. Т. 1. С. 35).

⁷¹ Назаров В. Круги на воде. С. 123.

⁷² Там же. С. 225.

Когда в доме нет Ангелов — там тоскливо и сыро, и простые, как яблоки, материнские просьбы не долетают до Бога, разбиваются об облака.⁷³

В 2003 г. в Петербурге был издан «Проективный философский словарь», авторы которого задались целью дать имена тому, что уже родилось в современном мире, но еще не успело стать нареченным. Одна из статей словаря, написанная Михаилом Эпштейном, называется «Ангелизм». Это понятие определено как «постмодернистский тип религиозного мироощущения, в центре которого находится фигура сверхъестественного вестника, без определенного указания на источник или содержание вестника».⁷⁴ Феномен «ангелизма», сложившийся на исходе XX века в самостоятельный тип мирозерцания, охарактеризован как *западный*.

Возвращение ангелов, как ни странно, подготовлено всем ходом истории. В Средние века в центре вселенной стоял Бог, в Новое время — человек. Теперь выясняется, что и теоцентризм, и антропоцентризм имеют свои отрицательные стороны — церковный догматизм либо государственный тоталитаризм: костры инквизиции, печи Освенцима. Вот почему нужно найти какое-то среднее, промежуточное звено в духовной иерархии — инстанцию не слишком потустороннюю, чтобы не лишать вкуса земную жизнь, но и не слишком мирскую, чтобы не потерять высшие ориентиры. <...> Телефоны, телевизоры, компьютеры, авиалайнеры,⁷⁵ ракеты — ангеличны, в том смысле, что они предъявляют инобытие разума в самодействующих физических телах. Именно предельная технологизация и деперсонализация всей культурной среды раскрывает в ней присутствие «иных духов», именуемых ангелами. <...> Нынешние ангелы — это вестники без вестия, суверенные духовные существа, над которыми нет единоначалия <...>. Ангелизм — это <...> постатеистическая стадия мировоззрения. Ангелы — не боги, они всего лишь посланники, забывшие о том, кто их послал, или скрывающие это от себя и от людей. <...> Ангелы — это слухи о потусторонних мирах, но кто пустил эти слухи, чему они соответствуют, кто за ними стоит — людям не дано знать.⁷⁶

⁷³ Там же. С. 34.

⁷⁴ Проективный философский словарь: Новые термины и понятия / Под ред. Г. Л. Тульчинского и М. Н. Эпштейна. СПб., 2003. С. 17.

⁷⁵ В романе Назарова ангел сидит на носу самолета, а следование авиарейсом превращается затем в путешествие с ангелом.

⁷⁶ Проективный философский словарь. С. 18–20.

«Ангельская» тема развивается в каждой из трех интересующих нас книг. В романе «Меня зовут *Красный*» сказано, что коснуться *красного* цвета — «все равно что коснуться ангела». ⁷⁷ Роман Петровича состоит из девяти книг, названных именами девяти ангельских чинов: «Книга первая. Серафимы», «Книга вторая. Херувимы», «Книга третья. Престолы» — и так далее, вниз по лестнице, связующей Небо и землю. У Назарова разговор об ангелах ведется подробнейшим образом, к роману даже приложен «Ангеларий» — список из сорока имен, с указанием who is who. Но кажется, черты западного «ангелизма», уловленные Михаилом Эпштейном, относимы лишь к русскому тексту, и то с очень большими оговорками. Что же касается Петровича и Памука, у них слишком сильна та нерелексирующая «средневековая» непосредственность, которая встречает ангельскую весть в уверенности, что знает, откуда она принесена. Причина, по-видимому, заключается в том, что обращение к духовному опыту Средневековья осуществлено в турецком, сербском и русском романах исходя из разных культурно-исторических предпосылок.

В романе Памука действие разворачивается на той границе времен, когда мастера средневековой миниатюры впервые столкнулись с познавшей перспективу живописью Нового времени — и соблазнились, продолжая хранить горячую любовь к старой традиции. Сюжет не затрагивает современности, но автором недвусмысленно засвидетельствована живая актуальность проблематики, порожденной этим столкновением, и духовного смятения, вызванного им. В романе многократно подчеркнута: опыт Нового времени идет из Европы, для Стамбула он пришлый и чуждый.

У Петровича Средневековье и современность сюжетно сопряжены: события, завязавшиеся в стародавние времена, выплескиваются в настоящее Республики Сербской. Но нельзя сказать, что тем самым осуществляется плавная связь Средневековья и Нового времени. Один из сюжетных узлов романа связан с деятельностью акционерного «Общества по торговле годами Новой истории». Смысл этой деятельности поясняется следующим образом:

В начале XX века Королевство Сербия делало попытки догнать ушедшую далеко вперед Европу, поэтому недостающие периоды закупались оптом, главным образом через это объединение акционеров. Купленные промежутки времени на судах доставлялись вниз по течению Дуная в тысячах и тысячах мешков. <...> Общество по торговле годами Новой истории получало огромную прибыль. Тем более что взамен европейские партнеры хотели получить не деньги, а некоторые особые вещи, которые

⁷⁷ Памук О. *Меня зовут Красный*. С. 243.

в западных краях давно исчезли. На тех же самых разбухших судах, только теперь уже вверх по Дунаю, перевозили застольные тосты и здравицы, отборные сновидения, заговоры против сглаза, узоры и орнаменты, змеиную чешую, умение сливать страх, в то время как собственная действительность чахла и повсюду расцветало чужое прошлое и будущее. ⁷⁸

Культура Нового времени доставлена в Сербию (так же как и в Стамбул в романе Памука) извне, между тем как «родной», «своей», органичной остается традиция Средневековья. Вот почему турецкий и сербский авторы так свободно заглядывают в Средневековье через голову Нового времени. Совершенно иначе построена траектория этого взгляда в русском романе, автор которого не может с подобной же легкостью отрешиться от опыта трех веков Новой истории, лежащего за его плечами. Стамбульские миниатюристы не задаются вопросом о том, действительно ли они изображают мир таким, каким его видит Аллах, ибо за ними стоит традиция, безупречная и внутренне не противоречивая также и с точки зрения *современного* романиста. Сербский автор невозмутимо повествует о присутствующих в нашем трехмерном мире Божественных сущностях — для его сознания то и другое так же равно достоверно, как для сознания средневекового. И только для русского автора, обратившегося к тем же материям, встает порожденный новоевропейской культурой мучительный вопрос о том, можно ли различить *визии* и *иллюзии*.

По своему жанру «Круги на воде» — роман-визия, его герой совершает путешествие, подобное Дантовскому, но озирает не мировую, а только лишь собственную историю, впрочем накрепко связанную с историей рода, прослеженной до дней первотворения. Круг времени обегается быстро, на сравнительно малом пространстве романа. От современности, в сопровождении ангела Руахила, — к первоначалу, затем, через Адову Бездну и Город Ангелов, к Небесным Вершинам и оттуда — назад, в Петербург. По ходу путешествия выясняется родословие героя. О нем рассказано пунктирно, несколькими вплетенными в повествование миниатюрными историями, каждая из которых имеет свой собственный и, на первый взгляд, вполне автономный сюжет. Подробнее же всего говорится об ангелах и, вообще, обо всей сфере того *невидимого*, которое существует за пределами обыденного сознания, ⁷⁹ но в романе становится и зримым, и осязаемым, осязаным глазом и словом, предъявленным читателю как достоверность. Между тем, коварный новоевропейский вопрос об иллюзорности этой достоверности автором так и не забыт:

⁷⁸ Петрович Г. *Осада церкви Святого Спаса*. С. 267–268.

⁷⁹ Люди «не заметили бы вестника, даже если бы наступили на его хитон» (Назаров В. *Круги на воде*. С. 14).

Свет — это все, что есть на свете. Мир без света — мрак над пропастью. Все, что нас окружает, — отраженный от предметов свет. Своего рода *иллюзия*. Никто на самом деле не знает, каков истинный цвет яблока, какова форма камня.⁸⁰

Изгоняющий тени Божественный свет, которым отовсюду облит каждый предмет на средневековой восточной миниатюре, здесь, на территории современного русского визионерского романа, оказывается рождающим иллюзию. Александр Секацкий, комментируя роман Вади-ма Назарова, говорит об «искажающей оптике реализма» с его любовью к психологизму и подробностям трехмерного мира. Этот сам по себе, безусловно, существенный тезис приводит философа к бодрой уверенности:

Выигрыш в свободе (про)зрения выпадает тому, кто научился игнорировать навязчивую видимость повседневности, принудительную телесность и материальность мира, порождаемую очевидным поствавилонским наречием. Прозрение несовместимо с подозрением, всегда затрудняющим вольный полет речи.⁸¹

Между тем сам Назаров говорит об иллюзорности оптики как таковой. Более того: к самим прозрениям в область невидимого он относится отнюдь не без подозрений, вызванных вопросом о том, не связано ли визионерство с вторжением в пространство недозволенного. В конечном итоге подозрения оказываются отвергнутыми, но следует отдать должное авторской честности, заставившей поделиться ими с читателем:

...невидимое должно оставаться невидимым, а тайное — тайным. Нельзя ловить прикосновения крыльев в майском ветре, в кленовых листьях — нельзя читать. Сокрытое — сокрыто нам на пользу, и тот, кто ловит Ангелов на серебро, поймает слово и смерть. И все же еще не родился человек, который не слышал бы музыки Сфер, а тот, с кем не случалось чуда, — беспамятен и неблагодарен.⁸²

⁸⁰ Там же. С. 17. Курсив мой. — М. В.

⁸¹ Секацкий А. Первопроходец небесной географии. С. 268–269.

⁸² Назаров В. Круги на воде. С. 75. Чуть выше об ограниченности нашего зрения сказано как о законной необходимости: «И до появления Ангела я знал, что мы живем среди бесплотных сил. В стволах моих глаз — специальный ограничитель, чтобы нескромно не касаться невидимых при внезапном выстреле из-под ресниц» (Там же. С. 74).

Подводя итоги, еще раз сформулируем, в чем заключается разница между турецким, сербским и русским текстами, авторы которых обратились к средневековой метафизике, минуя гносеологию Нового времени. У Памука недовоплощенность двухмерного, мира древней миниатюры, изображающей мир таким, каким его видит Аллах, — только предмет описания, сопровождающего детективный сюжет (так же, как сама миниатюра, подчеркивает романист, — только орнаментальное сопровождение рукописи). Это описание имеет уверенную опору на традицию, уважение к которой осталось непоколебленным от встречи с новоевропейской культурой. В тексте Петровича возможность придавать скульптурную осязаемость невидимому миру и вещественность — слову также реализуется с помощью все еще не утраченного, не до конца обменного на «года Новой истории» духовного опыта. У Назарова средневековая метафизика вызвана к жизни сознанием, прошедшим через искушения европейской гносеологии. Его визионеры предстают как фрагменты не собранной до конца мозаики, как миниатюрные фрагменты невидимого мира, вдруг ставшие доступными осязанию и зрению. Эти фрагменты подобны описанному в романе Петровича строительному материалу, необходимому для возведения храма. Но сербского материала имеется в избытке, а русский материал не только не собран еще до конца — он не до конца апробирован, не до конца надежен. Продолжая сравнения, можно сказать, что автор «Кругов на воде» подобен художнику, который желает снова увидеть мир как средневековый миниатюрист и в то же время видит его в перспективе Нового времени, то есть наследует тому ставшему общим с Западом русскому трехвековому культурному навыку, который турецким автором охарактеризован как взгляд на мир глазами уличной собаки. Попытка совместить эти два взгляда и составляет главное достоинство русского романа.⁸³

На фоне же западного «ангелизма» все три романа обнаруживают несомненную общность. Как «религия постмодернизма»,⁸⁴ ангелизм, по Эпштейну, вместе с духовностью Нового времени отрицает и духовность Средневековья. Между тем Памук, Петрович и Назаров не просто развернуты в сторону культуры Средних веков — с этой эпохой в каждом из трех романов непосредственно связана самая сердцевина сюжета.

⁸³ Можно было бы оценить эту попытку как слабость, как то самое «подозрение к прозрениям». Но кажется, что ее скорее следует оценить как честность, то есть проявление силы. Герои романа, проясняя свое родословие, обнаруживают в нем весьма сомнительные моменты, но это не приводит их к мысли отказаться от родового наследия. Так же и автор не скрывает своей причастности к тому культурному наследию, навыки которого он стремится превозмочь.

⁸⁴ Проективный философский словарь. С. 19.

Все три автора твердо помнят и не забывают напоминать читателю о начале и конце мироздания (а следовательно, и о его Творце, посылающем на землю ангельскую весть). Само по себе это не новость в литературе XX века: символисты культивировали миф эсхатологический, футуристы — миф первотворения. Но в романах, о которых здесь идет речь, эти координаты земного времени лишь отмечены, средоточием же духовных усилий становится именно средневековый — срединный — момент человеческой истории. И это внимание к Средневековью несомненно выводит тексты каждого из трех романов за рамки постмодернистских установок, знаменуя собой некое общее, «восточное» (если глядеть с запада) направление, которому еще нет имени. Культуре предстоит это имя найти, но уже сейчас ясно, что оно должно заключать в себе внутренний парадокс, поскольку перед нами некое устремление в будущее через позапрошлое новоевропейской культуры, некий «протомедиевизм».

Наталья Поньрко

Наследие древнерусской культуры в жизни и творчестве Льва Толстого

Я

позволю себе начать с цитаты.

«Ходил я на Шакшу-озеро к дѣтям по рыбу <...> и у дѣтей накладше рыбы нарту большую, и домой потащилъ маленькимъ дѣтям, послѣ Рожества Христова. И егда буду насреди до-роги, изнемогъ <...>. Ни огня, ничево нѣтъ, ночь постигла. Выбилъся из силы, вспотѣл, и ноги не служатъ. Верстъ с восьми до двора <...> а тащить не могу. Потаща гоны мѣста, ноги задрожать, да и паду в лямке среди пути ницѣ лицом, что пьяной; и озябше, вставъ, еще попойду столько же, и паки упаду.

Бился такъ много, блиско полуночи. Скиня с себя мокрое платье, вздѣлъ на мокрую рубаху сухую тонкую тафтяную бѣлую шубу и взлѣз на вершину древа, уснулъ. Поваляся, пробудился, — ано все замерзло, и базлуки на ногах замерзли, шубенко тонко, и живот озябъ весь. Увы, Аввакумъ, бѣдная сиротина, яко искра огня угасаетъ и яко неплодное древо посякаемо бывает, только смерть пришла.

Взираю на небо и на сияющия звѣзды, тамо помышляю Владыку <...>. Помышляю, лежа: „Христе, свѣте истинный, аще не ты меня от безгоднаго сего и нечаемаго времени избавишь, нѣчева мнѣ стало дѣлать, яко червь исчезаю!“

А съ согрѣяся сердце мое во мнѣ, ринулся с мѣста паки к нартѣ <...> опять потащилъ».¹

Этот фрагмент из Жития протопопа Аввакума представляется мне в чем-то главным сопоставимым с фрагментом из

¹ Житие протопопа Аввакума здесь и далее цитирую по изд.: Поньрко Н. В. Три жития — три жизни. Протопоп Аввакум, инок Епифаний, боярыня Морозова: Тексты, статьи, комментарии. СПб., 2010. С. 45–106 (здесь — с. 101).

заключительной части «Исповеди» Льва Толстого, где описывается провидчески-символический сон автора, в котором он видит себя на хлипком ложе, висящем над бездной: «Я не могу даже разобрать — вижу ли я что-нибудь там, внизу, в той бездонной пропасти <...>. Сердце сжимается, и я испытываю ужас. Смотреть туда ужасно. Если я буду смотреть туда, я чувствую, что я сейчас соскользну с последних помочей и погибну. <...> Что же делать, что же делать? — спрашиваю я себя и взглядываю вверх. Вверху тоже бездна. Я смотрю в эту бездну неба и стараюсь забыть о бездне внизу, и, действительно, я забываю. Бесконечность внизу отталкивает и ужасает меня; бесконечность вверху притягивает и утверждает меня. Я так же вишу на последних, не выскочивших еще из-под меня помочах над пропастью; я знаю, что вишу, но я смотрю только вверх, и страх мой проходит. Как это бывает во сне, какой-то голос говорит: „Заметь это, это оно!“ — и я гляжу все дальше и дальше в бесконечность вверх и чувствую, что я успокаиваюсь <...>. И вижу, что я уже не вишу и не падаю, а держусь крепко...».²

Сопоставимость этих текстов поразительна, несмотря на их очевидные жанровые различия. И там, и там вглядыванию в небеса предшествует видение между небом и землей. И там, и там обращенность вверх приносит уверенность в себе, дает силы и уничтожает страх.

Для протопопа Аввакума это не удивительно. Главное, что выносит всякий из чтения Аввакумова Жития, это состоявшееся знакомство с жизнью, прожитой в постоянном ощущении Божьего присутствия.

Но и жизнь Толстого — это тоже жизнь в постоянном ощущении Бога. Во всяком случае, — после того духовного переворота, который случился с ним в конце 70-х — начале 80-х годов и предшествовал написанию «Исповеди».

О том, что Толстой был хорошо знаком с Житием Аввакума, давно известно. Свод сохранившихся документальных свидетельств интереса Толстого к Аввакуму и его творчеству представил Е. А. Маймин в статье «Протопоп Аввакум в творчестве Л. Н. Толстого», опубликованной в 1957 г., — Толстой делал выписки из пересказа Жития Аввакума С. М. Соловьевым и из издания Жития, впервые опубликованного Н. С. Тихонравовым в 1861 г.; в письме 1878 г. он обращался к Н. Н. Страхову с просьбой прислать «Путешествие инока Парфения и попа раскольника Аввакума и раскольнического что есть, но не обработанного, а сырого материала»; учтены также высказывания Толстого по поводу выразительности языка Аввакума (в письме к П. И. Бирюкову и в воспоминаниях В. Ф. Лазурского) и запись в дневнике С. А. Толстой 1904 г. о том, что Толстой читал семейным Житием протопопа Аввакума; и, наконец, свидетельство Д. П. Маковиц-

² Толстой Л. Н. Собрание сочинений: В 22 т. М., 1983. Т. 16. С. 164–165.

кого, относящееся к 1906 г.: «После обеда Лев Николаевич читал нам из Истории Соловьева про протопопа Аввакума. Во время чтения прослезился. С большим уважением и любовью говорил о нем».³

Тема «Аввакум — Толстой» традиционно рассматривается в двух аспектах: первый связан с мотивом победы над женским искушением через отсечение перста в «Отце Сергии», в чем находят параллели с эпизодом Аввакумова Жития (простертая над свечью рука Аввакума во время исповеди блудницы); а второй заключается в сопоставлении «Исповеди» Толстого с Житием Аввакума с точки зрения отражения в обоих памятниках жанровых черт исповеди-проповеди.⁴

Что касается мотива победы над женским искушением, то источники его, как для Аввакума, так и для Толстого, были детально проработаны А. Г. Гродецкой.⁵ Очевидно, что для Толстого жест Аввакума в Житии не составлял прямого источника; искомый мотив со всеми деталями развития сюжета находится в группе патериковых, проложных и житийных сказаний об отшельнике и пытавшейся соблазнить его блуднице. В «Слове о черноризце, егоже блудница не прельстивши умре, и воскреси ю, помолився Богу», помещенном в Прологе под 27 декабря, блудница, побившись об заклад с веселой компанией о том, что соблазнит праведного старца, живущего в пустыни, приходит к нему под видом заблудившейся и просит крова; проникнув в келью, она прилагает все усилия, чтобы соблазнить старца, старец же справляется с искушением, сжигая руку; в дальнейшем блудница раскаивается в своем деянии и становится на путь спасения. Схема развития сюжета в «Отце Сергии» совпадает с проложной во всех основных деталях: «разводная жена, красавица» Маковкина во время кутежа в праздной компании держит пари о том, что переночует у отца Сергия; морозной ночью она стучится к старцу под видом заблудившейся, пытается соблазнить его, но, ужаснувшись при виде отсеченного пальца инока, терпит поражение, а через год принимает постриг в монастыре.

³ См.: Маймин Е. А. Протопоп Аввакум в творчестве Л. Н. Толстого // ТОДРЛ. М.; Л., 1957. Т. 13. С. 501–505.

⁴ См.: Робинсон А. Н. Исповедь-проповедь: о художественности «Жития» Аввакума // Историко-филологические исследования: Сб. статей к 75-летию акад. Н. И. Конрада. М., 1967. С. 358–370; Николаева Е. Н. О некоторых источниках «Исповеди» Льва Толстого (к вопросу об использовании в произведении традиций древнерусской литературы) // Литература Древней Руси. М., 1983. Вып. 4. С. 118–131; Панченко А. М. 1) Смех как зрелище // Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В. Смех в Древней Руси. Л., 1984. С. 109; 2) Русская культура в канун петровских реформ. Л., 1984. С. 194–195; 3) Топика и культурная дистанция // Историческая поэтика: итоги и перспективы изучения. М., 1986. С. 240–242; Гродецкая А. Г. Ответы предания: жития святых в духовном поиске Льва Толстого. СПб., 2000. С. 212–224.

⁵ См.: Гродецкая А. Г. Ответы предания: жития святых в духовном поиске Льва Толстого. С. 207–256.

Что и говорить, сюжетная схема в Житии протопopa Аввакума совсем другая. Блудница приходит к Аввакуму не для искушения его, а на исповедь.

«А егда еще былъ в попѣхъ, прииде ко мнѣ исповѣдаться дѣвица, многими грѣхми обременена, блудному дѣлу и малакии всякой повинна, нача мнѣ, плакавшеся, подробну возвѣщати во церкви, пред Евангелиемъ стоя. Аз же, треокаянный врачъ, слышавше от нея, сам разболѣвся, внутрь жгом огнемъ блудным.

И горко мне бысть в той час. Зажег три свѣщи и прилѣпилъ к налою, и возложилъ правую руку на пламя, и держаль, дондеже во мнѣ угагло злое разжежение. И отпустя дѣвицу, сложа с себя ризы, помолясь, пошелъ в дом свой зѣло скорбень...».⁶

В свое время А. М. Панченко об этой ситуации из Жития Аввакума написал: «...мы можем быть уверены, что это не художественный вымысел, что это эпизод не только из его „Жития“, но также из его жизни. Такой жест был предписан авторитетными книгами, и Аввакум исполнил предписание, как пристало защитнику русской старины».⁷

В древнерусской культуре, к которой принадлежал Аввакум, господствовал принцип подобия, и потому в ее проявлениях так много архетипического. Древнерусский человек, говоря словами А. М. Панченко, «ощущал себя эхом вечности и эхом минувшего, „образом и подобием“ преждебывших персонажей мировой и русской истории. Жизненная установка на повторение и подражание в средневековой „культуре памяти“ была общепринятой ценностью. Каждый откровенно, в отличие от ренессансной и постренессансной эпохи, стремился повторить чей-то уже пройденный путь, сознательно играл уже сыгранную роль».⁸

В отличие от Жития Аввакума, герой «Отца Сергия» — это литературный герой, и архетипичность его жеста должна рассматриваться, в первую очередь, в контексте литературоведческой компаративистики, а не поведенческих архетипов культуры. В то же время мне представляется, что в «Отце Сергии» намечены контуры того поведенческого архетипа, который Толстой воплотил своей собственной судьбой, вопрос — до какой степени сознательно. О том, что эта повесть — одно из самых интимных его сочинений, много написано. Она писалась долго, с перерывами, с начала 1890 г., в течение более чем десятилетия, и так и не была закончена и не публиковалась при жизни автора. Герой повести Касатский наделен чертами самого Толстого, об этом тоже много сказано. И потому уход Сергия-Касатского в конце повести как итог жизни героя — это тот уход, который Толстой приготавливал для самого себя, мучительно нащупывая в течение более чем десяти лет нужный ему исход сюжета.

⁶ Цитирую по: *Понырко Н. В.* Три жития — три жизни. С. 51.

⁷ *Панченко А. М.* Смех как зрелище. С. 109.

⁸ Там же. С. 108.

Следует обратить внимание на то, что уход Сергия-Касатского наделен определенными чертами юродственного ухода: он уходит из обжитого им мира и делается скитальцем «на чужой стороне», становится безымянным «человеком Божиим» (людям, спрашивающим у него, кто он таков, он не называет своего имени, а отвечает лишь: «Раб Божий»). О подобных особенностях юродственного поведения мне приходилось писать в статье, посвященной галицкому юродивому XVII века Стефану Нечаеву: бравшему на себя подвиг юродства человеку важно было при этом удалиться из родных мест, уйти «на чужую землю», туда, где его никто не знал, стать таким же неузнанным безымянным странником, как Алексей Человек Божий.⁹ В свое время мне удалось обнаружить и опубликовать ряд сочинений юродивого Стефана и тем самым разрушить сложившееся представление о том, что юродство и писательство — вещи несовместимые (этого взгляда придерживался покойный А. М. Панченко): современник протопopa Аввакума юродивый Стефан был не только автором посланий и покаянных стихов, но и сочинителем знаменных роспевов.¹⁰

Перед уходом в юродство Стефан написал пространное послание матери и жене (частично в форме диалога), из которого видно, как трудно было близким примириться с его уходом.

«И аз, братие, пожих в покоех мира сего и во всех сладостех его, — и ничтоже приобретох. И разумех, яко льстив есть мир сей. Аще кто весь мир приобрящет, душу же свою отщетит, ничтоже есть <...>.

Вопрос: Почто еси оскорбил родителей своих, паче же, мать свою рождшую, и жену, младу сущу, оставил еси? Писано есть, аще кто оставит отца или мать, жену и дети в беде сущих, а сам покоя ищет, проклят есть <...>.

Ответ: Вем, яко есть оставляю их Богу <...>.

Почто еси в мире с нами не терпел скорбей и напастей?» и т. д.¹¹

Ситуация, описанная в процитированных строках письма юродивого Стефана, заставляет нас вспомнить об уходе Толстого в 1910 г., его последнем письме к жене Софье Андреевне Толстой и о реакции близких на этот уход.

⁹ См.: *Понырко Н. В.* Автор стихов покаянных и роспевщик юродивый Стефан // ТОДРЛ. СПб., 2003. Т. 54. С. 220–230.

¹⁰ См.: *Лихачев Д. С., Панченко А. М., Понырко Н. В.* Смех в Древней Руси. Л., 1984. С. 205–213; *Понырко Н. В.* 1) Автор стихов покаянных и роспевщик юродивый Стефан. С. 220–230; 2) Стихи покаянные галицкого юродивого XVII в. Стефана // ТОДРЛ. СПб., 2004. Т. 56. С. 596–600. Юродивый Стефан был уроженцем города Галича (Костромского), откуда ушел, покинув свою жену и родителей, и долгие годы юродствовал «на чужой стороне», не подавая вести близким. Он скончался в 1667 г. (дата рождения неизвестна) и был похоронен под трапезной церкви Богоявления галичского посада, где сам себе «гроб ископа».

¹¹ *Лихачев Д. С., Панченко А. М., Понырко Н. В.* Смех в Древней Руси. С. 207–208.

Для юродивого Стефана прощение с семьей, представленное в дошедшем до нас послании, было не первым. Как явствует из контекста того же послания, он уже однажды уходил юродствовать, но вернулся, не выдержав угроз своей матери покончить с собой.

«Вопрос: Почто еси прежде сего отшел от нас, — и вспять прииде к нам и мнил, яко мир любиши, и жену поял еси?»

Ответ: Аще бы не за скорбь матери своя, — прочтох от нея писанную хартию, яко болезнует вельми; глаголют же, яко и ума изступити ей, и сама ся хочет убийством смерти предати, — убояхся, яко простоты ради погубит себе, и послушах ея. Приидох к вам и жену поях, утешая ея <...>.

Вопрос: О, превозлюбленный мой сыне и свете очей наших, почто скрываешия от нас <...> а сам грядеши, не вем камо?»¹²

Здесь можно усмотреть еще одно поразительное сближение! Мы знаем о первой попытке ухода Толстого и о его первом письме Софье Андреевне от 8 июля 1897 г., не переданном тогда жене, но сохраненном Толстым и по его воле отданном ей после его смерти («...как индусы под 60 лет уходят в леса, как всякому старому религиозному человеку хочется последние года своей жизни посвятить Богу, а не шуткам, каламбурам, сплетням, теннису, так и мне, вступая в свой 70-й год, всеми силами души хочется этого спокойствия, уединения, и хоть не полного согласия, но не кричащего разногласия своей жизни с своими верованиями, с своей совестью»).¹³ Знаем мы и о суицидальных попытках жены Толстого в моменты его уходов.

В «Отце Сергии» прославленный подвижник старец Сергий так продумывал вариант своего исчезновения-ухода: «Сначала он уедет на поезде, проедет триста верст, сойдет и пойдет по деревням. Он расспрашивал старика солдата, как он ходит, как подают и пускают...». ¹⁴ Сесть в поезд, ехать в нем до какой-нибудь станции, а там сойти и, пойдя пешком по России, раствориться в народе, — жизнь показала, что этот вариант Толстой чуть было не воплотил своей судьбою. Только сойти на станции, чтобы дальше идти пешком, не удалось. Смерть оборвала замысел.

И тут мы видим последнее сближение в судьбах галицкого юродивого Стефана и Льва Толстого. Обратимся к документам XVII века. «Сей святой Стефан <...> преставися в лета от сотворения мира 7175 году, а от Рождества Христова 1667 году, мая в 13 день, на память святых мученицы Гликерии <...>. Погребение было мая в 14 день на память святого мученика Исидора <...>. При погребении были галицких монастырей архимандриты: Новоезерского монастыря Авраамиева архимандрит Христофор, Паисейна монастыря архимандрит Сергий, Галицкой соборной церкви Спасской протопоп Феофилакт з братиею и всего града Галича священницы и

¹² Там же. С. 208–209.

¹³ Толстой Л. Н. Собрание сочинений: В 22 т. М., 1984. Т. 19/20. С. 401.

¹⁴ Там же. М., 1982. Т. 12. С. 367.

диаконы. От мирских чинов — галицкой воевода Артемей Антонович сын Мусин-Пушкин да галицкой же преждебывшей воевода стольник Кондратей Афанасьев сын Загрязской; дворяне: Давыд Неплюев, Иван Ларионов и иные дворяне и дети боярские, и многия посацкия и уездныя люди з женами и з детьми. <...> Оный блаженный Стефан был человек убогий, а на погребение его стеклося множество именитых людей».¹⁵

Излишне комментировать, в чем здесь усматривается общность: похороны Толстого были беспрецедентным событием по числу стекшихся на них представителей разных сословий тогдашней России.

И вот, возникает вопрос. Откуда эти, говоря словами Пушкина, странные сближения? Ведь ничего о юродивом Стефане, его сочинениях и его поведении Толстой не знал и не мог знать. В случае с галицким юродивым XVII века Стефаном, и каким бы то ни было другим юродивым, у Толстого не могло быть сознательного стремления — вспомним тезис А. М. Панченко — повторить чужой «уже пройденный путь, сыграть уже сыгранную роль». На мой взгляд, здесь следует говорить о неких принципах поведения, которые, составляя основу культурного архетипа нации, тем более стойки, чем бессознательнее и произвольнее осуществляется в них тенденция к подобию.

Осознававшая себя эхом вечности древнерусская культура была, в первую очередь, «культурой подобию» и «культурой памяти». Культура же Нового времени в России — это «культура прогресса», отбросившая как ненадобные большинство аксиом и принципов допетровской Руси. Но в том-то и дело, что ненадобными эти принципы были не для всей России. Никоновские реформы, а вслед за ними реформы Петра I, разделили русский народ, по меткому замечанию В. П. Рябушинского, на два народа: «барина» и «мужика»,¹⁶ каждого со своей культурой, неведомой и непонятной другому «народу». При этом господствующей и претендующей на универсальность стала, конечно же, культура «барина». Культура же «мужика», не замечаемая и презираемая «баринством», преемственно продолжала существовать в русских «низах», где читали тиражируемое в рукописях Житие протопопа Аввакума («открытием» оно сделалось в середине XIX в. лишь для «барина»), где странствовали и продолжали ощущать себя эхом вечности калики перехожие и юродивые, живущие в постоянном ощущении Божьего присутствия.

Мне представляется, если мыслить в этих категориях, что духовный переворот Толстого совершился в свете осознанного им наличия двух

¹⁵ Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В. Смех в Древней Руси. С. 212–213.

¹⁶ См.: Рябушинский В. П. Старообрядчество и русское религиозное чувство / Сост., вступ. статья и коммент. В. В. Нехотина, В. Н. Анисимовой, М. Л. Гринберга. М., 2010. С. 51.

разных «народов» в российской действительности, с признанием нравственной правоты «народа-мужика», живущего своим трудом и вместе с Богом. После этого переворота Толстой своими писаниями и своей деятельностью, публичной и частной, как мне представляется, стремился разрушить границу между двумя «народами». И как ни грандиозна была задача, ему это в чем-то удалось, во всяком случае, на личном уровне. Об этом говорит среди прочего и органичное усвоение им юродственного архетипа поведения в том, что было связано с его «уходом».

Среди поздних рассказов Льва Николаевича Толстого есть один, под названием «Разговор с прохожим» (с авторской пометой: 9 сентября 1909, Крекшино). Ранним утром два старика идут навстречу друг другу, один из них Лев Толстой. Точнее, идет один Толстой (с радостью на душе от красоты мира, с серьезными и простыми мыслями о смерти), а другой — «крестьянин, бородатый, косматый, с проседью, здоровенный, простое рабочее лицо» (второй Лев Толстой по внешности, — не правда ли?) — стоит на дороге. Завязавшийся между ними доброжелательный разговор заканчивается словами Толстого: «...лучше о душе подумать». В ответ Толстой встречает в мужике полное понимание: «Верно это, старичок. Верно ты говоришь. Об душе первое дело. Первое дело об душе <...>. — И лицо его стало еще добрее и серьезнее. Я хотел продолжать разговор, но к горлу что-то подступило (я очень слаб стал на слезы), не мог больше говорить, простился с ним и с радостным, умиленным чувством, глотая слезы, отошел».¹⁷

В этой зарисовке мы как будто видим два «народа» на пути друг к другу — и осознаем личный подвиг Толстого в преодолении этого пути.

¹⁷ Толстой Л. Н. Собрание сочинений: В 22 т. М., 1983. Т. 14. С. 306–307.

Этика или метафизика: о влиянии Льва Толстого на Людвиг Витгенштейна

7 августа 1914 г. в Кракове Людвиг Витгенштейн добровольно вступил в австрийскую армию. В качестве причины его решения добровольно поступить на военную службу биографы философа Вухтерль и Хюбнер,¹ помимо «аполитичного патриотизма», выразившегося в пожертвовании денег на артиллерию («пожертвование на пушки») и образцовом служении солдатскому долгу (представлен к награде 30 июля 1918 г.), приводят то обстоятельство, что война явилась для Витгенштейна выходом из переживаемого им в тот период чувства безнадежности. В 1920 г. философ признавался одному из своих коллег, что искал на войне смерти.²

О потере философом смысла жизни и переживании ее пустоты в годы войны говорят его многочисленные письма и свидетельства современников. Самообвинения Витгенштейна в этот период безжалостны: «Моя жизнь была до сих пор полным свинством — но должна ли она оставаться такой?»³

В этом состоянии «лабильного равновесия»⁴ он знакомится с «Кратким изложением Евангелия» Толстого: он находит его случайно в книжной лавке города Тарнов в Галиции.⁵ Содержание этого сочинения Толстого было уже известно Витгенштейну по «Разновидностям религиозного сознания» («The

¹ См.: Wuchterl K., Hübner A. Wittgenstein. Reinbek, 1979. S. 55–60.

² Ibid. S. 56.

³ Письмо Б. Расселу от 3 марта 1914 г.: Wittgenstein L. Briefwechsel mit B. Russell, G. E. Moore, J. M. Keynes, F. P. Ramsey, W. Eccles, P. Engelmann und L. v. Ficker / Hg. v. B. F. McGuinness u. G. H. v. Wright. Frankfurt/M., 1980 (далее — Wittgenstein L. Briefwechsel). S. 53.

⁴ Письмо Л. Фикеру от 24 июля 1915 г. // Ibid. S. 72.

⁵ Wuchterl K., Hübner A. Wittgenstein. S. 64.

varieties of religious experience») Уильяма Джеймса. Известно также его положительное отношение к различным произведениям Толстого, особенно к «Хаджи-Мурату».⁶ Тем не менее, именно теперь Витгенштейн смог начать знакомство с поздним, обращенным к этике и религии Толстым.

Витгенштейн читает «Краткое изложение Евангелия» несколько раз, некоторые места из него он выучивает наизусть, и солдаты, с которыми он служит на фронте, называют его «тот, который с Евангелием».⁷ О том, в какой мере Витгенштейн был восхищен в этот период идеями яснополянского мыслителя, свидетельствует его письмо к Фикеру от 24 июля 1915 г., в котором он пишет:

«Вы живете в сущности во тьме и до сих пор не нашли спасительного слова. И если я, который так существенно отличается от Вас, захочу Вам что-нибудь посоветовать, это покажется глупо. Но тем не менее я отважусь.

Знаете ли Вы „Краткое объяснение Евангелия“ Толстого? Эта книга в свое время спасла мне жизнь. Вы смогли бы ее купить и читать? Когда ее не знаете, нет у вас представления о том, как она в сила подействовать на человека».⁸

Витгенштейн приводит здесь название сочинения Толстого не совсем точно. По мнению Хеллерера, он читал это сочинение либо в берлинском издании 1890 г. (издательство «H. Steinitz»), которое было озаглавлено «Краткое толкование Евангелия» («Kurze Auslegung des Evangeliums»), либо в издании 1892 г. (издательство «Reclam»), озаглавленном «Краткое изложение Евангелия» («Kurze Darlegung des Evangeliums»).⁹ Поскольку это сочинение, как и большая часть этико-религиозных произведений Толстого, не могло быть опубликовано в России по цензурным причинам, оно впервые было издано на французском языке в Женеве в 1890 г. под названием «Abrégé de l'Évangile», а первое русское издание появилось позже в составе 20-томного собрания сочинений писателя.¹⁰ Вопрос о том, как велико было влияние Толстого на Витгенштейна, содержит также спекулятивные аспекты, поскольку и Толстой, и Витгенштейн находились под влиянием одних и тех же мыслителей (Шопенгауэр, Кьеркегор, Кант, Достоевский и т. д.). Несомненно,

⁶ Письмо Б. Расселу, лето 1912 г.: *Wittgenstein L. Cambridge Letters* / Ed. by B. F. McGuinness and G. H. v. Wright. Oxford, 1995. P. 20.

⁷ *Wittgenstein L. Personal Recollections* / Ed. by R. Rhees. Oxford, 1981. P. 17.

⁸ *Wittgenstein L. Briefwechsel*. S. 72–73.

⁹ *Hellerer H. Tolstois «Kurze Auslegung des Evangeliums» und Wittgensteins «Tractatus Logico-Philosophicus»* // *Gombocz W. L.* (Hg.). *Religionsphilosophie: Akten des 8. Internationalen Wittgenstein-Symposiums. Teil 2*. Wien, 1984. S. 164–166 (особенно с. 164).

¹⁰ *Толстой Л. Н. Собрание сочинений*: В 20 т. М., 1911. Т. 13. С. 395–516.

однако, что эволюция Витгенштейна от убежденного атеиста к человеку, проявляющему явный интерес к религии, была связана с чтением Толстого.

Об этой эволюции говорит, например, письмо Бертрانا Рассела (от 20 декабря 1919 г.), в котором упоминается «Логико-философский трактат», законченный Витгенштейном к августу 1918 г. («Logisch-philosophischen Abhandlung»; первоначальное название «Tractatus logico-philosophicus», далее — Трактат): «Я сразу почувствовал в его книге привкус мистицизма, но я был по-настоящему изумлен, когда понял, что он превратился в совершенного мистика».¹¹

В данной работе влияние Толстого на Витгенштейна будет рассмотрено сначала на основании дневниковых записей австрийского философа, затем на основании его ранних философских сочинений. После этого будет прослежено влияние Толстого в поздних произведениях Витгенштейна. Постановка вопроса предполагает при этом, что различия между Толстым и Витгенштейном, которые в принципе очевидны, не будут находиться в центре внимания.

Дневниковые записи

12 сентября 1914 г. Витгенштейн пишет в своем дневнике: «Я продолжаю повторять слова Толстого: „Человек бессилен во плоти и свободен духом“».¹² Очевидно, что здесь процитирован подзаголовок главы «Сын Бога» из «Краткого изложения Евангелия».¹³ Три недели спустя Витгенштейн снова возвращается к этой мысли:

«Во времена внешнего благополучия мы не думаем о беспомощности плоти, но когда попадаем в беду, мы это бессилие осознаем. И обращаемся к духу» (5 октября 1914 г.).¹⁴

Неприятие «плотского» (животного) существования и борьба против него имели у Толстого глубокие личные причины, что явно доказывают его «Исповедь» (1879–1882) и «Крейцерова соната» (1889). С «ужасом» и «отвращением» оглядывается он на свою жизнь:

¹¹ *Wittgenstein L. Cambridge Letters*. P. 140.

¹² *Wittgenstein L. Geheime Tagebücher 1914–1916* / Hg. v. W. Braun. Wien, 1991. S. 21.

¹³ *Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений*: В 90 т. М., 1957. Т. 24. С. 818. Далее ссылки на это издание даются в сокращении (ПСС), с указанием тома и страницы.

¹⁴ *Wittgenstein L. Geheime Tagebücher 1914–1916*. S. 26.

«Я убивал людей на войне, вызывал на дуэли, чтоб убить, проигрывал в карты, проедал труды мужиков, казнил их, блудил, обманывал. Ложь, воровство, любодеяния всех родов, пьянство, насилие, убийство...» (ПСС, 23: 5).

Вполне возможно, что именно ощущение состояния привилегированности как чего-то греховного, что должно быть заменено и искуплено простой жизнью в повседневном труде, и стало для Витгенштейна важным фактором в его идентификации учения Толстого.

О своей собственной эволюции Толстой пишет в «Кратком изложении Евангелия»:

«Я был приведен к христианству не богословскими, не историческими исследованиями, а тем, что пятидесяти лет от роду, спросив себя и всех мудрецов моей среды о том, что такое я и в чем смысл моей жизни, и получив ответ: ты случайное сцепление частиц, смысла в жизни нет, и сама жизнь есть зло — я был приведен тем, что, получив такой ответ, я пришел в отчаяние и хотел убить себя» (ПСС, 24: 806).

Здесь заметна аналогия с Вронским из «Анны Карениной», которому Толстой явно придал автобиографические черты: после неудачной попытки самоубийства бывший любимец петербургского света пытается уйти от своего разочарования, отправившись на войну в далекую Сербию, где надеется найти смерть.

После того, как Витгенштейн в августе 1919 г. освобождается из плена и возвращается в Вену, он принимает ряд решений относительно своей дальнейшей жизни, которые явно были сделаны под влиянием этики Толстого. Он отказывается от миллионного состояния, которое частично отдает своим братьям и сестрам, а частично жертвует на благотворительные цели,¹⁵ проходит двухгодичный курс педагогического образования и затем в течение пяти лет работает учителем начальной школы в отдаленных бедных деревнях в Нижней Австрии. Как утверждает Парак, Витгенштейн хотел получить богословское образование и стать священником. В своих заметках Парак приводит цитату из Витгенштейна: «Больше всего я хотел бы стать священником, но ведь и в качестве учителя я буду читать с детьми Евангелие [то есть сочинение Толстого]».¹⁶

¹⁵ Milkov N. Tolstoi und Wittgenstein: Einfluss und Ähnlichkeiten // *Prima philosophia*. 2003. Т. 16. S. 187–206 (особенно с. 191).

¹⁶ Parak F. Wittgenstein in Monte Cassino // *Wittgenstein L. Geheime Tagebücher*. 1914–1916. S. 145–158 (особенно с. 145).

Действительно ли Витгенштейн собирался посвятить себя служению католической церкви, остается, однако, не вполне ясным, так как он, вслед за Толстым, испытывал огромный скепсис в отношении религиозных институтов. Кроме того, Витгенштейн все еще в раздоре со своей собственной верой:

«Я знаю, что самоубийство — это всегда низость. Ведь человек не может желать своего собственного уничтожения. <...> Все идет к тому, что у меня нет веры!»¹⁷

Чем аскетичнее обустроивает в 1920–1925 гг. школьный учитель Витгенштейн свою жизнь — одна из его квартир в это время имела «жилплощадь» в два квадратных метра¹⁸ — тем беззаветнее отдается он работе со своими учениками, — чтобы в конце концов понять, что его темперамент не подходит для профессии учителя.

Но что берет в это время молодой философ Витгенштейн из «Краткого изложения Евангелия» для создания своей модели мира? Сведения об этом дает, помимо уже приведенных дневниковых записей, запись от 11 июня 1916 г., которую можно рассматривать как программное религиозное заявление:

«Что я знаю о Боге и о цели жизни? Я знаю, что этот мир существует. Что я помещен в него, как мой глаз в свое поле зрения. Что нечто, сказанное о нем, является проблематичным. Что мы называем это значением. Что это значение лежит не в нем, но за его пределами. Что жизнь есть мир. Что моя воля пронизывает мир. Что моя воля является доброй или злой. Следовательно, что добро и зло как-то связаны со значением мира. Смысл жизни, т. е. значение мира, мы можем назвать Богом. И связать с таким пониманием мира сравнение Бога с отцом. Молиться — значит думать о смысле жизни. Я не могу подчинить события мира своей воле: я совершенно беспомощен. Я только могу сделать себя независимым от мира и тем самым в определенном смысле управлять им, отказываясь от какого бы то ни было влияния на события».¹⁹

¹⁷ Письмо П. Энгельману от 21 июня 1920 г. // *Wittgenstein L. Briefwechsel*. S. 113.

¹⁸ Bogdanov N. Leo N. Tolstoi und Ludwig Wittgenstein oder das Ethische als Grundprinzip // *Kampits P, Weiberg A.* (Hg.). *Angewandte Ethik: Akten des 21. Internationalen Wittgenstein-Symposiums*. Wien, 1999. S. 15–22 (особенно с. 18).

¹⁹ *Wittgenstein L. Tractatus logico-philosophicus, Tagebücher 1914–1916, Philosophische Untersuchungen // Wittgenstein L. Schriften*. Frankfurt/M, 1960. Bd. 1. S. 85–278 (особенно с. 165); <http://anthropology.rinet.ru/old/6/vittdn.htm>

Многие мысли, записанные здесь в краткой форме, можно найти и у Толстого.

Толстой, так же как Витгенштейн, связывает смысл жизни с вопросами морали. Кто «разумее» жизнь и на основе этого разумения делает добро, исполняет «волю Отца духа» (ПСС, 24: 850). «Отец», которого Толстой называет «отцом жизни» (ПСС, 24: 852), является при этом не экстрамунданным божеством — «царство Бога невидимо и не находится во внешнем, а оно в душах людей», — пишет Толстой в третьей главе «Краткого изложения Евангелия» (ПСС, 24: 832), — а скорее символом того, что все люди становятся его равными «сынами» (ПСС, 24: 970) перед вопросом о смысле жизни (ПСС, 24: 816).

Это разумение, согласно Толстому, дано каждому, стоит лишь решиться на «начало жизни» (ПСС, 24: 917), т. е. отказаться от «плотской жизни» (ПСС, 24: 863), от «собственности» и «славы» (ПСС, 24: 838) и любить ближних.

Таким образом, для Толстого, так же как и для Витгенштейна, учение Христа — по сути, учение о морали. Христос не спаситель,²⁰ а «великий учитель» («Как читать Евангелие и в чем его сущность?», 1896; ПСС, 39: 114). Вопрос о божественной природе Христа как Творца мира для Толстого не имеет значения, или, говоря его же словами, это ему «все равно» («Краткое изложение Евангелия»; ПСС, 24: 807). Единственное, что религия может объяснить, это то, как в мире возникли зло и страдание. Поэтому цель религии состоит в том, чтобы показать человеку, что он, несмотря на свою телесную природу, свободен от физических процессов мира.²¹

Несмотря на отказ от метафизики, Толстой — как и Витгенштейн, который позднее в Трактате проводит четкую границу между изъяснимым и неизъяснимым, — исходит из дуалистического понимания мира. Человек свободен выбрать путь плоти или путь духа. Эта свобода дана ему постольку, поскольку он способен смотреть на мир не с точки зрения своего «я», а с точки зрения человеческой общности. Лишь тот, кто живет духовной жизнью, познает «Царство Божие на земле» и как «сын человеческий» становится частью всего человечества.

Дневники 1914–1916 гг. доказывают, впрочем, и то, что в целом Витгенштейн вовсе не был толстовцем. Это видно, например, из его отношения к толстовским мыслям о насилии. «Цари земные бьются и сражаются, и у них войска, а видишь: меня связали и избили, и я не противился им», — пишет Толстой в 12-й главе «Краткого изложения Евангелия» (ПСС, 24: 926). Дипломированный инженер Витгенштейн, который в начале 1916 г. в составе 5-го полевого артиллерийского полка сражается на передовой, не только принимает медали и отличия за храбрость, но и убежденно вы-

²⁰ Ср.: *Bogdanov N.* Leo N. Tolstoi und Ludwig Wittgenstein. S. 16.

²¹ Ср.: *Milkov N.* Tolstoi und Wittgenstein. S. 194.

ступает против пацифистов, которых обвиняет в подлости.²² Текст Толстого для Витгенштейна не догма, а лишь исходный пункт рассуждения.

Теперь, когда мы переходим к рассмотрению тех импульсов, которые Толстой дал Витгенштейну непосредственно для его ранних и — опосредованно — поздних философских произведений, следует еще раз подчеркнуть, что, несмотря на то, что непосредственная переработка наследия Толстого в философских работах Витгенштейна вполне очевидна, она не находит в них непосредственного выражения. Это замечание, которое относится в первую очередь к поздним работам, имеет значение и для написанного во время Первой мировой войны и завершено за два месяца до ее окончания²³ «Логико-философского трактата», то есть того самого текста, над которым Витгенштейн работал именно в период интенсивного изучения Толстого.

Логико-философский трактат

Определенное родство с этико-философскими сочинениями Толстого обнаруживается в этом произведении уже в постановке вопроса о смысле философии. В предисловии к Трактату Витгенштейн заявляет, что значение его работы заключается в двух аспектах.

Во-первых, в том, что она разрешит мнимые философские проблемы. «Все, что вообще можно сказать, можно сказать ясно», — пишет Витгенштейн и подчеркивает, что эта ясность касается лишь естественных наук (Трактат, б. 53). В этом отношении Витгенштейн — подобно Толстому, который после завершения «Анны Карениной» хотел отказаться от художественной прозы, — отказывается от дальнейшего философствования. Интересно при этом, что Рассел довольно категорично сравнивает Витгенштейна, работающего в качестве помощника садовника и учителя, с Паскалем и Толстым и замечает, что все они попусту растрчивали свой талант ради «ложного смирения».²⁴

Во-вторых, «значение этой работы», продолжает философ в предисловии к ней, заключается еще и в том, что в ней показано, «как мало дает решение этих проблем».²⁵ «Мы чувствуем, что, если бы и существовал ответ на все *возможные* научные вопросы, проблемы жизни не были бы при этом даже затронуты. Но тогда не осталось бы больше никаких вопросов,

²² *Wuchterl K., Hübner A.* Wittgenstein. S. 55.

²³ Ср.: *Geschkowski A.* Die Entstehung von Wittgensteins Prototractatus. Bern, 2001. S. 22.

²⁴ *Noll J.* Ludwig Wittgenstein und David Pinsent. Berlin, 1998. S. 159.

²⁵ *Wittgenstein L.* Tractatus logico-philosophicus / Hg. v. B. F. McGuinness u. G. H. v. Wright. Frankfurt/M, 1989: Tractatus, Vorwort.

и это и был бы ответ», — говорится в Трактате (6. 52). Тем самым Трактат подразумевает особую косвенно сформулированную этику, которая является ключом к решению проблем существования и основой счастливой жизни.

Поиски моральной целостности занимали Витгенштейна уже давно. В декабре 1913 г. он писал Расселу: «...но как могу я быть логиком, если я все еще не стал человеком! Прежде всего я должен разобраться в самом себе».²⁶

Идея неизъяснимости этического в Трактате представляет собой явный контраст по отношению к пяти заповедям Толстого, основанным на Нагорной проповеди (Мф. 5: 21–48; ПСС, 24: 839), однако этическое постоянно присутствует и у Витгенштейна, но лишь в той мере, в какой оно себя *являет*. В такой форме возникает связь между этикой и вопросом о счастье. Подобно тому, как эмпирика *являет* то, что логика лишь пытается высказать, подлинная ценность этики проявляется во взглядах и поведении людей, чья нравственная целостность выражается в счастливом принятии мира. Очевидное отражение этих мыслей можно найти уже в Дневниках 1914–1916 гг.:

«Счастливая жизнь кажется в каком-то смысле гармоничнее, чем несчастливая. Но в каком? Что может быть объективным признаком счастливой, гармоничной жизни? Ясно, что такого признака, который можно было бы ясно описать, нет. Этот признак не может быть психического свойства, а только метафизического, трансцендентного».²⁷

И далее:

«Чтобы жить счастливо, я должен быть в согласии с миром. И что *значит* „быть счастливым“. Я продолжаю возвращаться к этому. Просто счастливая жизнь хороша, несчастливая — дурна. И если я теперь спрашиваю себя: „Почему бы мне жить счастливо?“, это само по себе кажется мне тавтологическим вопросом; счастливая жизнь кажется самооправданной, кажется, что только она есть единственно правильная жизнь».²⁸

Подобные мысли можно найти и у Толстого. Во время работы над романом «Анна Каренина» писатель впадает в глубокий личный кризис.

²⁶ Wittgenstein L. Briefwechsel. S. 47.

²⁷ Запись от 30 июля 1916 г. // Wittgenstein L. Tractatus logico-philosophicus, Tagebücher 1914–1916. S. 171.

²⁸ Ibid. S. 167, 171.

Этот кризис вызывает у него интерес к Сократу, Шопенгауэру, Соломону и буддизму и, в конечном счете, приводит к собственному пониманию религии. Роман «Анна Каренина» начинается с программного заявления: «Все счастливые семьи похожи друг на друга, все несчастные несчастливы по-своему» (ПСС, 18: 3), а весь роман становится иллюстрацией этого заявления. Толстой показывает несчастливые семьи Карениных, Вронских и Облонских, жизнь которых определяют тщеславие, гедонизм и либо отсутствие веры, либо искусственная, чуждая народу (как у Каренина или Вареньки) вера. Счастливые семьи — князя Щербацкие, Львовы или молодые супруги Константин и Кити Левины — сходны в их естественной, унаследованной от предков вере, которая отражается в их особом скромном образе жизни. Рассуждения Витгенштейна по поводу тавтологического вопроса о том, в чем заключается счастливая жизнь, находят свое наглядное отражение в противопоставлении образов двух подруг — Вареньки и Кити. В то время как Варенька, следуя своей искусственной вере, сознательно посвящает себя альтруистическим целям и в результате оказывается неспособной посвятить свою жизнь любимому человеку, стремление Кити помочь умирающему Николаю Левину оказывается естественным выражением ее искренней натуры. Она делает добро не потому, что это предписано ее верой, и не потому, что она осознает свои действия как добро, а почти инстинктивно, исходя из вызванного в ней ее верой чувства.

В сочинении «Что такое религия и в чем сущность ея?» Толстой пишет:

«Вера есть сознание человеком такого своего положения в мире, которое обязывает его к известным поступкам. Человек поступает согласно своей вере не потому, что, как это сказано в катехизисе, верит в невидимое, как в видимое, и не потому, что надеется получить ожидаемое, а только потому, что, определив свое положение в мире, он естественно поступает соответственно этому положению» (ПСС, 35: 170).

Это понимание веры, критерием которой является поступок и которую Толстой в «Кратком изложении Евангелия», толкуя начало Евангелия от Иоанна («В начале было Слово», Ин. 1: 1), определяет как «разумение истинной жизни», многократно находит свой отзвук в текстах раннего Витгенштейна. Но прежде, чем мы подробно остановимся на этом этическом мотиве, следует рассмотреть метафизический аспект темы.

К началу работы над «Кратким изложением Евангелия» Толстой отвергает как теологический, так и исторический подход к личности Христа. Свой собственный подход он выражает в следующей притче:

«Исцеленный слепой, оставаясь тем же человеком, каким он был прежде, мог бы сказать только то, что он был слеп, а теперь видит. Точно то же и больше ничего не может сказать тот человек, который не понимал прежде смысла своей жизни и понял его. Такой человек сказал бы только то, что он прежде не знал истинного блага жизни, а теперь знает его. И как исцеленный слепой, если ему скажут, что он исцелен неправильно, что человек, который исцелил его, грешник, что ему надо исцелиться иначе, исцеленный ничего не может сказать иного, как то, что я не знаю ничего о правильности исцеления и грешности исцелившего; о другом лучшем исцелении я знаю одно, что был слеп, а теперь вижу.

Точно так же и постигнувший смысл учения об истинном благе, исполнении воли Отца, ничего не может сказать о том: правильно ли это учение, грешник ли тот, кто открыл его, и можно ли узнать еще лучшее благо, — он скажет: прежде не видел смысла жизни, а теперь вижу его и больше ничего не знаю» (ПСС, 24: 874).

Подобная мысль находит свое отражение и в Трактате (б. 521; б. 5211):

«Решение проблемы жизни состоит в исчезновении этой проблемы. (Не это ли причина того, что люди, которым после долгих сомнений стал ясным смысл жизни, все же не могут сказать, в чем этот смысл состоит)».

В своем почти спонтанном понимании Христа Толстой существенно расходится с православным учением. Он приводит такие аргументы:

«Иудеи все не понимали его и все искали внешних доказательств о том, что он ли Христос, или нет, и потому верить ли им ему, или нет. Они говорили: не мучай нас и скажи прямо: ты ли Христос, или нет? И на это Иисус отвечал им: не словам надо верить, но делам. По тем делам, которым я учу, поймете, истинно ли я учу, или нет. Делайте, что я делаю, а не разбирайте слов» (ПСС, 24: 875).

Толстой полностью освобождает Евангелие от внешних доказательств. Метафизическое в образе чуда получает естественное объяснение. Так, чудо о пяти хлебах Толстой объясняет психологически: хлеб не был увеличен количественно, но все присутствующие, отдав кусок хлеба своему ближнему, получили пищу духовную и потому стали сыты.

Эта идея, которая у Толстого относится к сфере теологии, повторяется у Витгенштейна, но относится уже к сфере философии:

«Правильным методом философии был бы следующий: не говорить ничего, кроме того, что может быть сказано, — следовательно, кроме предложений естествознания, т. е. того, что не имеет ничего общего с философией, и затем всегда, когда кто-нибудь захочет сказать нечто метафизическое, показать ему, что он не дал никакого значения некоторым знакам в своих предложениях» (Трактат, б. 53).

«Этот метод был бы неудовлетворителен для нашего собеседника — он не чувствовал бы, что мы учим его философии, но все же это был бы единственный строго правильный метод» (Трактат, б. 531).

Подобным образом объясняет Толстой свое изложение Евангелия в сочинении «Как читать Евангелие и в чем его сущность?»:

«...у меня нет никакого учения, а понимаю я христианское учение так, как оно изложено в Евангелиях. Если я писал книги о христианском учении, то только для того, чтобы доказать неверность тех объяснений, которые делаются толкователями Евангелий» (ПСС, 39: 114).

Метафизическое измерение, согласно Толстому, не способно включить в себя идею бессмертия души:

«И для того, чтобы все поняли, что есть истинная жизнь, та, для которой нет смерти, Иисус сказал: жизнь вечную не надо понимать так, что это будет жизнь, подобная теперешней, где-нибудь и когда-нибудь. Для жизни истинной в воле Отца нет ни места, ни времени. Нельзя себе представить жизнь истинную во времени и в лицах. Те, которые пробудились к жизни истинной, живут в воле Отца, а для воли Отца нет ни времени, ни места» (ПСС, 24: 896).

Истинная и правильная жизнь проходит вне времени, она проходит в настоящем и, как пишет Толстой в сочинении «Царство Божие внутри вас», в душе человека (ПСС, 28: 293). Об этом же говорится в 8-й главе «Краткого изложения Евангелия» (ПСС, 24: 885): «Жизнь не во времени. И потому истинная жизнь есть только жизнь в настоящем». С этим высказыванием перекликается запись в Дневниках Витгенштейна от 8 июля 1916 г.: «Только тот, кто живет не во времени, а в настоящем, счастлив».²⁹

Под «настоящим» Витгенштейн, так же как и Толстой, понимает здесь жизнь в согласии с миром и своей совестью, жизнь в духе. И в соответствии

²⁹ Wittgenstein L. Tractatus logico-philosophicus, Tagebücher 1914–1916. S. 167.

с этим пониманием для Витгенштейна, как и для Толстого, меняется смысл вечной жизни и смерти:

«Временное бессмертие человеческой души, означающее, следовательно, ее вечную жизнь даже после смерти, не только ничем не гарантировано, но прежде всего это предположение не выполняет даже того, чего с его помощью всегда хотели достичь. Решается ли какая-либо загадка тем, что я вечно продолжаю жить? Не является ли поэтому эта вечная жизнь настолько же загадочной, как и настоящая? Решение загадки жизни в пространстве и времени лежит *вне* пространства и времени» (Трактат, б. 4312).

Смерть, следовательно, — не событие жизни, а лишь завершение жизни. («Смерть не переживается», Трактат, б. 4311). В смерти нет ничего загадочного, и страх перед смертью не имеет никакой почвы под собой; более того, страх смерти есть знак ложной, аморальной жизни.³⁰ Н. Милков не случайно находит здесь связь со «Смертью Ивана Ильича» (1886):³¹ герой этого рассказа постепенно побеждает свой страх смерти через осознание того, что его жизнь была посвящена ложным ценностям (карьера, удовольствия, богатство). Чем яснее осознает Иван Ильич приближение смерти, тем очевиднее становятся для него лицемерие и фальшь его окружения: все желают ему выздоровления, а на самом деле ждут, когда он умрет. Один только глубоко верующий слуга Герасим по-настоящему и искренно ухаживает за ним. И благодаря его простой, но самоотверженной работе Иван Ильич понимает, что действительно представляет ценность в этой жизни. Любовь к ближнему, которую воплощает Герасим, дает Ивану Ильичу, несмотря на неутраченную боль, возможность по-новому взглянуть на близких ему людей. Конец рассказа предполагает, что духовный переворот Ивана Ильича, который выражается в его внешнем поведении, оказывает влияние и на его семью. Жизнь Ивана Ильича заканчивается, но «принцип жизни» продолжает жить. Обретенная вера оборачивается знанием истинной жизни, которая *являет* себя в поступках.

«Есть, конечно, нечто невыразимое. Оно *показывает* себя; это — мистическое», — говорится в Трактате (б. 522). И здесь можно вспомнить слова Толстого в его «Мыслях о Боге»:

³⁰ Ср.: *Somavilla I.* Spuren Tolstois in Wittgensteins Tagebüchern von 1914–1916 // *Kanzian C. u. a.* (Hg.). Personen. Ein interdisziplinärer Dialog: Beiträge der Österr. Ludwig Wittgenstein-Gesellschaft: 25. Internationales Wittgenstein-Symposium, Kirchberg am Wechsel, 2002. S. 237–240 (особенно с. 237).

³¹ *Milkov N.* Tolstoi und Wittgenstein. S. 195.

«Если бы я Его понял, я бы дошел до Него, и стремиться бы некуда было, и жизни бы не было. Но, что кажется противоречием, я Его понять и назвать не могу, а вместе с тем знаю Его, — знаю направление к Нему, и даже из всех моих знаний это самое достоверное».³²

Философские исследования

В то время как большинство авторов, исследующих влияние Толстого на философию Витгенштейна, ограничиваются ранней, аналитической фазой венского философа, Милков, наоборот, выдвигает на первый план «позднюю» философию Витгенштейна:

«Как это ни парадоксально, но поздняя теоретическая философия Витгенштейна по сравнению с его ранней фазой оказалась под более сильным влиянием Толстого».³³

Подтверждение этого тезиса Милков видит, с одной стороны, в дальнейшем развитии философских положений Трактата в поздних философско-лингвистических произведениях Витгенштейна, а с другой стороны — в постоянном возвращении австрийского философа к толстовским трудам. Есть достаточно доказательств того, что после 1934 г. Витгенштейн мог читать русские тексты в оригинале. По свидетельству его преподавательницы Тани Паскаль (*Mrs Roy Pascal*), к 1934 г. Витгенштейн знал русский язык настолько хорошо, что мог читать по-русски Достоевского и переводить на русский сказки братьев Grimm.³⁴ Основной причиной, побудившей Витгенштейна изучать русский язык, было появившееся у него в это время намерение переселиться в СССР. Помимо интереса к русской культуре Витгенштейн явно был увлечен в этот период идеей бесклассового общества и радикальной левой идеологией, по крайней мере, в том виде, в каком он их себе представлял. Исследования Милковым трудов позднего Витгенштейна показывают, впрочем, что непосредственные доказательства влияния Толстого на Витгенштейна в этой фазе его творчества весьма проблематичны. Поэтому Милков и употребляет слово «парадоксально». Здесь приходится говорить не столько об интертекстуальных аналогиях двух авторов, сколько о сходстве их образов мысли.

³² *Толстой Л. Н.* Мысли о Боге. Берлин, 1901. С. 5; см. также: *Kuße H.* Tolstoj und die Sprache der Weisheit. Göttingen, 2010.

³³ *Milkov N.* Tolstoi und Wittgenstein. S. 196.

³⁴ *Moran J.* Wittgenstein and Russia // *New Left Review.* 1972. Vol. 73. P. 85–96; 89.

В научной литературе уже неоднократно подчеркивалась политическая амбивалентность, присущая обоим мыслителям: оба они проявляли как либерально-анархические, так и явно консервативные черты.

Так, либерализм Толстого выражается в том, что он отвергает не только монополию церкви в вопросах веры, вместе со всеми религиозными институтами, но и любую форму иррационального откровения. В этом смысле отлучение Толстого от церкви едва ли можно рассматривать как акт чистого произвола. В таких произведениях Толстого, как роман «Воскресение», или в его письмах³⁵ выражена чрезвычайно резкая критика армии и судебной системы. В «Воскресении» содержится утверждение, что лучшие люди России сидят в тюрьме. В то же время консервативные убеждения Толстого проявляются в том, что его скептическое отношение к церкви и государству прямо связано с тезисом, согласно которому простой русский народ является хранителем подлинных религиозных ценностей и в этом смысле может служить ориентиром для безродной интеллигенции. Хорошо известна также патриархально-консервативная позиция Толстого по вопросу о равноправии женщин.

Это напряженное соединение радикальной критики институализированного знания с полным принятием народных обычаев и традиций не только отразилось в биографии Витгенштейна, но и имело решающее значение для его концепции языковых игр.

В «Философских исследованиях»³⁶ (далее — ФИ) Витгенштейн окончательно отказывается от своей ранней концепции реалистической семантики, согласно которой язык как абстрактная система знаков соответствует предметной структуре мира, которую и передает. Теперь значение слова по Витгенштейну определяется его употреблением (*Brauch*). Поэтому он вводит понятия *привычки* (*Gepflogenheiten*) и *обычаи* (*Gebräuche*) (ФИ 198). «Знать значение слова значит употреблять его *так же*, как другие. Выражение „употреблять правильно“ не означает ничего».³⁷

Для того чтобы употреблять слово так же, как другие, важно знать не только его внеязыковой контекст, но и правила языковой игры. «Правильно и ложно то, что говорят люди; и в языке люди находят свое согласие. Это не есть согласие мнений, это согласие жизненных форм» (ФИ 241). Жиз-

³⁵ В «Письме студенту о праве» от 27 апреля 1909 г. Толстой пишет: «...правом в действительности называется для людей, имеющих власть, разрешение, даваемое ими самим себе, заставляя людей, над которыми они имеют власть, делать то, что им — властвующим, выгодно, для подвластных же правом называется разрешение делать все то, что им не запрещено» (ПСС, 38: 54–55).

³⁶ Wittgenstein L. Philosophische Untersuchungen / Hg. v. J. Schulte. Frankfurt / M, 2001. В дальнейшем ссылки на это сочинение даются в тексте (ФИ), с указанием номера раздела.

³⁷ Wittgenstein L. Vorlesungen über die Grundlagen der Mathematik. Cambridge, 1939 (Schriften; Bd. 7). 2-е изд.: Frankfurt / M, 1978. S. 220.

ненные формы не могут подвергаться сомнению: «Принятое, данное — можно сказать — есть жизненные формы» (ФИ II, xi).

Аналогичны, согласно Витгенштейну, и отношения в этике. Место этической оценки занимает теперь простое описание сходства действий. Этическое может быть реализовано только в *проявлении* (о чем уже говорилось в Трактате).³⁸

«Откуда узнали мы значение этого слова (например, слова „хорошо“)? Из каких примеров, в каких языковых играх?» (ФИ 77).

Таким образом, и в сфере этики Витгенштейн обращается к понятиям «традиция», «обычай» и «нравы».

Разумеется, морализаторские положения Толстого весьма далеки от идеи языка как «воза мышления» («Vehikel des Denkens», ФИ 329), тем не менее, и в них можно увидеть аналогию отношений между значением и употреблением: Толстой отвергает значение слова «Бог» как проекцию представления или предмета. Слово «Бог» имеет значение лишь постольку, поскольку люди стремятся к Богу и проявляют это стремление в любви к ближнему. Отношение «человек — Бог», таким образом, отвергнуто и заменено отношением «человек — человек». Важной в этой связи становится одна мысль из «Исповеди»: «Понятие Бога — не Бог» (ПСС, 23: 45).

Существенным является и другой аспект поздней философии Витгенштейна: позиционирование философских положений как критики философии как таковой.

Представление о языковых играх сопутствует в «Философских исследованиях» критике философии как науки, которая претендует на то, чтобы на особом метаязыке говорить о языке и любом языковом употреблении вообще. Согласно позднему Витгенштейну, единственное, что может философия, это раскрывать «заколдованность нашего сознания средствами нашего языка» (ФИ 109). Если ей это удастся, она сама — вместе со своими проблемами — как бы исчезает, решив свою задачу. При этом решении не создается, однако, новая наука: «Эти проблемы решаются не через приобретение нового опыта, а через сведение воедино уже давно известного» (ФИ 109).

Расколдование сознания не нуждается, таким образом, в особом метаязыке, для него достаточно обычного разговорного языка, так как нормированные языки (например, язык Трактата) в конечном счете невозможны без языка ненормированного:

«Говоря о языке (слове, предложении и т. д.), я должен говорить повседневным языком. Не слишком ли груб, материален

³⁸ Ср.: Billing H. Wittgensteins Sprachspielkonzeption. Bonn, 1980. S. 107.

этот язык для выражения того, что мы хотим сказать? Ну, а как тогда построить другой язык? И как странно в таком случае, что мы вообще можем что-то делать с этим своим языком!» (ФИ 120).

Повседневный, бытовой язык Витгенштейн также рассматривает как языковую игру, которая основана на жизненных формах и представляет собой часть одной из жизненных форм. Как уже говорилось выше, эта жизненная форма сама по себе не нуждается в дополнительном обосновании. «Следует принять повседневную языковую игру как таковую и пометить тем самым неправильное языковое представление» (ФИ II, xi). Другими словами, кто играет, тот принимает правила игры.

Если принять все эти положения, становится не вполне ясно, почему «Философские исследования» не позиционированы как философский дискурс или, наоборот, почему различные философские дискурсы не могут быть поняты как языковые игры. Но в этом противоречии как раз и заключается далеко идущая параллель между Витгенштейном и Толстым.

Подобно тому как Витгенштейн выступает против философии, Толстой оспаривает притязания церковных авторитетов на истинное толкование Евангелия. Свои этико-философские сочинения он пишет в намеренно простой, неприукрашенной форме и доступным, ориентированным на среднего читателя языком. Простой народ есть исходный пункт не только для этики Толстого: язык этого народа, коренящийся в соответствующей жизненной форме, также служит для писателя своеобразным ориентиром. Поэтому жизнь простого народа не ставится Толстым под сомнение: его сомнения кончаются там, где начинается эта жизнь. (В ориентации на простую традиционную жизнь проявляется влияние Руссо на обоих мыслителей.)

Впрочем, и в отношении Толстого может возникнуть вопрос: в какой мере «Краткое изложение Евангелия» отличается от сочинений церковных авторитетов? И может ли граф Толстой с его привилегированным образом жизни обрести веру простого народа? Или, наоборот, можно ли рассматривать этот простой народ как единую гомогенную массу, которая обладает истиной в более высокой инстанции, чем аристократия или буржуазия?

Не рассеивая полностью подобных сомнений, оба мыслителя предлагают, тем не менее, некоторую основу для их разрешения. Так, Толстой убежден, что «все то, во что истинно верят люди» «должно быть истина», даже если «она может быть различно выражена» (ПСС, 23: 48). Народ ближе к истине просто потому, что он способен непосредственно испытывать неподдельную «разумную веру», и потому, что менее подвержен нравственному растлению. Однако истина, которую каждый человек форму-

лирует по-своему, доступна всякому. И потому она есть основа общечеловечности.

Витгенштейн в «Философских исследованиях» также приходит к онтологической аксиоме. Она состоит для него в возможности коммуникации между играми, условием которой становится «совместное поведение людей» (*gemeinsame menschliche Handlungsweise*, ФИ 206), консенсус всех участников акта.³⁹

Тем самым Витгенштейн не просто отрицает претензию философии на особый метаязык и не просто провозглашает бытовой язык самодостаточным средством выражения, а обращает слова против слова.

В этом парадоксе и состоит глубокое родство между лингвистической философией Витгенштейна и этическим учением позднего Толстого.

³⁹ Из заметок Г. Е. Моора к лекциям Витгенштейна (1930–1933) (ср.: *Fernandois E. Sprachspiele, Sprechakte, Gespräche: Eine Untersuchung der Sprachpragmatik*. Würzburg, 2000. S. 81).

ТОЛСТОЙ И ДОСТОЕВСКИЙ: РАЗНОГЛАСИЯ В СТИЛЕ (К истории одной невестры)

За несколько дней до ухода из Ясной Поляны, читая «Братьев Карамазовых» и одновременно Нагорную проповедь, Л. Толстой скажет Д. Маковицкому — о последней: «Лишнего много, тяжело читать. Написано хуже Достоевского».¹ Что ж: автор «Карамазовых» поставлен не в самый слабый авторский ряд.

Толстой и Достоевский — два полюса русской жизни и русской истории. Может быть, их физическая невестры при жизни как бы восполнена тем метафизическим диалогом, который, зародившись в глубинах их творческого сознания, длится по сей день — по-видимому, заключая в себе тайну нашей национальной судьбы.

В настоящей работе мы касаемся лишь некоторых точек этой духовной драмы — главным образом, ее стилистической компоненты, понимая под последней не только условия и характер бытования текста, но и широкий «мироотношенческий» диапазон. Он включает в себя как историко-биографические, так и религиозные аспекты, особенности жизнеповедения и даже факты «странных» посмертных переключек. Ибо все запечатленное в стиле письма так или иначе корреспондирует со стилем мышления и — больше — со «стилем» жизни и смерти.

Молчание как жанр

Остановимся на одном, казалось бы, привходящем моменте. Почему в позднем писательском успехе Достоевского такую важную роль играют женщины? Почему именно они чутче

¹ Булгаков В. Ф. Л. Н. Толстой в последний год его жизни: Дневник секретаря Л. Н. Толстого. М., 1960. С. 392.

и тоньше мужчин воспринимают его личность, а иногда — и творчество, и почему на закате его жизни женщины занимают все большее место в его личном и общественном окружении?

С. А. Толстая, Е. А. Штакеншнейдер, А. П. Filosofova, Е. Н. Гейден, Ю. Д. Засецкая, О. А. Новикова, А. Н. Энгельгардт — вот круг, тяготеющий к Достоевскому, круг, к которому и он, по-видимому, испытывает чувство приязни. Среди этих женщин есть дамы высшего света, но нет ни одной женщины *только* светской: все они или довольно видные общественные деятельницы (Филоsofova, Гейден, Засецкая, Новикова), или женщины сильного ума и «умного сердца» (Толстая, Штакеншнейдер), или, наконец, те и другие одновременно.

О Достоевском нельзя сказать словами поэта: «Он среди женщин находчив, среди мужчин — нелюдим» (ибо нелюдим он порой и среди представительниц прекрасного пола). Однако душевное предпочтение, отдаваемое им в последние годы женщинам, очевидно.

Дочь Достоевского Любовь Федоровна замечает: «В салоне графини Толстой (вдовы А. К. Толстого. — И. В.) так же, как и на студенческих вечерах, Достоевский имел больший успех у женщин, чем у мужчин, и все по той же причине: потому что он всегда относился к слабому полу с уважением...».² Но, думается, здесь имели место и более глубокие причины. Существует еще одна — пожалуй, наиболее скрытая — черта, определяющая особые отношения Достоевского с его современницами. Эта черта, как думается, имеет прямое касательство не только к его личности, но и к самому типу его художественного мышления.

В случае с Толстым мы видим совершенно иную картину. Его ближайшее духовное окружение — преимущественно мужское. Само понятие «толстовец» в русском языке плохо сочетается с женским родом, обозначая в последнем случае, скорее всего, вид одежды. Но дело, разумеется, не только в семантике...

Дело в ином: в исключительно сильном рационалистическом начале, пронизывающем все стороны мироощущения Толстого, в мощной логико-аналитической доминанте его духа и его мышления.

Тут следует сделать одно отступление.

Художественное мышление Толстого и Достоевского — два разнонаправленных потока, два противоположных способа миропостижения.

Толстой в максимальной степени «высветляет» свою прозу; он старается объяснить, обсудить, «дегерметизировать» характеры действующих

² Литературное наследство. М., 1973. Т. 86: Ф. М. Достоевский: Новые материалы и исследования. С. 305. Любовь Федоровна приводит также мнение одного из знакомых Достоевского, что ее отец, говоря словами Мишле, принадлежит к тому типу мужчин, которые «обладают — очень сильной мужественностью, но имеют многое от женской природы...» (Там же).

в его романах персонажей, твердо установить их взаимные связи, как можно точнее зафиксировать все их притяжения и отталкивания. Толстой не терпит двусмысленностей, недоговоренностей, намеков, умолчаний: его усилия направлены к тому, чтобы уничтожить неопределенность.

Это стремление выражено в самом синтаксисе толстовской прозы, в построении фраз (типа «не потому что, а потому, что»), в обилии объясняющих, «разматывающих», уточняющих придаточных предложений и т. д.

Обнажение скрытых от глаз читателей внутренних причин и следствий совершается либо в форме прямого авторского толкования, либо через перекрещивающиеся и дополняющие друг друга сознания действующих лиц. Но в любом случае — открыто, неприкровенно, на наших глазах.

Эта художественная методология одинаково применима и к воссозданию глобальных исторических событий, и к изображению камерных семейных сцен.

«Наполеон начал войну с Россией потому, что он не мог не приехать в Дрезден, не мог не отуманиться почестями, не мог не надеть польского мундира, не поддаться предприимчивому впечатлению июньского утра, не мог воздержаться от вспышки гнева в присутствии Куракина и потом Балашева.

Александр отказался от всех переговоров потому, что он лично чувствовал себя оскорбленным. Барклай-де-Толли старался наилучшим образом управлять армией для того, чтобы исполнить свой долг и заслужить славу великого полководца. Ростов поскакал в атаку на французов потому, что он не мог удержаться от желания проскакать по ровному полю».

Называются скрытые побудительные мотивы; единым взором охватывается бесконечная совокупность причин и следствий; определяется позиция каждого персонажа по отношению к главному событию (войне 1812 года), и само это событие находит соответствующее место в слепой (но теперь выявленной и осознанной) игре мировых сил.

Именно такой способ видения организует художественное действие на всех уровнях.

Приведем характерный эпизод из «Войны и мира»: Наполеону приносят портрет сына («короля Рима»), присланный в подарок Императрицей.

«С свойственной итальянцам способностью изменять произвольно выражение лица, он подошел к портрету и сделал вид задумчивой нежности. Он чувствовал, что то, что он скажет и сделает теперь, — есть история. И ему казалось, что лучшее, что он может сделать теперь, — это то, чтобы он <...> выказал, в противоположность этого величия, самую простую отеческую нежность».³

³ Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений: В 90 т. М.; Л., 1928–1958 (далее — Толстой Л. Н. ПСС). М., 1940. Т. 11. С. 215–216.

Ничто не остается необъясненным: вся информация вводится в текст. Сам эпизод дан не с точки зрения кого-то из его участников (например, Наполеона, как это может показаться на первый взгляд), а через всеобъемлющее авторское созерцание. Сцена психологически завершена; читателю не оставляется возможности для каких-либо *дополнительных* предположений.

Анна сообщает Вронскому о своей беременности. Она наблюдает реакцию Вронского. Следует подробное описание внешнего поведения, «суммы движений» каждого из героев. Сообщается о том, что думает Анна по поводу того, что, по ее мнению, думает Вронский. Но этого мало. Приводятся исчерпывающие сведения о том, что думает Вронский на самом деле.

«Но она ошиблась в том, что он понял значение известия так, как она, женщина, его понимала. При этом известии он с удесyтеренной силой почувствовал припадок этого странного, находившего на него чувства омерзения к кому-то; но вместе с тем он понял, что тот кризис, которого он желал, наступит теперь, что нельзя более скрывать от мужа, и необходимо так или иначе разорвать скорее это неестественное положение».⁴

Ситуация, таким образом, рассматривается с *разных* точек зрения, дополняющих и корректирующих друг друга; достигается максимальная полнота и объективность в изображении того, что не произносится персонажами вслух, но подразумевается. Все подлежит немедленной художественной огласке.

В «Анне Карениной» есть эпизод, где рассмотренный метод достигает своего предела. Это сцена падения Вронского с лошади во время скачек.

«Ааа! — промышчал Вронский, схватившись за голову. — Ааа! что я сделал! — прокричал он. — И проигранная скачка! И своя вина, постыдная, непростительная! И эта несчастная, милая, погубленная лошадь! — Ааа! что я сделал!»⁵

То, что мгновенно (в виде нерасчлененного ощущения) должно пронестись в душе Вронского (и что выражается его *немым* мычанием — «ааа!»), разлагается на составляющие и оформляется в монолог: герой фактически «прокричал» здесь авторский текст. В самый момент душевного (и физического) потрясения происшествию дается исчерпывающая и всесторонняя оценка; при этом герой умудряется избежать *крепких* (и в этом смысле всегда иррациональных) выражений: его эпитеты не только вполне литературны, но и тщательно подобраны.

Мощное аналитическое начало господствует в толстовской прозе. Даже в оценке самой «неуправляемой» героини «Войны и мира» —

⁴ Толстой Л. Н. ПСС. М., 1934. Т. 18. С. 198.

⁵ Там же. С. 211.

Наташи Ростовой (которая «не удостаивает быть умной») — можно усмотреть попытку рационалистического объяснения характера, в общем, иррационального.

Грандиозное единство и целостность толстовского романа не отменяют того обстоятельства, что любой романский эпизод обретает максимальное количество художественных связей в самый момент своего воплощения; если те или иные сцены «аукаются» между собой, то это происходит как переключки уже завершённых единств. Количество сцеплений в толстовской прозе бесконечно; однако это именно *сцепление* одного с другим, а не *превращение* одного в другое.

Художественное зрение Достоевского устроено совсем иначе.

У Достоевского отдельные романские ситуации, как правило, оставляют некоторый простор для читательской догадки. Автор не настаивает на одной (безусловной) версии происходящего. Это особенно видно на примере жизнеописаний: дается несколько биографических версий — без авторского речательства в правильности какой-либо из них. Тот или иной слух играет при характеристике Свидригайлова, Ставрогина, Федора Павловича Карамазова, Смердякова и так далее — ничуть не меньшую роль, чем достоверно установленный факт. Достоевский почти никогда не дает происходящему немедленной авторской интерпретации. Нередко та или иная сцена содержит в себе зерна, зародыши, элементы тех повествовательных положений, которые развернутся лишь в дальнейшем. (Этот «детективный» прием обретает у Достоевского силу художественного закона и распространяется на коллизии уже не сюжетного, а идеологического порядка.)

Можно сказать, что в прозе Достоевского действует система *повествовательных намеков*.

...Порфирий Петрович предлагает Раскольникову написать «объявление» в полицию о заложенных им у старухи процентщицы вещах.

« — Это ведь на простой бумаге? — поспешил перебить Раскольников <...>.

— О, на самой простейшей-с! — и вдруг Порфирий Петрович как-то явно насмешливо посмотрел на него, прищурившись и *как бы* ему подмигнув. Впрочем, это, может быть, только так *показалось* Раскольникову, потому что продолжалось одно мгновение. По крайней мере, *что-то такое* было. Раскольников побожился бы, что он ему подмигнул, *черт знает для чего*.

„Знает!“ — промелькнуло в нем как молния».⁶

Вся сцена дана с одной точки зрения, а именно Раскольникова, находится в круге его сознания. То, что представляется Раскольникову, не до-

⁶ Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Л., 1972–1990 (далее — Достоевский Ф. М. ПСС). Л., 1973. Т. 6. С. 193.

полняется и не корректируется сознанием Порфирия Петровича (мы не знаем, что последний при этом думает) или сознаниями других участников эпизода (все они, кроме Раскольникова, даны только в поведении, а не в мышлении). Однако то, что видит Раскольников, подвергается некоторому сомнению. Происходящее не получает объективного освещения; оно не зафиксировано, так сказать, твердо и окончательно (путем сопоставления нескольких точек зрения или при помощи «разрешающего» авторского комментария): остается неясным, действительно ли подмигнул Порфирий Петрович — или все это лишь пригрезилось его впечатлительному собеседнику. Увиденное глазами Раскольникова читатель может восполнить собственными предположениями: этот *принцип дополнительности* сообщает прозе Достоевского кажущуюся психологическую неопределенность.

Для его героев характерны прозрения, предвидения и предчувствия; важную роль играют отношения интуитивного порядка. Так, Сонечка Мармеладова догадывается о том, что Раскольников — убийца, еще до его признания; Иван Карамазов знает, что убийство должно произойти, еще до его совершения, и т. д. и т. п.

Известный разговор Ивана со Смердяковым целиком построен на недомолвках. Здесь значимы не только и не столько слова, сколько *движения*.

«Что батюшка, спит или проснулся? — *тихо и смиренно* проговорил он (Иван. — И. В.), себе самому *неожиданно, и вдруг*, тоже совсем *неожиданно*, сел на скамейку»; «Иван Федорович *долго* посмотрел на него»; «с *особенным и раздражительным* любопытством осведомился Иван Федорович»; «что-то как бы *перекосилось и дрогнуло* в лице Ивана Федоровича. Он *вдруг* покраснел».⁷ И т. д.

Иван уезжает наконец в Чермашню. «Когда уже он уселся в тарантас, Смердяков подскочил поправить ковер.

— Видишь... в Чермашню еду... — как-то *вдруг вырвалось* у Ивана Федоровича, опять, как вчера, так *само собою* слетело, да еще с каким-то *нервным смешком*. <...>

— Значит, правду говорят люди, что с умным человеком и поговорить любопытно, — *твердо* ответил Смердяков, *проникновенно* глянув на Ивана Федоровича».⁸

Сговор фактических сообщников происходит без произнесения окончательного слова; он выражается в намеках, интонационных акцентах, в «мимике и жесте».

Если у Достоевского важнейшие художественные смыслы часто уведены, «загнаны», запрятаны в подтекст, то автор «Войны и мира» занят

⁷ Достоевский Ф. М. ПСС. Л., 1976. Т. 14. С. 244–249.

⁸ Там же. 254.

задачей прямо противоположной: он стремится *вывести* эти смыслы наружу — в текст — из тьмы внетекстового хаоса; он хочет твердым комментирующим словом объять и объяснить всю полноту душевных и исторических движений.

В публицистике Толстого анализу (и часто осуждению) подлежит сама авторская личность: с неменьшей пристальностью, чем Наташу Ростову или Андрея Болконского, Толстой разбирает самого себя. Размышляется не только человек: религия, государство, семья, искусство — ничто не может избежать скептического и всепроникающего взгляда. Любое явление спешит получить прямую моральную оценку.

Поразительно, что, переводя и комментируя Новый Завет, такой художник, как Толстой, пренебрегает именно поэтической стороной евангельского мифа и опирается главным образом на евангельскую «публицистику», всячески рационализируя сам миф и добиваясь в первую очередь *логической гармонии*.⁹ Не случайно такую важную роль играет в толстовстве его практическое, поведенческое, императивное начало (опрощение, непротивление, вегетарианство и т. д.) — именно то, что Достоевский, не доживший до оформления толстовской доктрины, пронизательно назовет в «Дневнике писателя» *мундиром*.

Может быть, чисто головная, рационалистическая, мужская доминанта толстовства, «оправдание добра» с «насильственной» помощью разума помешали возникнуть типу страстных и фанатичных последовательниц этого учения («боярынь Морозовых») — при наличии достаточного количества преданных учеников. (У толстовства были свои мученики, но оно не знает *мучениц*, как, скажем, раннее христианство; из числа последних можно назвать разве Софью Андреевну. И одними ли материальными соображениями объясняется активное неприятие ею учения мужа? Не было ли здесь еще и стихийного сердечного недоверия к рационалистическому примату толстовства, чисто женского непонимания *обязательности* любви?)

Женщины более откровенны с Достоевским, нежели с Толстым. И, отвечая на их послания, автор «Дневника писателя» всегда старается учесть личность своих корреспонденток. Его ответы никогда не строятся по из-

⁹ Ср. известную запись в дневнике Толстого от 4 марта 1855 г.: «Разговор о Божественном и вере навел меня на великую, громадную мысль, осуществлению которой я чувствую себя способным посвятить жизнь. Мысль эта — основание новой религии, соответствующей развитию человечества, религии Христа, но очищенной от веры и таинственности, религии практической, не обещающей будущее блаженство, но дающей блаженство на земле» (Толстой Л. Н. ПСС. М., 1937. Т. 47. С. 37). «Запись Толстого, — замечает современный исследователь, — поразительно напоминает замысел Великого Инквизитора в „Братьях Карамазовых“» (Никитин В. А. «Богоискательство» и богоборчество Л. Толстого // Прометей: историко-биографический альманах серии «Жизнь замечательных людей». М., 1980. Т. 12. С. 115).

вестной моральной схеме, как многие « типовые » письма позднего Толстого. Достоевскому совершенно несвойствен эпистолярный автоматизм.

Может быть, женская доверительность была не чем иным, как интуитивным отзывом на интуитивное начало его искусства и его «учения» (ибо у Достоевского мы не обнаруживаем признаков того, что можно именовать «системой» в толстовском смысле). Достоевский многое не договаривает до конца. Но в его поэтике молчание есть момент содержательный.

Раскольников словоохотлив; Сонечка Мармеладова — молчалива. Но последнее слово остается за ней.

«Стилистические несогласия» Толстого и Достоевского неразрывно связаны с различием их жизнеощущения. Но не менее различно и их *смертечувствование*.

Вопрос о смерти и собственности с разных точек зрения

Толстой думает о смерти с неослабевающим постоянством. Это один из важнейших, кардинальнейших вопросов, преследующий его во все моменты его духовной деятельности. Для него эта проблема не есть что-то раз и навсегда решенное — в религиозном, философском или еще каком-либо смысле: он решает ее для себя лично, и каждый раз как бы заново.

Страх небытия — одна из существеннейших констант в мире Толстого. Это чувство всегда — явно или незримо — присутствует на страницах его художественной прозы, его публицистики, его писем и дневников. «Смерть Ивана Ильича» — лишь одно из наиболее сильных воплощений этой неотвязной думы.

У Достоевского нет этого *специфического* интереса. Он почти никогда (за редким исключением) не изображает умирания — во всяком случае, как процесс. Сцены смерти — Мармеладова и Катерины Ивановны в «Преступлении и наказании» или Степана Трофимовича в «Бесах» — художественно очень значительны; однако изображаемые в них события являются скорее сюжетными кульминациями, нежели предметом особого художественного любопытства. В отличие от Толстого (вспомним сцены смерти Андрея Болконского или Ивана Ильича), Достоевский никогда не дает самосознания умирающего (однако подробнейшим образом исследует самосознание приговоренного к смертной казни).

Героев Достоевского занимает не столько вопрос о смерти, сколько — о бессмертии. От того или иного ответа на него зависит отношение этих героев к миру и к самим себе. Именно бессмертие — тот стержень, во круг которого вращаются все «карамазовские» разговоры; с постоянной внутренней оглядкой на этот предмет действуют главные персонажи его

главных романов. Даже его самоубийцы лишают себя жизни, отталкиваясь от идеи бессмертия или споря с ней.

Сама смерть — как момент перехода от бытия к небытию — мало занимает Достоевского. У него нет связанной с этим событием мучительной рефлексии — то есть того, что так характерно для Толстого. У него совершенно отсутствует острый толстовский интерес к таинству смерти. Он воспринимает мысль о неизбежности собственной кончины без леденящего душу «арзамасского» ужаса: он воспринимает ее, можно сказать, буднично.

Несмотря на почти шекспировское обилие смертей в его романах (заметно превышающее «смертность» в романах Толстого), он не задерживается на аксессуарах: чаще всего просто сообщается о факте. Так же относится он и к возможности собственного конца: он говорит о нем без трагического надрыва, без выхода во «вселенские бездны», а удивительно спокойно, конкретно, по-житейски.

Такой *практический* подход к прекращению личного существования соответствует устойчивым, исконно народным воззрениям, уходящим в глубь веков. «На смерть, что на солнце, во все глаза не взглянешь», — усмешливо говорит народная мудрость.

Толстого, постоянно «замкнутого» на этой проблеме, она занимает прежде всего в соотношении с его собственной личностью. Его бесконечно волнует, что будет *с ним*, и в значительно меньшей мере, что — *после него*.

Один из современников вспоминает: «Высокопочтенный Лев Николаевич последние годы имел слабость охотно беседовать о смерти <...> я заметил ему как бы для утешения, с какой стати он так занят этим вопросом о смерти, когда он за свои великие труды уже бессмертен при жизни и будет таковым же после смерти! На что он мне ответил: „Да я-то не буду ничего чувствовать и сознавать“».¹⁰

Достоевский всегда, когда он упоминает о собственной смерти, говорит о судьбе близких.

В августе 1879 г. он пишет Победоносцеву из Эмса: «Я здесь сижу и беспрерывно думаю о том, что уже, разумеется, я скоро умру, ну через год или через два, и что же станется с тремя золотыми для меня головками после меня?»¹¹ «Предоставьте их Богу, и себя не смущайте»,¹² — назидательно отвечает ему будущий обер-прокурор Святейшего Синода; вряд ли, однако, этот универсальный совет доставил адресату чаемое утешение.

«Надо копить, Аня, надо оставить детям, мучает меня эта мысль всегда наиболее, когда я приближусь лично к коловращению людей и увижу их

¹⁰ Янжул И. И. Страх смерти: Разговор с графом Л. Н. Толстым. СПб., 1904. С. 4.

¹¹ Достоевский Ф. М. ПСС. Л., 1990. Т. 30, кн. 2. С. 104.

¹² Литературное наследство. М., 1934. Т. 15. С. 139.

в их эгоизме...»,¹³ — пишет он жене за две с половиной недели до упомянутого письма Победоносцеву. И повторяет вновь и вновь: «Я все, голубчик мой, думаю о моей смерти сам (серьезно здесь думаю) и о том, с чем оставляю тебя и детей. Все считают, что у нас есть деньги, а у нас ничего».¹⁴

В эту последнюю заграничную поездку грустные мысли посещали его чаще, чем обычно. Он думает о том, как обеспечить детей, ибо знает, что такое нужда, знает цену независимости. Он говорит, что надо «копить» — не для себя, для других. Материальный достаток расценивается как средство, как орудие борьбы и самозащиты.

Толстого не заботит материальное положение семьи — каким оно может стать после его кончины. Исходя из своих убеждений, он делает все возможное, чтобы не только плоды его духовной деятельности, но, так сказать, и материальные выгоды от реализации этих плодов принадлежали всем. Нелепо упрекать Толстого за подобное желание. Но столь же нелепо утверждать, что в своей «завещательной политике» автор «Братьев Карамазовых» более «буржуазен», нежели автор «Войны и мира».

Еще в 1873 г. Достоевский дарит литературные права на все свои произведения Анне Григорьевне. Толстой незадолго до смерти лишает семью подобных прав.

И в том и в другом акте была своя логика.

Достоевский прекрасно знал, что кроме его произведений у его жены и несовершеннолетних детей нет и не может быть никаких иных источников существования: он (живой или мертвый) — их единственный кормилец.

Все дети Толстого были уже взрослыми и вели жизнь от него независимую. Все они обладали наследственным правом на недвижимость. Кроме того, Толстой был признан всем миром, и не возникало ни малейших сомнений, что в обозримом будущем его произведения будут переиздаваться неисчислимо. У Достоевского такой уверенности не было.

Толстой не желал делать своих детей миллионерами. Достоевский не хотел оставлять их нищими.

Описывая жене свой московский триумф (речь на Пушкинском празднике 1880 г.), Достоевский говорит: «Согласись, Аня, что для этого можно было остаться (на открытие памятника. — И. В.): это залог и будущего, залог и *всего*, если я даже умру».¹⁵ Под «всем» разумеется не только посмертное признание, но и то будущее обеспечение, на которое *теперь* может рассчитывать его семейство. Он думает о судьбе близких даже в эту счастливейшую для него лично минуту...

¹³ Достоевский Ф. М., Достоевская А. Г. Переписка. М., 1976 (далее — Переписка). С. 278.

¹⁴ Там же. С. 303.

¹⁵ Там же. С. 347.

Его последние слова были: «Бедная... дорогая... с чем я тебя оставляю... бедная, как тебе тяжело будет жить!»¹⁶

Стиль его жизнеповедения сильно разнится от тех установок, которыми руководствуется насельник Ясной Поляны. Мы имеем в виду не столько бытовые условия (они вообще не сопоставимы), сколько ту метафизическую подоплеку, которая определяла те или иные жизненные поступки.

«Кто его знает, — замечает близко наблюдавшая Достоевского Е. А. Штакеншнейдер, — он ведь очень добрый, истинно добрый, несмотря на все свое ехидство, может дать волю дурному расположению духа своего, он и раскаивается потом и хочет наверстать любезностью».¹⁷ Его «самоодоление» не есть борьба с главным в себе, а, наоборот, приведение своего «жеста» (на отсутствие у себя которого он неоднократно сетовал) в соответствие с этим главным: отбрасывается, преодолевается все наносное, преходящее, мелочное — все неструктурное.

Когда Штакеншнейдер говорит о его доброте, она имеет в виду вполне конкретные вещи.

Она рассказывает: к ним на огонек зашла как-то Анна Григорьевна — излить душу. Гостя жаловалась на жизнь: она ночи не спит, придумывая средства, как свести концы с концами, отказывает себе во всем — даже не ездит никогда на извозчиках. А что делает ее муж? Он не только содержит брата и пасынка («который не стоит того, чтобы его пускали к отчиму в дом»), он еще ухитряется сунуть первому встречному — «что тот у него ни попросит».

«...Придет с улицы молодой человек, — сокрушалась Анна Григорьевна, — назовется бедным студентом, — ему три рубля. Другой является: был сослан, теперь возвращен Лорис-Меликовым, но жить нечем, надо двенадцать рублей — двенадцать рублей даются. Придет старая нянька: „Ты, Анна Григорьевна, — говорит он, — дай ей три рубля, дети пусть дадут по два, а я дам пять“. И это повторяется беспрестанно. Когда же Анна Григорьевна пробует возмущаться и протестовать, ответ следует неизменный: „Анна Григорьевна, не хлопочи! Анна Григорьевна, не беспокойся, не тревожь себя, деньги будут!“ „Будут, будут!“ — повторяла бедная жена удивительного человека и искала в своей модной юбке кармана, чтоб вынуть платок и утереть выступившие слезы...».¹⁸

Доброта, бескорыстие, отзывчивость на чужое горе, немедленная готовность материально поддержать человека, попавшего в беду, — все это глубоко органические, структурные черты личности Достоевского. И ему не надо прилагать ни малейших усилий, чтобы эта сторона его натуры явилась во всей своей полноте. Да, у него нет «жеста», но *этот* жест,

¹⁶ Достоевская А. Г. Воспоминания. М., 1971. С. 377.

¹⁷ Штакеншнейдер Е. А. Дневник и записки (1854—1886). М.; Л., 1934. С. 427.

¹⁸ Там же. С. 431—432.

естественно совпадающий с его внутренним душевным движением, у него есть. Есть потребность отдачи — и Anne Григорьевне стоит немалых усилий, чтобы хоть как-то умерить всегдашний его порыв, ставящий под удар и без того довольно шаткое благополучие их семейства.

Не так трудно быть добрым, обладая избытком или, по крайней мере, прочным достатком. Достоевский почти всегда отрывает от последнего. При этом он не спешит известить окружающих о таковых своих поступках. «Никто ведь не знает его милосердия, — замечает Штакеншнейдер, — и не пожалуйся Анна Григорьевна, и мы бы не знали».

Упомянув о пяти тысячах, следуемых ее мужу из «Русского вестника», Анна Григорьевна добавила, что она купит на эти деньги землю. «Пусть ломает ее по кускам и раздает!»

Последняя фраза — о земле — вновь заставляет вспомнить автора «Анны Карениной». Ибо это *его* проблема — неотступная и мучительная, отравлявшая его последние годы.

Он, не желающий более оставаться владельцем земельной собственности, передает все свои имущественные права Софье Андреевне, которая в свою очередь бдительно охраняет эту собственность от всяческих на нее посягновений. Хозяин Ясной Поляны как бы самоустранился; он лишил себя возможности «ломать по кускам» землю, теперь уже ему не принадлежащую.

Автор «Воскресения», отдавший весь гонорар за этот роман на переезд в Канаду преследуемых правительством духоборов, почти никогда не откликается на частные просьбы о материальной помощи: основной мотив тот, что все средства находятся в руках жены. Если Достоевский, по словам Анны Григорьевны, «как войдет в вокзал, так, кажется, до самого конца путешествия все держит в руках раскрытое портмоне, так его и не прячет, и все смотрит, кому бы из него дать что-нибудь»;¹⁹ если он не идет на прогулку, не взяв с собой хотя бы десять рублей, то Толстой тщательно огражден от подобных соблазнов: почти никогда не имея (в последние годы) собственных карманных денег, он вынужден либо отказывать бесчисленным «темным» (как полупрезрительно именовала их Софья Андреевна) посетителям Ясной Поляны, либо обращаться за мелкими суммами к своим близким.

Правда, в одном просители никогда не знают отказа: Толстой щедро снабжает их своими нравоучительными брошюрами.

Весьма нерасположенный к Толстому К. Леонтьев писал В. Розанову: «У меня самого и у многих других были с ним (Толстым. — И. В.) сношения по делам самого неотложного благотворения, и я, и все другие вынесли из его наглых (оставим эпитет на совести Леонтьева. — И. В.) бесед

¹⁹ Там же. С. 432.

по этому поводу самые печальные впечатления. „Человек вторую неделю с семьей *корками* питается“, — говорю я ему. — „Наше назначение не кухмистерское какое-то“, — отвечает он (при Влад. Соловьеве); дело шло о *чтении* в пользу этой несчастной семьи». ²⁰

Конечно, К. Леонтьев глубоко несправедлив к Толстому: стоит вспомнить самоотверженную подвижническую работу писателя во время голода. Именно «кухмистерская» деятельность представлялась тогда Толстому наиглавнейшей. С другой стороны, действительно ничего не известно об участии автора «Войны и мира» в благотворительных вечерах, то есть в том, от чего Достоевский отказывался лишь в исключительных случаях.

Впрочем, о нравственных качествах Достоевского вызвался поведать Толстому их общий приятель Николай Николаевич Страхов.

«И речь ведет обиняком...»

«Поистине можно сказать, — замечает Анна Григорьевна, — что Страхов был злым гением моего мужа не только при его жизни, но, как оказалось теперь, и после его смерти». ²¹

Эти слова были произнесены в 1914 г., когда вдова Достоевского впервые ознакомилась с печально знаменитым письмом Страхова Л. Н. Толстому.

Осенью 1883 г. Страхов посылает Толстому изданный вдовой Достоевского и только что вышедший том первого посмертного собрания его сочинений. Этот том — «Биография, письма и заметки из записной книжки» — хотя и значился первым, замыкал собою издание. Именно для него по просьбе издательницы Страхов и написал свои воспоминания. Фактически это первый обширный мемуар об авторе «Бесов», обладавший к тому же (наряду с публиковавшейся тут же большой статьей О. Ф. Миллера) признаками основополагающего биографического очерка. Этот текст впоследствии не сможет обойти ни один из серьезных исследователей Достоевского.

Еще в августе, сообщая Толстому о своей работе, Страхов замечает: «Не ожидал, что это так меня увлечет, и если первая половина будет скучна, то вторая, вероятно, прочтется с интересом». Автор еще не знает о «третьей части», каковой можно считать то письмо, которым он сопровождает свою будущую посылку. Но уже здесь Страхов как бы *предупреждает*: «Какое странное явление этот человек! И отталкивающее, и привлекательное». ²²

²⁰ Из переписки К. Н. Леонтьева / Послесл. В. В. Розанова // Русский вестник. 1903. Май. С. 176.

²¹ Достоевская А. Г. Воспоминания. С. 399.

²² Л. Н. Толстой — Н. Н. Страхов. Полное собрание переписки / Ред. А. А. Донсков, сост.: Л. Д. Громова, Т. Г. Никифорова. Оттава; М., 2003. Т. 2. С. 647. Ср.: Переписка Л. Н. Толстого с Н. Н. Страховым, 1870–1894. СПб., 1914. С. 305.

28 ноября 1883 г. вслед за «Биографией...» в Ясную Поляну отправляется письмо. «Прошу Вашего внимания и снисхождения, — пишет Страхов. — Скажите, как Вы ее («Биографию...»). — И. В.) находите. И по этому-то случаю хочу исповедаться перед Вами».

Исповедь состояла в следующем.

Автор письма признается, что, работая над своими — заметим, очень спокойными и «симпатическими» по тону воспоминаниями о Достоевском, — он, автор, боролся с подымавшимся в нем отвращением, хотя и «старался подавить в себе это дурное чувство». Герой воспоминаний был, по его словам, «зол, завистлив, развратен, и он всю жизнь провел в таких волнениях, которые делали его жалким и делали бы смешным, если бы он не был при этом так зол и так умен». ²³

Поведав Толстому о своем отвращении к герою воспоминаний, Страхов выкладывает решающий, на его взгляд, аргумент: «Его тянуло к пакостям, и он хвалился ими. Висковатов стал мне рассказывать, как он похвалялся, что соблудил в бане с маленькой девочкой, которую привела ему гувернантка». ²⁴

Нет нужды опровергать здесь эту поистине мировую сплетню, приписывающую «ставрогинский грех» самому автору «Бесов»: она давно исследована и разоблачена. Но любопытно, что говорит Страхов далее: «Заметьте при этом, что при животном сладострастии у него не было никакого вкуса, никакого чувства женской красоты и прелести. Это видно в его романах». ²⁵

Автор письма утверждает, что Достоевский был похож на таких своих героев, как Подпольный, Свидригайлов, Ставрогин, и что все его романы «составляют *самооправдание*, доказывают, что в человеке могут ужиться с благородством всякие мерзости». ²⁶

В словах Страхова чувствуется какая-то *личная* обида.

Существует предположение, что это письмо вызвано той оценкой, какую дал ему, Страхову, Достоевский в своих записных тетрадях (тетради эти после смерти их владельца на некоторое время оказались в руках Страхова). ²⁷

«Никакого гражданского чувства и долга, — записывает Достоевский, — никакого негодования к какой-нибудь гадости, а, напротив, он и сам делает гадости; несмотря на свой строго нравственный вид, втайне

²³ Переписка Л. Н. Толстого с Н. Н. Страховым. С. 307

²⁴ Л. Н. Толстой — Н. Н. Страхов. Полное собрание переписки. Т. 2. С. 652. Приводим данный текст по этому изданию, так как в издании 1914 г. он напечатан с купюрами.

²⁵ Переписка Л. Н. Толстого с Н. Н. Страховым. С. 308.

²⁶ Там же.

²⁷ См.: Розенблюм Л. М. Творческие дневники Достоевского // Литературное наследство. М., 1971. Т. 83: Неизданный Достоевский. Записные книжки и тетради (1860–1881 гг.). С. 22–23.

сладострастен и за какую-нибудь жирную грубо-сладострастную пакость готов продать всех и все, и гражданский долг, которого не ощущает, и работу, до которой ему все равно, и идеал, которого у него не бывает, и не потому, что он не верит в идеал, а из-за грубой коры жира, из-за которой не может ничего чувствовать».²⁸

«...несмотря на свой строго нравственный вид, *втайне сладострастен*», — говорит Достоевский.²⁹ «Заметьте <...> что при *животном сладострастии* у него не было никакого вкуса», — «отвечает» Страхов. «...за какую-нибудь жирную грубо-сладострастную пакость готов продать всех и все...», — говорит Достоевский. «Его тянуло к *пакостям*», — «отвечает» Страхов и спешит подкрепить свои слова *развесистой клубничкой*.

Этот — почти дословный! — обмен показывает, чем именно Страхов был задет за живое. Достоевский попал в самую точку, в глухой угол страховского «подполья» — и вечный холостяк Страхов спешит возвратить ему те обвинения, которые уязвили его больше всего.³⁰

В самом тексте воспоминаний Страхов никогда не упускает случая мягко подчеркнуть свою близость к герою. Однако иногда, желая выглядеть беспристрастным, он *проговаривается*.

«Я сам очень обижался на Федора Михайловича, тем более обижался, чем ближе мы когда-то были, — пишет мемуарист. — Непобедимая мнительность иногда заставляла его смотреть и на меня как на человека, имеющего к нему что-то враждебное, недостаточно к нему расположенного, и это очень огорчало меня. “Он несправедлив, — думал я, — он мог бы знать мои чувства и верить в них”. Я старался победить в себе раздражение, вероятно, чересчур самолюбивое, делал некоторые приступы к большему сближению и до последнего времени все мечтал, как о большом благополучии, о возможности восстановить вполне наше прежнее взаимное расположение. Охотно признаю себя виновным, что не вполне сумел и успел в этом; с его стороны, я уверен, было такое же желание».³¹

Надо полагать, такого желанья у Достоевского не было.

²⁸ Литературное наследство. Т. 83. С. 620.

²⁹ Интересно сопоставить эти слова со свидетельством В. Розанова — в его некрологе Страхову — о том, что последний избегал «фривольных» тем, никогда не шутил «бесстыдно, даже нескромно» (Розанов В. Вечная память // Русское обозрение. 1896. Октябрь. С. 634). Ср. замечание Пушкина о преувеличенной стыдливости (относящееся, правда, к прекрасному полу): «Таковое свойство предполагает нечистоту воображения, отвратительную в женщине, особенно молодой» (Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 10 т. М.; Л., 1949. Т. 7. С. 60–61).

³⁰ Если допустить, что Страхов все-таки не читал записи о нем Достоевского, то подобная переключка становится еще более знаменательной — в литературно-психологическом плане.

³¹ Биография, письма и заметки из записной книжки // Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений. СПб., 1883. Т. 1. С. 317–318 (первая пагинация).

Ибо его «непобедимая мнительность» оказывается в настоящем случае непобедимой пронизательностью: он как бы заранее подозревает Страхова в способности совершить ту низость, которую Страхов и совершил. «Я старался победить в себе раздражение», — со скромным благородством признается Страхов. И — в письме к Толстому — договаривает все: «Я боролся с подымавшимся во мне *отвращением*...».

Но почему же осторожный и уклончивый Страхов так неосмотрительно доверился обитателю Ясной Поляны? В этом тоже был свой резон.

Страхов желает *понравиться* Толстому. Он пытается подражать ему в его «моральной профилактике» — в преследовании и одолении в самом себе разного рода «недобрых чувств». Он подлаживается под беспощадную искренность Толстого, даря последнего небезопасными для себя, но зато столь *мужественными* признаниями.

Он не расчел одного: Толстой никогда бы не смог тишком опровергать то, что только что было провозглашено им публично. Толстой не унился бы до посмертного доноса.

Страхов забыл об этой маленькой разнице.

Возможно, Страхов был действительно потрясен смертью Достоевского. «Точно земля зашаталась под ногами»,³² — пишет он Фету 30 января 1881 г. И через четыре дня — Л. Толстому: «Чувство ужасной пустоты <...> не оставляет меня с той минуты, когда я узнал о смерти Достоевского. Как будто провалилось пол-Петербурга или вымерло пол-литературы. Хоть мы не ладили все последнее время, но тут я почувствовал, какое значение он для меня имел: мне хотелось быть перед ним и умным, и хорошим, и то глубокое уважение, которое мы друг к другу чувствовали, несмотря на глупые размолвки, было для меня, как я вижу, бесконечно дорого».³³

Помнил ли Страхов, посылая через два года Толстому свой «обвинительный акт», об этих, может быть вынужденных минутой, признаниях? Очевидно, не помнил, ибо оба документа взаимно уничтожают друг друга. «...мне хотелось быть перед ним и умным, и хорошим...» — ведь это сильнейший аргумент в пользу Достоевского! Это свидетельство его необоримой нравственной силы: разве возникает желание быть (или казаться, добавим мы) умным и хорошим перед тем, кого в глубине души считаешь «злым, завистливым, развратным»? Лучшим хочется выглядеть лишь в глазах тех, кто лучше нас...

Страхов дает понять своему корреспонденту, что он был глубоко уважаем покойным. Мы знаем, что это не так. Он говорит и о собственном уважении к Достоевскому: через два года это слово будет заменено понятием совершенно противоположным.

³² Литературное наследство. Т. 86. С. 537.

³³ Переписка Л. Н. Толстого с Н. Н. Страховым. С. 266.

«...Он писал как будто не теми словами, какими думал»,³⁴ — говорит па-негирист Страхова, дружественной рукой нанося своему герою неслабый удар.

Существовала, по-видимому, еще одна причина, почему Страхов исповедовался Толстому. Он мог полагать, что автору «Войны и мира» будет приятно поношение его потенциального соперника. И здесь Страхов просчитался. В ответном письме Толстой фактически отклонил предложенную ему *заманчивую* тему: не стал обсуждать страховские наветы. Но при этом высказал некоторые собственные суждения.

«Книгу вашу прочел (то есть всю «Биографию...». — *И. В.*), — пишет Толстой. — Письмо ваше очень грустно подействовало на меня, разочаровало меня. Но вас я вполне понимаю и, к сожалению, почти верю вам».³⁵

О чем толкует Толстой? Прежде всего о том, что образ Достоевского в передаче Страхова (не в книге, разумеется, а в письме) оказался вовсе не таким, каким, по мнению адресата, должен явить себя русский писатель. Страховское письмо «разочаровало» Толстого именно этим. И он «почти» верит автору. Оговорка для Страхова достаточно неприятная, ибо, конечно, ему хотелось бы, чтобы Толстой поверил ему целиком.

«Мне кажется, — продолжает Толстой, — вы были жертвой ложного, фальшивого отношения к Достоевск<ому> — не вами, но всеми преувеличения его значения и преувеличения по шаблону, возведения в пророка, святого — человека, умершего в самом горячем процессе внутренней борьбы добра и зла. Он трогателен, интересен, но поставить на памятник в поучение потомству нельзя человека, который весь борьба».³⁶

Удивительно: Толстой оставляет без всякого внимания те нравственные изъяны обсуждаемого лица, на которые с горестью указывает Страхов. Он говорит о другом. О том, что нельзя принимать за образец («ставить на памятник») человека, находящегося в процессе внутренней борьбы. То есть, по мнению Толстого, «памятника» (или звания святого) заслуживает лишь тот, в ком этот процесс уже завершился — безусловной победой добра, чье мировоззрение целостно и неколебимо и кто в этом отношении может служить примером для других. В общем, «в идеале» это, скорее всего, сам Толстой. Или — тот, кем он желал бы быть.

Толстой говорит, что есть прекрасные на вид лошади — «красавица, рысак, цена 1000 р., и вдруг заминка, и лошади-красавице, и силачу грош цена. Чем больше живу, тем больше люблю людей без заминки». Если рысак с указанным недостатком, то «никуда на нем не уедешь, если еще не

³⁴ Никольский Б. В. Н. Н. Страхов: Критико-биографический очерк // Исторический вестник. 1896. Апрель. С. 220.

³⁵ Переписка Л. Н. Толстого с Н. Н. Страховым. С. 266.

³⁶ Там же.

завезет в канаву». Достоевский — «с заминкой», в отличие, например, от Тургенева, который «переживет» Достоевского: «И не за художественность, а за то, что без заминки».³⁷

Сравнение писателей с лошадьми, конечно, впечатляет. Оно вполне в духе автора «Холстомера». Но что имеет в виду Толстой под «заминкой», способной опрокинуть незадачливого ездока (то есть читателя: здесь имеется в виду именно он) в гипотетическую канаву? Ну конечно, все ту же неясность, нецельность, непоследовательность (как это представляется автору «Исповеди») мировоззрения. И, может быть, некоторую непрямоту, изощренность художественного языка, дающего искустительную возможность разных толкований. Толстому — и как художнику, и как мыслителю — хотелось бы избежать этих «заминок». Он предпочитает, чтобы «рысак» мерно двигался к уже обозначенной цели — без каких-либо остановок, плутаний и отвлечений.

Но еще интереснее, что Толстой, «почти» согласившись со Страховым, делает при этом собственный вывод.

«Из книги вашей я в первый раз узнал всю меру его ума. Чрезвычайно умен и настоящий. И я все так же жалею, что не знал его».³⁸

«Из книги вашей», — говорит Толстой. То есть из присланной ему «Биографии...», где впервые был напечатан большой массив писем Достоевского. Отсюда — понятие о «мере его ума», которого, впрочем, не отрицает и Страхов. Но Толстой произносит главное для него слово: «настоящий». Достоевский (несмотря на «заминку») — настоящий: а ведь как раз это Страхов и пытался опровергнуть.

Но нет ли у нас оснований подозревать, что еще при жизни Достоевского Страхов, беседуя с Толстым, отзывался о своем старом знакомце в весьма неодобрительных тонах?

Такие основания есть.

Страхов едва ли не единственный общий знакомый Толстого и Достоевского, достаточно близкий к ним обоим. И поэтому — наиболее «компетентный» информатор. Правда, в его многочисленных письмах к хозяину Ясной Поляны, написанных еще при жизни Достоевского, нет ни одной сколько-нибудь подробной характеристики того, кто, конечно же, не мог не интересоваться Толстого.

Это выглядит странным.

Между тем Страхова можно понять: он не желает оставлять *документ*. Он не исключает возможности, что оба писателя еще могут встретиться (исторической нелепостью выглядит тот факт, что великие современники не были знакомы, тем более что каждый из них знаком почти

³⁷ Там же. С. 267.

³⁸ Л. Н. Толстой — Н. Н. Страхов. Полное собрание переписки. Т. 2. С. 655.

со всеми крупными писателями своего времени: Тургеневым, Некрасовым, Гончаровым, Островским, Григорьевичем...).

При жизни Достоевского Страхов избегает письменных оценок. Но одна вырвавшаяся у него фраза в письме к Толстому («Я Тургенева и Достоевского — простите меня — не считаю людьми, но Вы — человек...»)³⁹ говорит о многом.

Она свидетельствует прежде всего о *разговорах*, которые велись между Толстым и Страховым, когда последний бывал в Ясной Поляне (иначе фраза эта кажется немотивированной и неуместной). Страхов лишь повторяет то, о чем он говорил Толстому устно. И его письмо 1883 г. является развитием (и на сей раз документальной — «для потомства» — фиксацией), возможно, уже прежде высказанных суждений.

В этой связи возникает еще одно подозрение.

К истории одной невестри

10 марта 1878 г., возвращаясь с лекции входившего в силу молодого Владимира Соловьева (это была седьмая из цикла в одиннадцать лекций — «Чтения о Богочеловечестве»), Достоевский, как вспоминает Анна Григорьевна, спросил ее:

«— А не заметила ты, как странно относился к нам сегодня Николай Николаевич (Страхов)? И сам не подошел, как подходил всегда, а когда в антракте мы встретились, то он еле поздоровался и тотчас с кем-то заговорил. Уж не обиделся ли он на нас, как ты думаешь?»

— Да и мне показалось, будто он нас избегал, — ответила я. — Впрочем, когда я ему на прощанье сказала: „Не забудьте воскресенья“, — он ответил: „Ваш гость“.

Итак, необычное поведение Николая Николаевича отмечено обоими супругами.

«Меня несколько тревожило, — продолжает Анна Григорьевна, — не сказала ли я, по моей стремительности, что-нибудь обидного для нашего обычного воскресного гостя. Беседами со Страховым муж очень дорожил и часто напоминал мне пред предстоящим обедом, чтоб я запаслась хорошим вином или приготовила любимую гостем рыбу».⁴⁰

Анна Григорьевна воистину преданная супруга. Она отводит от мужа любые ретроспективные подозрения. Это, видите ли, она могла чем-то обидеть Страхова: глава семьи на это не способен. Он дорожит своим собеседником. Однако не обольщается при этом относительно возможно-

³⁹ Переписка Л. Н. Толстого с Н. Н. Страховым. С. 214.

⁴⁰ Достоевская А. Г. Воспоминания. С. 319.

сти удержать его подле себя исключительно духовными узами: их следует подкреплять хорошим столом.⁴¹

...Когда вскоре после описанной встречи Страхов пришел обедать, Анна Григорьевна прямо спросила его, в чем дело.

« — Ах, это был особенный случай, — засмеялся Страхов. — Я не только вас, но и всех знакомых избегал. Со мной на лекцию приехал граф Лев Николаевич Толстой. Он просил его ни с кем не знакомить, вот почему я ото всех и сторонился.

— Как! С вами был Толстой? — с горестным изумлением воскликнул Федор Михайлович. — Как я жалею, что я его не видал! Разумеется, я не стал бы навязываться на знакомство, если человек этого не хочет. Но зачем вы мне не шепнули, кто с вами? Я бы хоть посмотрел на него!

— Да ведь вы по портретам его знаете, — смеялся Николай Николаевич.

— Что портреты, разве они передают человека? То ли дело увидеть лично. Иногда одного взгляда довольно, чтобы запечатлеть человека в сердце на всю свою жизнь. Никогда не прощу вам, Николай Николаевич, что вы его мне не указали!»⁴²

Итак, если верить Страхову, на лекции Владимира Соловьева (тема которой живо интересовала и Достоевского, и Толстого и могла бы дать первый толчок их беседе) Толстой предпочел сохранить инкогнито. Это вполне правдоподобно.⁴³ Но вот вопрос: сказал ли Страхов Толстому, что здесь присутствует Достоевский? И если сказал, то значит ли, что *после* этого сообщения Толстой отказался от знакомства?

Через много лет Анне Григорьевне довелось разговаривать с автором «Войны и мира» (это была их единственная встреча). «Я всегда жалею, — заметил Толстой, — что никогда не встречался с вашим мужем...».

«А как о н об этом жалел! — воскликнула в свою очередь Анна Григорьевна. — А ведь была возможность встретиться — это когда вы были на лекции Владимира Соловьева в Соляном городке. Помню, Федор Михайлович даже упрекал Страхова, зачем тот не сказал ему, что вы на лекции.

⁴¹ Мы не рискнули бы попрекать Страхова чужими хлебом-солью, если бы этот момент не был обыгран в указанной записи Достоевского. Ср. приводимый Анной Григорьевной отзыв о Страхове одного из близко знавших его лиц: «Кто, в сущности, был Страхов? Это <...> тип „благородного приживальщика“, каких было много в старину. Вспомните, он месяцами гостит у Толстого, у Фета, у Данилевского, а по зимам ходит по определенным дням обедать к знакомым и переносит слухи и сплетни из дома в дом» (Достоевская А. Г. Воспоминания. С. 319).

⁴² Там же. С. 320.

⁴³ Не совсем ясно, был ли Толстой на лекции с одним Страховым. Ср. его письмо к А. А. Толстой: «Я вспомнил, что нынче лекция Соловьева, и лекция, как мне говорили, самая важная, и я еду на нее. Мне кажется, что вы хотели послушать его. Не поедете ли вы?» (Толстой Л. Н. ПСС. М., 1953. Т. 62. С. 392).

„Хоть бы я посмотрел на него, — говорил тогда мой муж, — если уж не пришлось бы побеседовать”».

Какова же была реакция Толстого на это напоминание? Анна Григорьевна так передает его слова:

«Неужели? И ваш муж был на той лекции? Зачем же Николай Николаевич мне об этом не сказал? Как мне жаль! Достоевский был для меня дорогой человек и, может быть, единственный, которого я мог бы спросить о многом и который бы мне на многое мог ответить!»⁴⁴

Толстой удивлен и огорчен одновременно. Его трудно заподозрить в неискренности. Страхов, видевший Достоевского (и холодно с ним поздоровавшийся), видимо, ничего не сказал своему спутнику. И даже если допустить, что формально он следовал желанию самого Толстого, он не мог не понимать, что бывают исключения. Страхов как бы «переиграл» саму судьбу — и уготованная ею (надо думать, не без усилий!) встреча в последний момент сорвалась.

Чем же руководствовался Страхов?

Знакомство (тем более дружба) с Толстым — немалый моральный капитал. Этим капиталом Страхов чрезвычайно дорожил: он придавал ему вес и в собственных глазах, и в глазах окружающих. Страхов как бы представлял в Петербурге интересы своего корреспондента. При отсутствии личных отношений между Толстым и Достоевским он был единственным потенциальным посредником. Было бы досадно, если бы какая-то случайная встреча могла уничтожить (или сильно ослабить) эту монополию. Вместо страховских *рассказов* стал бы возможен прямой диалог (личные встречи, переписка и т. д.). Страхов утратил бы все те почти неощутимые, но не лишние приятности выгоды, которые он извлекал из факта незнакомства. Более того: при этом могла бы обнаружиться неприглядная роль самого Страхова, поставляющего Толстому (а кто знает, может быть, и Достоевскому) недостоверную и не вполне «адекватную» информацию.

Этого Страхов боялся и не желал. Но только ли по его милости не состоялось свидание двух самых значительных людей России?

Нельзя исключить, что инициатором незнакомства был не кто иной, как сам Лев Николаевич Толстой.

Несостоявшийся диалог

На протяжении почти четверти века они пристально всматриваются друг в друга. Однако не предпринимают ни малейших попыток к сближению. Это представляется невероятным и загадочным, особенно если

⁴⁴ Достоевская А. Г. Воспоминания. С. 393, 476.

учесть, что каждый из них, как уже говорилось, знаком практически со всеми сколько-нибудь значительными писателями своего времени и что возможности для их личных контактов были не столь уж ничтожны.

Ни Толстой, ни Достоевский не желают делать первого шага. Достоевский — по соображениям «иерархическим»: в глазах современников (и отчасти — в своих собственных) он стоит «ниже» автора «Войны и мира».

Мотивы Толстого имеют более сложный характер.

Написав в 1878 г. примирительное письмо Тургеневу, Толстой совершает это с высоты своего уже почти недостижимого величия. Он может себе позволить такой великодушный жест не только потому, что время обескровило старые обиды, но и потому, что в глубине души он не может не сознавать: у них с Тургеневым — разные поприща. Они не то чтобы несопоставимы, а просто в их духовной деятельности обнаруживается не так уж много общих точек для спора «о главном».

Мог ли он думать так о Достоевском?

Чехов говорил Бунину, что особенно его восхищает в Толстом — это его презрение ко всем прочим писателям, «или, лучше сказать, что он всех нас, прочих писателей, считает совершенно за ничто».⁴⁵ Толстой иногда хвалит Мопассана, Куприна, того же Чехова. А вот *Шекспир* его раздражает.

Нетерпимый к чужому, но обладающий при этом гигантской художественной интуицией, Толстой не мог не чувствовать творческой мощи своего старшего (сам он моложе Достоевского на семь лет) современника. Интересно, что при ровном, в общем, отношении к таланту Тургенева Толстой оценивает писательский дар Достоевского очень неоднозначно и зачастую — противоречиво.⁴⁶

Как помним, Страхов не сказал Достоевскому о том, что на лекции Владимира Соловьева присутствует Толстой. Но сообщил ли он своему спутнику о присутствии Достоевского? Думается, ему было бы затруднительно не известить автора «Анны Карениной» (только что пристрастно разобранной в «Дневнике писателя») об этом обстоятельстве.

Но если Страхов не скрыл от своего спутника присутствие рядом с ними Достоевского, то просьба Толстого не обременять его знакомством с кем бы то ни было выглядит как попытка в деликатной форме отклонить знакомство именно с Достоевским.

⁴⁵ Бунин И. А. Из литературных воспоминаний // Бунин И. А. Собрание сочинений: В 5 т. М., 1956. Т. 5. С. 271.

⁴⁶ Отношение Толстого в последние годы и даже дни его жизни к Достоевскому подробно прослежено нами в работе: Волгин И. Уйти ото всех: Лев Толстой как русский скиталец // Лев Толстой. Последний дневник. Дневники. Записные книжки. 1910 г. М., 2010.

Высказав через много лет сожаления Анне Григорьевне, что ему не довелось познакомиться с ее покойным мужем, Толстой, разумеется, уже не помнил своих тогдашних мотивов.

Чего же мог опасаться Толстой?

Вряд ли его смутили бы те критические замечания в адрес его последнего романа, которые совсем недавно появились на страницах «Дневника писателя». Тем более что в том же «Дневнике» роману в целом дана чрезвычайно высокая оценка. Да и вообще есть подозрение, что Толстой этого текста тогда так и не увидел.⁴⁷

Толстой мог опасаться другого. Он знает: только с Достоевским возможен разговор на равных. Но, может быть, именно поэтому он старается его избежать. Глубоко захваченный переживаемым им духовным переворотом, всеми силами стремясь утвердиться в своем новом, пока еще не «затвердевшем» миропонимании, он инстинктивно отстраняет от себя все, могущее поколебать эту рождающуюся в муках веру. Встреча (и неизбежное духовное противоборство) с таким могучим оппонентом, как автор «Дневника», грозит разрушить целостность столь трудно воздвигнутого толстовского мира, потрясти его сокровенные основы.

Он просит Страхова ни с кем его не знакомить.

Существовала еще одна возможность: Пушкинский праздник. Но, как уже говорилось, Толстой не принял приглашения почтить Москву своим присутствием. Миссия Тургенева, посетившего весной 1880 г. Ясную Поляну в качестве парламентаря, успеха не имела.

«...Тургенева этот отказ так поразил, — пишет первый и хорошо осведомленный биограф Толстого, — что когда после Пушкинского праздника Федор Михайлович Достоевский собирался приехать из Москвы к Льву Николаевичу и стал советоваться об этом с Тургеневым, тот изобразил настроение Льва Николаевича в таких красках, что Достоевский испугался и отложил исполнение своей заветной мечты».⁴⁸

Действительно ли «испугался» Достоевский и была ли его мечта на самом деле «заветной» — об этом судить трудно. Легче представить, в каких именно красках изобразил Тургенев настроение Толстого.

Достоевский пишет Анне Григорьевне из Москвы: «Сегодня Григорович сообщил, что Тургенев, воротившийся от Льва Толстого, болен, а Толстой почти с ума сошел и даже может быть совсем сошел».⁴⁹

Таким образом, первичная информация действительно исходила от Тургенева. Последний был весьма уязвлен отказом Толстого и попытался

⁴⁷ См.: Там же. С. 508–509.

⁴⁸ Лев Николаевич Толстой: Биография / Сост. П. Бирюков по неизданным материалам (воспоминания и письма Л. Н. Толстого). М., 1908. Т. 2, ч. 5. С. 398. Ср.: «Если верить г. Незнакомцу, то граф Толстой выслушал Тургенева и сказал будто бы, что все это комедия» (Дело. 1880. Июль. С. 107).

⁴⁹ Переписка. С. 326.

объяснить причины этого отказа по-своему (подразумевалось, что человек в здравом уме не смог бы отказать ему, Тургеневу).

Впрочем, «предостерегал» не только неудачливый посетитель Ясной Поляны. «О Льве Толстом и Катков подтвердил, что, слышно, он совсем помешался, — сообщает Достоевский Анне Григорьевне и продолжает: — Юрьев подбивал меня съездить к нему в Ясную Поляну: всего туда, там и обратно, менее двух суток. Но я не поеду, хотя очень бы любопытно было».⁵⁰

«Любопытно» не потому, что автор «Войны и мира» якобы «сошел с ума»: как раз наоборот. В словах Достоевского можно усмотреть сугубое недоверие к слухам, роящимся вокруг Толстого, желание лично удостовериться — что же на самом деле совершается в духовном мире Ясной Поляны.

Результаты этих свершений станут вскоре достоянием всего мира. Но покамест к откровениям новой веры допущены лишь немногие.

Одна из таких посвященных — двоюродная тетка Толстого графиня Александра Андреевна.

Женщина умная и независимая, графиня Толстая была на одиннадцать лет старше своего знаменитого племянника. Почти всю свою долгую жизнь (графиня умерла в 1904 г., без малого восьмидесяти семи лет) она провела при дворе: сначала в звании фрейлины великих княгинь, затем — камер-фрейлины императрицы. Она жила в Зимнем дворце, являя собой именно тот самый высший свет, от которого все решительнее отворачивался ее яснополянский родственник и корреспондент.

Они переписывались: именно этой перепиской горячо интересовался Достоевский.

Графиня А. А. Толстая познакомилась с автором «Карамазовых» за две или три недели до его кончины. «Лев Николаевич, — вспоминает она, — его страшно интересовал. Первый его вопрос был о нем:

„Можете ли вы мне истолковать его новое направление? Я вижу в этом что-то особенное и мне еще непонятное“».⁵¹

«Истолковать» Толстого графине Александре Андреевне было не так просто — тем более что она ни в коей мере не разделяла его новых убеждений. Тогда Достоевский попросил у нее какой-нибудь толстовский текст.

Она обещала дать ему для прочтения одно из писем.

Достоевский явился к графине в назначенный час.⁵² Александра Андрее-

⁵⁰ Там же. С. 327.

⁵¹ Переписка Л. Н. Толстого с гр. А. А. Толстой, 1857–1903. СПб., 1911. С. 25.

⁵² Анна Григорьевна утверждает, что посещение ее мужем Толстой состоялось «за два-три дня до его предсмертной болезни» (Яснополянский сборник, 1980. Тула, 1981. С. 220). Но в письме от 17 января А. А. Толстая уже сообщает Толстому о передаче письма (она несколько взволнованна, не зная, как отнестись к этому его автор) (Переписка Л. Н. Толстого с гр. А. А. Толстой. С. 332–333). Сохранилось письмо Достоевского к А. А. Толстой от 5 января 1881 г., где

евна прочитала письмо вслух. «Вижу еще теперь перед собой Достоевского, как он хватался за голову и отчаянным голосом повторял: — „Не то, не то!“»

Не прошло и трех недель, как вдова Достоевского встретила А. А. Толстую у гроба своего мужа. И — поблагодарила ее за тот вечер. «Это было его последнее удовольствие»,⁵³ — прибавила Анна Григорьевна.

Думается, однако, что собеседник графини Толстой испытывал не только чувство удовольствия от общения с умной женщиной. Письмо Толстого сильно его смутило: он попросил себе копию.⁵⁴ «Из некоторых его слов, — пишет Александра Андреевна, — я заключила, что в нем родилось желание оспаривать ложные мнения Л^{<ьва>} Н^{<иколаевича>}».⁵⁵

Такое желание у Достоевского несомненно возникло. Однако каким способом он мог бы его осуществить? Выступить в «Дневнике писателя»? Это было неудобно: автору пришлось бы оспаривать положения, изложенные в частном письме. Написать самому Толстому? Это был трудный, но, пожалуй, приемлемый выход.

Некоторые предпосылки для такого прямого диалога уже имелись.

В известном письме Страхову, где Толстой говорит, что «Записки из Мертвого дома» — лучшая книга «изо всей новой литературы», есть фраза: «Если увидите Достоевского, скажите ему, что я его люблю».⁵⁶

Первую попытку к личному сближению предпринял все-таки Толстой: он просит передать свои слова их адресату.

Графиня А. А. Толстая, сообщая племяннику о том, что она отдала его письмо Достоевскому, замечает: «Он со своей стороны любит Вас...».⁵⁷

Итак, почва для их знакомства была уготована. Но помимо острого личного интереса, подталкивающего их друг к другу, существовали мощные глубинные влечения, делавшие эту встречу необходимой и исторически неизбежной.

Предсмертный сон Льва Николаевича Толстого

Толстой и Достоевский — каждый по-своему — сумели почувствовать жажду, владевшую лучшей частью русской интеллигенции. Они осознали,

он сообщает последней, что будет «иметь честь» явиться к ней «в будущее воскресенье», то есть 11 января (*Достоевский Ф. М.* ПСС. Л., 1988. Т. 30, кн. 1. С. 241). В этот день, очевидно, и произошла передача письма.

⁵³ Переписка Л. Н. Толстого с гр. А. А. Толстой. С. 26.

⁵⁴ Подробнее см.: *Коган Г. В.* Достоевский знакомится с письмом Толстого // Яснополянский сборник, 1980. Тула, 1981. С. 220.

⁵⁵ Переписка Л. Н. Толстого с гр. А. А. Толстой. С. 26.

⁵⁶ *Толстой Л. Н.* ПСС. М., 1934. Т. 63. С. 24.

⁵⁷ Переписка Л. Н. Толстого с гр. А. А. Толстой. С. 332.

что «окончательное» мировое решение неотделимо от нравственного выбора самого человека. Но к одной и той же цели они направились с противоположных концов.

Толстой стремится дать рациональное обоснование этики. Он полагает, что при помощи строгих логических операций возможно не только объяснить, но и исправить всю алогичность бытия. При этом автор «Исповеди» рассчитывает исключительно головным путем доказать необходимость, значимость и даже приоритет жизни сердечной.

Однажды А. А. Толстая сообщила в Ясную Поляну о постигших ее тяжелых утратах. «Очень жаль, — отозвался ее корреспондент, — что Вы все грустите. Дай Бог Вам такого душевного состояния, в котором бы как можно легче переносилось всякое горе. Горе и радость в нас».⁵⁸

Это сентенциозное утешение слабо успокоило графиню Александру Андреевну. «Теория ваша насчет смерти близких справедлива, — отвечает она Толстому, — но трудно доказать сердцу, которое болит, что оно не болит».⁵⁹

Достоевский не занимается такого рода доказательствами. Он не пытается уверить себя, что «горе и радость в нас», — и переживает то и другое чрезвычайно бурно и болезненно.

Автор «Преступления и наказания» любит демонстрировать, как, казалось бы, непогрешимая логика терпит крах при соприкосновении с «живой жизнью». «Нерассуждающая» Сонечка Мармеладова пересиливает (об этом уже говорилось выше) такого блестящего диалектика, как Раскольников. Не проронивший вообще ни единого слова герой Поэмы о Великом инквизиторе молча целует в уста другого диалектика, не менее изощренного, чем Раскольников: победа, по-видимому, остается за этим несловохотливым персонажем. (Недаром Алеша говорит Ивану, что его поэма — не хула, а хвала Иисусу.)

Для Достоевского рассудок не есть нечто, стоящее над жизнью; сам по себе он не может служить последней и окончательной инстанцией в мировом споре. Отсюда не следует, что автору «Карамазовых» присуще какое-то сугубое недоверие к возможностям человеческого познания. Как раз наоборот. Проникая в тайники интуитивной жизни, Достоевский выводит эту жизнь «из-за кулис», делает ее *проницаемой*. Его художественный метод не только раздвигает границы познанного, но и обогащает само познание. Если у Достоевского действительно заметно недоверие к «голому» рационализму, то это, скорее, неприязнь к неполному, усеченному разуму, к уверенному в своей непогрешимости самодовольному и самодостаточному рассудку.

⁵⁸ Там же.

⁵⁹ Там же. С. 333.

Однако столь же неверно рассматривать Толстого как «чистого» рационалиста. Художественная интуиция автора «Войны и мира» не уступает интуиции Достоевского. Его рационалистические постижения во многом обусловлены именно этим даром. Вообще оппозиция «рационалист/интуитивист» применительно к художникам такого масштаба очень условна и требует постоянной корректировки.

Но вернемся к вопросу, почему все-таки Достоевский, слушая письмо Толстого, хватался за голову и восклицал «отчаянным голосом»: «Не то, не то!»

Как помним, графиня Александра Андреевна читала своему гостю это письмо вслух. «Странно сказать, — вспоминает она, — но мне было почти обидно передавать ему, великому мыслителю, такую путаницу и разбросанность в мыслях».⁶⁰

«Разбросанность в мыслях» действительно имеет место.

Толстой говорит, что он не приемлет тот Символ веры, который исповедует официальная Церковь: «Верить в то, что мне представляется ложью, — нельзя. <...> Это есть кощунство и есть служение князю мира».⁶¹ Толстой бросает вызов всей ортодоксальной церковной традиции. Он исполнен презрения ко всякой силе, посягающей на свободу духа.

Вряд ли автора «Карамазовых», чья собственная вера прошла «через горнило сомнений», способны были смутить эти толстовские слова. Настояржить его могло другое.

Призывая свою корреспондентку встать на его точку зрения, автор письма советует ей посмотреть, крепок ли тот лед, по которому она ходит, а если не крепок — попробовать пробить его. «Если проломится, то лучше идти материком».⁶² «Материк» есть истина, та первооснова, которая скрыта под всяческими наносами.

«Но и вам уже учить меня нечему, — продолжает Толстой. — Я пробил до материка всё то, что оказалось хрупким, и уже ничего не боюсь, потому что сил у меня нет разбить то, на чем я стою; стало быть, оно настоящее».⁶³

Сомнительно, чтобы подобный поворот мысли мог импонировать Достоевскому.

Раскольников и Иван Карамазов тоже, как им кажется, «пробивают до материка». Однако эта их личная уверенность (уверенность в своей абсолютной правоте) не спасает их от мучительных падений и катастроф. Толстой утверждает, что он прав, потому что у него нет сил разбить то, к чему он в конце концов пришел: «Стало быть, оно настоящее». Но, согласно такой логике, «оно» — настоящее только потому, что индивидуальный

⁶⁰ Там же. С. 26.

⁶¹ Там же. С. 327.

⁶² Там же. С. 328.

⁶³ Там же.

разум исчерпал свои возможности и не в силах следовать дальше. Именно этот «уединенный» разум — неважно, в прозрении или в самоослеплении — становится последней инстанцией, чей приговор обжалованию не подлежит.

Сознание «я» оказывается истиннее не только сознаний всех других «не-я», но и больше всего совокупного человеческого опыта.

Если принять во внимание точку зрения литератора Л. Е. Оболенского, который утверждал, что Достоевский выражает мирозерцание «серых зипунов» во всей его целостности — «без урезок и ампутаций»,⁶⁴ то становится более понятным, почему автору «Карамазовых» были несимпатичны религиозные искания Толстого. По мнению Достоевского, рационалистический пересмотр христианства чужд и неприемлем прежде всего для массы «серых зипунов». Толстой противопоставляет новую «головную» веру тысячелетним народным верованиям, индивидуальный разум — разуму соборному и, что еще хуже, соборному нравственному чувству. В этом своем качестве Толстой мог представляться Достоевскому «гордым человеком»: едва ли не таким же оторванным от родной почвы скитальцем, как и Алеко.

Но, конечно, сильнее всего должно было потрясти Достоевского непризнание Толстым божественности Христа.

«Если бы он это был, — говорит Толстой, — он бы сумел сказать».⁶⁵ Однако в проповеди самого Иисуса, как полагает Толстой, нет прямых указаний на его божественное происхождение.

Этот пункт очень существен для Достоевского. И — очень личен. Христос — мера истины и мера красоты: именно сам Христос, а не только его учение (то есть та сумма заповедей, которые Толстому как раз и представлялись наиважнейшими). Само жизнеповедение Иисуса из Назарета, его страдание, искупительный смысл его жертвы — все это для Достоевского не менее значимо, чем *мысли*, изложенные в Нагорной проповеди.

Толстой замещал Богочеловека персонажем, более похожим на человека: идея, Достоевскому ненавистная, осужденная и отвергнутая еще в «Бесах».

Непризнание божественности Иисуса уничтожало вселенский смысл образа: миф превращался в *информацию*.

Когда-то Достоевский писал Н. Д. Фонвизиной, что если б ему доказали, «что Христос вне истины, и действительно было бы, что истина вне Христа», то ему «лучше хотелось бы оставаться со Христом, нежели с истиной».⁶⁶

⁶⁴ Мысль. 1881. Апрель. С. 71. Эта точка зрения, исключительная для того времени, парадоксальным образом противостоит знаменитой ленинской сентенции относительно того, что именно Толстой являлся выразителем настроений русского патриархального крестьянства.

⁶⁵ Переписка Л. Н. Толстого с гр. А. А. Толстой. С. 328, 329.

⁶⁶ *Достоевский* Ф. М. ПСС. Л., 1985. Т. 28, кн. 1. С. 176.

Следует вдуматься в эти удивительные слова.

Достоевский допускает (пусть теоретически), что истина (которая есть выражение высшей справедливости) может оказаться вне Христа: в таком случае сам Христос как бы оказывается вне Бога. И Достоевский предпочитает остаться «со Христом», если вдруг сама истина не совпадает с идеалом красоты. Он предпочитает остаться с человечностью и добром, если «истина» по каким-либо причинам оказывается античеловечной.

Красота и истина для Достоевского неразделимы: он не желает жертвовать одним ради другого. Толстой в любом случае хотел бы остаться «с истиной».

«Я потом часто спрашивала себя, — говорит А. А. Толстая, — удалось ли бы Достоевскому повлиять на Л. Н. Толстого? Думаю, едва ли».⁶⁷

Графине Александре Андреевне нельзя отказать в пронизательности. Личности Толстого и Достоевского столь громадны и столь различны по своему складу, что вряд ли уместно говорить о прямой интеллектуальной зависимости. Но следует сказать об их напряженной моральной связи и — о полноте русской жизни, которая без Толстого или без Достоевского оказалась бы бесконечно беднее.

«Я никогда не видал этого человека, — писал Толстой Страхову (выходит, не показал-таки его Николай Николаевич на той лекции — хотя бы издалека! — *И. В.*) — и никогда не имел прямых отношений с ним; и вдруг, когда он умер, я понял, что он был самый близкий, дорогой, нужный мне человек».

Толстому незачем лукавить. Теперь, после смерти Достоевского, он «вдруг» осознал их духовное родство: это действительно так, если иметь в виду направленность их пути. Смерть одного из них сняла вероятность спора: осталось лишь сожаление, что встреча не произошла.

«И никогда мне в голову не приходило меряться с ним, никогда, — продолжает Толстой (энергически повторенное отрицание как будто указывает на то, что мысль эта все же могла являться — невольно. — *И. В.*). — Все, что он делал (хорошее, настоящее, что он делал), было такое, что чем больше он сделает, тем мне лучше». Оговорка в скобках подразумевает несогласие с «ненастоящим». Толстой, впрочем, избегает деталей.

«Искусство, — говорится далее в письме, — вызывает во мне зависть, ум тоже, но дело сердца — только радость». Можно предположить, что ни литературный дар Достоевского, ни его «ум» в настоящем случае не принимаются в расчет. Радость вызывает лишь «дело сердца». Искусство странным образом оказывается от этого дела отделенным.

«Я его так и считал своим другом, — продолжает Толстой, — и иначе не думал, как то, что мы увидимся, и что теперь только не пришлось, но что

⁶⁷ Переписка Л. Н. Толстого с гр. А. А. Толстой. С. 26.

это мое. И вдруг читаю — умер! Опора какая-то отскочила от меня. Я растерялся, а потом стало ясно, как он мне был дорог, и я плакал и теперь плачу».⁶⁸

У Толстого нет ни малейшего сомнения в том, что рано или поздно они бы встретились: «...теперь только не пришлось, но это мое». «Это мое», — мог бы сказать в свою очередь и Достоевский. Это было их общее, ибо каждый из них мысленно уже пережил грядущую встречу. И не потому ли Толстой — может быть, неожиданно для себя — говорит: «Опора какая-то отскочила от меня», что он «теперь» с горечью ощутил свое духовное одиночество? Не осознал ли он, что в «деле сердца» он отныне остается один?⁶⁹

...Графиня Александра Андреевна тщательно переписала для Достоевского письмо Толстого. По рассеянности она вложила в копию и текст подлинника. Следовательно, за несколько дней до смерти оригинал толстовского письма лежал у него на столе.

Жизнь воистину *сценарна*. В последние дни Толстого на его столе оказался том «Братьев Карамазовых» — последнее его чтение. Навсегда покинув Ясную Поляну, Толстой просит послать ему вдогонку эту книгу, но так и не успевает ее получить.

Они помнят друг о друге в свой последний час.

И тут на сцену вновь выступает Николай Николаевич Страхов.

За сутки до ухода из Ясной Поляны Толстой записывает в дневнике: «Видал сон. Грушенька, роман, будто бы, Ник. Ник. Страхова. Чудный сюжет». И — в записной книжке — уже в Оптиной пустыни: «Роман Стр<ахова> Грушеньк<а>-экономка».⁷⁰ Это последняя «творческая» запись Толстого.

Что Толстой видит во сне Грушеньку — неудивительно: ему снится героиня того самого романа, который он в эти дни перечитывает. Трудно усмотреть что-то исключительное и в том, что пригрезился покойный Страхов. И даже не столь поражает, что все это фантастическим образом перемешалось: мало ли что бывает *во сне*.

Изумительно другое: то, что Толстой рассматривает свое сновидение как художественный сюжет.

Толстому снится роман между реальным лицом, его знакомым, и персонажем, сотворенным воображением Достоевского. «Жизнь» пересекается с «литературой» — возникает некая «третья» ситуация, на первый взгляд,

⁶⁸ Переписка Л. Н. Толстого с Н. Н. Страховым. С. 267–268.

⁶⁹ 3 февраля 1881 г. С. А. Толстая пишет сестре — о муже: «Его и всех нас ужасно поразила смерть Достоевского. Только что стал так известен и всеми любим, как умер. Левочку это навело на мысль о его собственной смерти, и он стал как-то сосредоточеннее и молчаливее» (цит. по кн.: Лев Николаевич Толстой: Биография. С. 380). Если Толстой действительно не мерялся с Достоевским жизнью, то теперь, во всяком случае, меряется смертью.

⁷⁰ Толстой Л. Н. ПСС. М.; Л., 1934. Т. 58. С. 123, 235.

совершенно неестественная. Ибо трудно вообразить более противоположных по натуре людей, чем «инфернальница» Грушенька и добропорядочный, бесстрастный, бестемпераментный Страхов.

Тем не менее Толстой не только готов облечь свои сновидческие образы в живую художественную плоть, но даже именуется явившийся ему сюжет «чудным».

За много лет близкого общения со Страховым Толстой прекрасно изучил характер своего приятеля. Очевидно, не осталось для него вполне непроницаемым и страховское «подполье» (это тем вероятнее, что Страхов порой неосторожно «обнажался» перед своим яснополянским корреспондентом).⁷¹ Толстовский сон удивительным образом перекликается с неизвестной сновидцу, но памятной нам записью Достоевского — о «тайном сладострастии» Страхова («несмотря на свой строго нравственный вид, втайне сладострастен»). Недаром в этом сне Страхов предстает своего рода Федором Павловичем Карамазовым, но — «подпольным», «зажатым» и оттого еще более трагичным. И, может быть, сюжет представляется Толстому «чудным» именно благодаря точности психологического попадания.

Страхов приснился Толстому через четырнадцать лет после своей кончины и за несколько дней до его собственной. Достоевский видел Страхова за три дня до смерти: правда, не во сне, а наяву.

В воскресенье, 25 января, у Достоевских были гости: в их числе Николай Николаевич. Разговор зашел о том самом толстовском письме, которое было получено от графини Александры Андреевны. Страхов, живо интересовавшийся всем исходившим из Ясной Поляны, стал просить у Достоевского это послание. Достоевский согласился — с тем, однако, чтобы Николай Николаевич непременно вернул письмо — через несколько дней.

Через несколько дней Достоевского не стало. Но «странные сближения» продолжались и после его смерти.

⁷¹ Страхов писал Толстому (17 ноября 1879 г.): «Думаю, что я не какой-нибудь гадкий или преступный или отчаянно грешный человек. Я в известном отношении хуже — я человек безжизненный, в котором мало души, нет воли в смысле живых стремлений. Я во всех сферах неудавшийся, ни в чем не сформировавшийся, ни в какую форму не отлившийся человек. <...> Ни один инстинкт не говорил во мне так сильно, чтобы определить мои поступки и образ жизни. Я правильно сделал, отказавшись, наконец, вовсе от жизни; я не умею жить и не хочу за это братья. Всего лучше это объяснить на отношениях к женщинам. Я ни за одну не волочился в настоящем смысле пристрастия, и никогда не собирался жениться. Две мои связи произошли от того, что того хотели эти женщины, а не я. Это стыдно сказать мужчине, и я за это наказан больше, чем стою» (Переписка Л. Н. Толстого с Н. Н. Страховым. С. 240). Несмотря на подчеркнутую (почти демонстративную) откровенность этого письма, Толстой позволил себе в ней усомниться: «Вы не умели сказать то, что в вас, и вышло что-то непонятное» (Там же. С. 243).

«Бывают странные сближения...»

В романе «Бесы» «огорченный литератор» — *интеллектуал* Степан Трофимович Верховенский покидает дом генеральши Варвары Петровны Ставрогиной, с которой у него были *высокие*, то есть исключительно духовные отношения и где он благоденствовал двадцать лет в неге и относительном покое. Для него этот отчаянный шаг — разрыв с налаженным и комфортным существованием, момент истины, переход к иной, исполненной смысла жизни.

При этом Степан Трофимович — фигура трагикомическая.

Справедливо подмечено, что художественная ситуация, воспроизведенная в романе «Бесы» в 1872 г., в чем-то предвосхищает (в пародийном, гротескном, иронически-сниженном виде) те драматические события, свидетелями которых мир стал в году 1910-м.

«Последнее странствование Степана Трофимовича» — так называется в «Бесах» глава, повествующая об уходе Верховенского-старшего.

«Он, — говорится в романе о Степане Трофимовиче, — и при самом ясном сознании всех ужасов, его ожидающих, все-таки бы вышел на большую дорогу и пошел по ней! Тут было нечто гордое и его восхищавшее, несмотря ни на что. О, он бы мог принять роскошные условия Варвары Петровны и остаться при ее милостях „comme“⁷² и простой приживальщик!“ Но он не принял милости и не остался. И вот он сам оставляет ее и подымает „знамя великой идеи“ и идет умереть за него на большой дороге! Именно так должен он был ощущать это; именно так должен был представляться ему его поступок».⁷³

Конечно, подобные сближения носят сугубо формальный характер: между «последними странствованиями» Льва Николаевича Толстого и Степана Трофимовича Верховенского — дистанция огромного размера. Тем удивительнее переключка казалось бы мелких и случайных деталей, «аксессуаров», положений, сюжетных ходов: в контексте «идейного ухода» все это обретает символический смысл. Так, Степан Трофимович, стремясь опроститься, захватывает в свое аскетическое пилигримство такую необходимую для этого вещь, как зонтик. Толстой, огорчившись, что забыл в Ясной Поляне щеточку для ногтей (разрыв с прошлым не обязательно предполагает смену гигиенических привычек), просит наряду с «Братями Карамазовыми» выслать ему этот предмет. Степан Трофимович «уходит в мир» с сорока рублями в кармане; сумма, захваченная Толстым (50 рублей), ненамного больше.

Но главное состоит в том, что оба беглеца панически боятся погоны — преследования их теми женщинами, которых они оставили. Толстой,

⁷² Как (фр.).

⁷³ Достоевский Ф. М. ПСС. Л., 1974. Т. 10. С. 480.

заметая следы, меняет поезда и даже приобретает билет, уже находясь в вагоне. Степан Трофимович «побоялся брать лошадей, потому что Варвара Петровна могла проведать и задержать его силой, что наверно и исполнила бы, а он наверно бы подчинился и — прощай тогда великая идея навеки».⁷⁴ В конце концов преследователи настигают преследуемых — с той, правда, разницей, что генеральша Ставрогина ухаживает за больным Степаном Трофимовичем и закрывает ему глаза, а графиня Софья Андреевна будет *допущена*, только когда начнется агония.

И еще. «О, простим, простим, прежде всего простим всем и всегда, — восклицает пустившийся в бега Степан Трофимович. — Будем надеяться, что и нам простят. Да, потому что все и каждый один пред другим виноваты. Все виноваты!..»⁷⁵ Толстой перед уходом собирается писать «Нет в мире виноватых».⁷⁶

В отличие от Толстого Степан Трофимович — старый безбожник. Он встречает женщину-книгоношу, которая предлагает ему Евангелие. «С величайшем удовольствием, — отвечает Верховенский-старший. — Je n'ai rien contre l'Évangile, et...».⁷⁷ Ему читают вслух Нагорную проповедь, и он вполне удовлетворен ее содержанием («Неужто вы думаете, что *этого* не довольно!»). Да и сам он готов с охотой продавать эти «красивые книжки». «Народ религиозен, c'est admis,⁷⁸ но он еще не знает Евангелия. Я ему изложу его... В изложении устном можно исправить ошибки этой замечательной книги...».⁷⁹

Такую задачу вскоре задаст себе и Толстой: именно он будет стараться — причем письменно и подробно — «исправить ошибки этой замечательной книги». И даже после ухода, останься он жив, он вряд ли отказался бы от устного проповедничества, более доступного для народного разума. («Я буду полезен и на большой дороге», — говорит Степан Трофимович.)

Когда-то автор «Села Степанчиково» усмешливо изобразил некоторые черты Гоголя в образе приживальщика-деспота Фомы Опискина. Это была довольно жесткая ретроспективная пародия. Завершая «Бесов», он не мог предположить, что сама жизнь через много лет глумливо воспользуется его романским сюжетом и что трагикомедия, порожденная его фантазией, обратится в великую мировую драму — тоже не без комического оттенка.

Очевидно, прав В. Розанов, утверждавший, что «к гробу Толстого сбегались все Добчинские со всей России, и кроме Добчинских, никого там

⁷⁴ Там же. С. 480.

⁷⁵ Там же. С. 491.

⁷⁶ *Гольденвейзер А. Б.* Вблизи Толстого: Воспоминания. М., 2002. С. 580.

⁷⁷ Я ничего не имею против Евангелия, и... (фр.).

⁷⁸ Это установлено (фр.).

⁷⁹ *Достоевский Ф. М.* ПСС. Т. 10. С. 486, 491, 497.

и не было, они теснотою толпы никого еще туда и не пропустили. Так что „похороны Толстого“ в то же время вышли „выставкою Добчинских“...».⁸⁰

Увы, это так. И тем не менее кончины Достоевского и Толстого суть *ключевые моменты* русской истории. Можно даже сказать, что и тот, и другой в известном смысле завершили ее — причем с противоположными знаками.

Достоевский умер вскоре после Пушкинского праздника в Москве (который оказался не чем иным, как «предпарламентом», соединившим едва ли не весь спектр наличных общественных сил). В обстановке напряженных конституционных надежд с первой национальной трибуны прозвучал глухой голос Достоевского: «Смирись, гордый человек, и прежде всего потрудишься на родной ниве...».⁸¹ Призыв был обращен не только к террористическому подполью, но и к «террористической» власти, которая мнилась тоже своего рода «гордым человеком».

Беспрецедентные по размаху проводы автора «Дневника писателя» — когда все политические силы, от консерваторов до радикалов, склонили свои знамена, — были внятными сигналом, посылаемым обществом «снизу вверх»: возможен исторический компромисс. Смерть Достоевского как бы материализовала эту общественную иллюзию, открыв перспективу мирного выхода из глубочайшего национального кризиса, из кровавой неразберихи рубежа 1870-х — 1880-х.⁸²

Цареубийство 1 марта 1881 г., совершившееся через месяц после кончины Достоевского, перечеркнуло эти надежды.

С другой стороны, смерть Л. Н. Толстого в ноябре 1910 г. на глазах всего мира и последовавшие затем бесцерковные, подчеркнута *оппозиционные* похороны знаменовали собой распад традиционной формулы «поэт и царь» (замененной на «поэт или царь»), окончательный разрыв общества и власти. По своему историческому и философскому содержанию уход Толстого прямо противоположен «событию смерти» 1881 года: он стал предвестием грядущей национальной катастрофы.

Но и в том, и в другом событии был заключен общий — глубокий — смысл. Похороны Достоевского и Толстого стали первыми попытками самоорганизации *гражданского общества*, которое во втором случае отлучило от себя и государство, и Церковь.

Дальше началась совсем другая история.

⁸⁰ *Розанов В. В.* Опавшие листья. Цит. по изд.: *Розанов В. В.* Миниатюры. М., 2004. С. 56.

⁸¹ *Достоевский Ф. М.* ПСС. Л., 1984. Т. 26. С. 139.

⁸² Подробнее см.: *Волгин И. Л.* Последний год Достоевского: исторические записки. 4-е изд., испр. и доп. М., 2010. С. 594–654.

На каком языке молчит Иисус, стоя перед Великим инквизитором?*

1. Небесная гармония и земное страдание: две непересекающиеся прямые

Достоевский с редкой пронизательностью описывает в своих произведениях отношения, устанавливающиеся между двумя противоположными типами людей: теми, кого постоянно терзает дух самоуничтожения и небытия¹ (последователи Сатаны), и теми, кто движим любовью к ближнему и надеждой обрести вечную жизнь (последователи Христа). Как правило, это конфликтные отношения, уходящие корнями в далекое — ангельское (а также звериное) — прошлое человеческого рода. Отношения эти выливаются во все более жестокие личные или коллективные акты насилия (убийства, изнасилования, войны, революции, массовое уничтожение и проч.), а также в не менее редкие проявления героического самоотречения. И даже когда внешне конфликт затухает, в глубине направленные силы беспрестанно сталкиваются друг с другом — на поверхности это выливается в противопоставление двух языков (хлеба земного и хлеба небесного (231⁸, 12), *иметь* и *быть* и т. д.). Обладая всеми признаками языковой универсалии, данное противопоставление по-разному проявляется в пространстве и времени.

* Перевод с итальянского Анны Ямпольской.

¹ В своей поэме Иван Карамазов дает Сатане следующее определение: «страшный и умный дух, дух самоуничтожения и небытия». Текст цитируется по изданию: *Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений: В 30 т. Л., 1976. Т. 14. С. 224–241 (цитата на с. 229³⁶). Здесь и далее в цитатах указаны номер страницы и — в верхнем регистре — номер строки.

Как известно, ситуация постоянного экспрессивного и коммуникативного конфликта, складывающаяся на страницах романов Достоевского и в высшей степени характерная для произведений великого писателя, выражается в беспрерывном столкновении двух противоположных разновидностей языка: языка разговорного, телесного, светского, открытого современности, и языка, избилующего церковнославянизмами, духовного, связанного с православием, уходящего корнями в традицию.

Впрочем, иначе и быть не могло, поскольку совершенно естественно то, что а) противоположным устремлениям духа соответствуют противоположные формы использования языка и б) параллельно с агрессивными заявлениями одного персонажа звучит светлая побочная тема его антагониста, цветастым и многословным речам одного (граничащим с Вавилонским смешением языков) противопоставлена простая немногословная речь другого (граничащая с молчанием).

Один из наиболее ярких и известных примеров проявления подобного общего противопоставления двух прообразов (Иисуса и Сатаны),² двух типов людей и двух языковых полюсов можно найти в Книге пятой («*Pro* и *contra*») «Братьев Карамазовых»: в беседе с братом Алешей Иван Карамазов обнажает свою душу, все сильнее (вплоть до безумия) подчиняющуюся духу отрицания, хотя порой его душа тоскует по жизни и любви.

Почти сразу, в третьей и четвертой главах («Братья знакомятся» и «Бунт»), Иван переходит к сути мучающего его вопроса — несоответствия между представлением о Боге (иначе говоря, о всемирной гармонии) и реальностью существующего в мире зла. В глазах Ивана они подобны двум параллельным прямым, расстояние между которыми сократиться не может, и поэтому, по крайней мере для человека «евклидоваго ума» (с. 222¹⁹) — такого, как Иван, им никогда не суждено пересечься. С другой стороны, Иван не знает, достигнет ли когда-нибудь предела прямая человеческого страдания, бесконечно, от одной точки к другой, движущаяся вперед на постоянном расстоянии от второй прямой. По его мнению, дело в том, что во всей вселенной нет существа, способного приблизить прямую зла к прямой гармонии, подарив людям надежду на спасение, ибо для этого требуется существо, «которое могло бы и имело право простить» зло, причиненное всякой твари:

² По сути, Сатана представлен у Достоевского своим *alter ego* — Великим инквизитором. Хотя по поводу происхождения персонажа Великого инквизитора у специалистов нет единого мнения (от Сатаны, от Христа или от иного персонажа, лишь внешне похожего на Христа), мы однозначно помещаем его среди тех, кого «усыновил» Сатана. Впрочем, если следовать букве текста, иначе и быть не может: Великий инквизитор трижды поддается на искушение Сатаны, против которого устоял Иисус, и открыто заявляет: «Мы давно уже не с тобою, а с ним (с Сатаной. — М. К.)» (с. 234³⁵).

«Не хочу я, наконец, чтобы мать обнималась с мучителем, растерзавшим ее сына псами! Не смеет она прощать ему! Если хочет, пусть простит за себя, пусть простит мучителю материнское безмерное страдание свое; но страдания своего растерзанного ребенка она не имеет права простить, не смеет простить мучителя, хотя бы сам ребенок простил их ему! А если так, если они не смеют простить, где же гармония? Есть ли во всем мире существо, которое могло бы и имело право простить?» (с. 225²⁸⁻³⁵).

Кроме того, Иван как истинный «человек из подполья» твердо верит, что даже если однажды эти две прямые пересекутся (по Божьей воле!), для человека, живущего в евклидовой геометрии, ничего не изменится:

«Пусть даже параллельные линии сойдутся и я это сам увижу: увижу и скажу, что сошлись, а все-таки не приму» (с. 215⁹⁻¹¹).

2. Костры Великого инквизитора и молчание Иисуса: еще две параллельные прямые?

Видя, что Алеша воспринимает доводы брата как «бунт» против Бога и потому отвергает их, будучи на самом деле с ним во многом согласен, Иван решает действовать с большим напором и, прекрасно понимая, что затрагивает чувствительную струну в душе Алеши, спрашивает, согласился бы тот стать архитектором совершенного здания — но такого, для возведения которого пришлось бы обречь на страдания хотя бы одно невинное крохотное созданище.

На сей раз Алеша не попадает в ловушку и поспешно объясняет брату, что не может принять его мнение, ибо Иван отрицает саму возможность наличия в мире существа, способного простить зло, которое одни люди совершают в отношении других. Алеша твердо знает, что такое существо есть и что это Иисус, первым отдавший «неповинную кровь свою за всех и за все» (с. 224¹⁷).

На что Иван, вынужденный объяснить свое отношение к Иисусу, предпочитает не импровизировать, а с видом человека, долго размышлявшего над этим вопросом, отвечает брату поэмой, которую он «выдумал и запомнил». В ней речь идет как раз о том, о чем говорит Алеша. Так, в пятой главе («Великий инквизитор») Иван, опуская отдельные детали, описывает Алеше встречу Иисуса и Великого инквизитора, произошедшую в Севилье четыре столетия назад, после того как накануне на городской площади, перед собором, «в великолепном аутодафе» по приказу старика кардинала была разом сожжена чуть ли не сотня еретиков.

Их костер еще догорает, когда на закате жаркого летнего дня, движимый единственным желанием — посетить своих страждущих детей — *в город входит Иисус*. Говоря словами Ивана (к которым мы еще вернемся), Иисус

«снисходит на „стогны³ жаркие“ южного города» (с. 226³⁶).

Иисус «молча» (с. 226⁴⁵) проходит среди народа, который сразу же узнает и окружает его, плача и целуя землю, по которой тот ступал. Он только что вернул зрение слепому старику и воскресил девочку, гробик которой несли в собор. Старик кардинал — Великий инквизитор, наблюдавший издали за этой сценой, — велит стражам схватить Иисуса. «Среди *гробового молчания* (курсив мой. — М. К.), вдруг наступившего» (с. 227⁴⁰⁻⁴¹), Иисуса уводят. Позднее, когда день клонится к закату и воздух «лавром и лимонном пахнет»,⁴ Великий инквизитор приходит в тюрьму к Иисусу и произносит резкую обвинительную речь — по сути, длинный монолог (Иисус во время их встречи ни разу не раскрывает рта), бросая в лицо Христу страшное обвинение в том, что он, якобы, все сделал не так, ибо в свое время он должен был принять то, что предлагал ему Сатана.

Из этих предложений, которые в Евангелии называются *искушениями* и которые Инквизитор определяет тремя словами (*чудо, тайна и авторитет*, с. 232⁴⁴⁻⁴⁵), первое (*чудо*), позволяющее обращать камни в хлебы, дало бы церкви огромную власть избавить людей от тяжкого груза нужды. Конечно, за такое *облегчение*⁵ придется заплатить свободой, однако, — как замечает старик кардинал, — люди охотно платят подобную цену, если верно то, что ради насыщения они охотно обходятся без свободы.

Второе искушение (опирающееся на *чудо*) связано с возможностью превратить людей в тихое и покорное стадо, а все из-за того, — говорит Иисусу Инквизитор, — что «человек слабее и ниже создан, чем ты о нем думал» (с. 233³²).

Третье искушение (*авторитет*) связано с тем, что церковь, сосредоточив в своих руках всю власть, включая власть кесаря, и тем самым окончательно успокоив человечество, раз и навсегда удовлетворила бы «третье и последнее мучение людей» (с. 235²) — потребность «соединиться наконец всеми в бесспорный общий и согласный муравейник» (с. 234⁴⁸⁻²³⁵).

³ Слово *стогны* может означать и «площадь» («площади»), и «улицы» (см. примеч. 10–12). На наш взгляд, в данном случае оно употреблено в первом значении.

⁴ Выражение из «Каменного гостя» А. С. Пушкина (сцена II).

⁵ Слово *облегчение* имеет у Достоевского особый смысл. Насколько нам известно, оно не встречается в «Братьях Карамазовых», зато в «Дневнике писателя» используется для обозначения поведения взрослых людей (родителей, воспитателей и др.), которые слишком многое позволяют молодежи (1876, январь, I, 3: «Жаль еще тоже, что детям теперь все так облегчают...»).

Иисус ни слова не отвечает Инквизитору, который продолжает приводить «филантропические» доводы, и, в конце концов, доведенный до отчаянья старик угрожает Иисусу отдать его в руки палача:⁶

«Повторяю тебе, завтра же ты увидишь это послушное стадо, которое по первому мановению моему бросится подгрести горячие угли к костру твоему, на котором сожгу тебя за то, что пришел нам мешать. Ибо если был кто всех более заслужил наш костер, то это ты. Завтра сожгу тебя. Dixi» (с. 237¹¹⁻¹⁵).

После недолгого спора между Иваном и Алешей о том, как толковать эту историю (подводит ли она к мысли, как полагает Алеша, что Инквизитор просто не верит в Бога, или в ней скрыто что-то еще), Иван рассказывает, как он думал закончить свою поэму:

«...когда инквизитор умолк, то некоторое время ждет, что пленник его ему ответит. *Ему тяжело его молчание* (курсив мой. — М. К.). Он видел, как узник все время слушал его проникновенно и тихо, смотря ему прямо в глаза и, видимо, не желая ничего возражать. Старику хотелось бы, чтобы тот сказал ему что-нибудь, хотя бы и горькое, страшное. Но он вдруг *молча* (курсив мой. — М. К.) приближается к старику и тихо целует его в его бескровные девяностолетние уста. Вот и весь ответ. Старик вздрагивает. Что-то шевельнулось в концах губ его» (с. 239²⁰⁻²⁷).

После этого Великий инквизитор открывает дверь темницы, говоря Иисусу, чтобы тот уходил и больше не возвращался:

«И выпускает его на „темные стогна града“. Пленник уходит» (с. 239³⁰).

Повтор слов, прозвучавших в первых строках поэмы, отнюдь не случаен.

Создается впечатление, что, выводя на сцену не только Иисуса, но и Великого инквизитора (могущественного иерарха Римской церкви) — более того, помещая старика кардинала на первом плане, Иван хочет подчеркнуть, что самой по себе любви Иисуса к людям недостаточно для того, чтобы он получил *право прощать* тех, кто виновен в жестоких страданиях

⁶ «Безжалостная филантропия» Великого инквизитора напоминает то, что его современник, Макиавелли, называл, говоря о светском правителе (Фердинанде Арагонском), «благочестивой жестокостью» (Макиавелли. «Государь», гл. XXI).

беззащитных созданий, и, одновременно, что молчание Иисуса доказывает его принадлежность к другой прямой — недоступной пониманию того, кто не имеет к ней отношения.

Вместе с тем, говоря о Великом инквизиторе, Иван словно хочет сказать, что изменение траектории прямой зла теперь зависит исключительно от института, которому Иисус поручил заботиться о духовном здоровье людей, то есть, от церкви и ее иерархов, и что Великий инквизитор, превратившийся из наследника Христа в его преследователя, оказался активным действующим лицом на прямой зла, что подтверждает навязчивое желание кардинала облегчить людям путь к земному счастью:

[Иван Алеше:] — «[Инквизитор] ставит в заслугу себе и своим, что наконец-то они побороли свободу и сделали это для того, чтобы сделать людей счастливыми» (с. 229²⁰⁻²²).

3. Две скрытые темы: а) красноречивое молчание Иисуса

Поначалу читатель не знает, как толковать молчание Иисуса: то ли это вынужденное молчание, навязанное Инквизитором, то ли сам Иисус решил ограничиться ролью слушателя:

«[Старик кардинал] ставит светильник на стол и говорит ему: — Это ты? ты? — Но, не получая ответа, быстро прибавляет: — Не отвечай, молчи» (с. 228⁴⁻⁶).

После этих слов читатель понимает, что Инквизитор не только по своему толкует речи Иисуса, сохраненные традицией как священное предание, но он также готов

а) приводя слова Христа в своих рассуждениях, исказить в них главное — например, опустить вторую часть ответа Иисуса Сатане в сцене первого искушения (Мф. 4: 4 [= Втор. 8: 3] «не хлебом одним будет жить человек, но всяким словом, исходящим из уст Божиих»):⁷

⁷ На самом деле Великий инквизитор осуществляет куда более ловкую и радикальную манипуляцию, чем представляется на первый взгляд: более ловкую — потому что может показаться, будто Евангелие от Луки оправдывает коварное опущение второй части фразы (Втор. 8: 3: «...но всяким словом Божиим»); более радикальную — потому что мотив хлеба насущного (без отсылки к другому «хлебу» — тому, что в виде слов исходит из уст Господа) сочетается здесь с мотивом огня (понимаемым не как огонь, о котором Иисус говорит: «Огонь пришел я низвести на землю» (Лк. 12: 49), а как огонь, похищенный с неба и принесенный на землю Зверем (Откр. 13: 13)). См.: *Salvestroni S. Dostoevskij e la Bibbia. Comunità di Bose, 2000. P. 198–201.*

«Но ты не захотел лишить человека свободы и отверг предложение, ибо какая же свобода, рассудил ты, если послушание куплено хлебами? Ты возразил, что человек жив не единым хлебом (курсив мой. — М. К.), но знаешь ли, что во имя этого самого хлеба земного и восстанет на тебя дух земли, и сразится с тобою, и победит тебя, и все пойдут за ним» (с. 230³⁰⁻³⁵);

б) открыто лгать — например, когда он пытается представить отказ от свободы (этого страшного дара Бога людям) как решение, идущее от Иисуса:

«Они будут дивиться на нас и будут считать нас за богов за то, что мы, став во главе их, согласились выносить свободу и над ними господствовать — так ужасно им станет под конец быть свободными! Но мы скажем, что послушны тебе и господствуем во имя твое» (с. 231²²⁻²⁶);

в) выдавать истинное христианское послание за антидемократическую программу, обращенную к узкому кругу сильных духом избранных:

«И если за тобою во имя хлеба небесного пойдут тысячи и десятки тысяч, то что станется с миллионами и с десятками тысяч миллионов существ, которые не в силах будут пренебречь хлебом земным для небесного? Иль тебе дороги лишь десятки тысяч великих и сильных, а остальные миллионы, многочисленные, как песок морской, слабых, но любящих тебя, должны лишь послужить материалом для великих и сильных?» (с. 231¹⁴⁻²¹).

Продолжая чтение, читатель негодует, следя за инквизиторской риторикой старика, за которой скрыта негибкая воля и готовность выжечь огнем все, что он называет пустыми сказками Иисуса о свободе, любви и первенстве духа.

Однако лишь в самом конце поэмы, когда воздвигнутая стариком кардиналом гора слов внезапно рушится под взглядом пленника, слушавшего его «проникновенно и тихо, смотря ему прямо в глаза», читатель начинает понимать, что молчание Иисуса — это сила, которая заставит замолчать Великого инквизитора, предающегося дерзким разглагольствованиям.

Хотя читатель точно не знает, кто придумал подобный ход — Иван (официальный автор поэмы) или Достоевский (который мог использовать сочинение Ивана в своих целях) — в результате молчание Иисуса начинает восприниматься не со знаком «минус», а со знаком «плюс»: во всяком случае, теперь совершенно очевидно, что молчание Христа имеет своей целью разоблачить махинации Сатаны.

На самом деле молчание оказывается удивительно действенным средством борьбы с тщательно выстроенной, играющей на противоречиях, риторикой Великого инквизитора. Словно для того, чтобы одержать верх над воинственной риторикой власти, потребовалась риторика, противоположная по знаку, безоружная — более того, радикально кенотическая (*Слово* здесь превращается в *молчание* — подобно тому, как в 2 Кор. 8: 9 богач превращается в нищего: «Он, будучи богат, обнищал ради вас, дабы вы обогатились его нищетою»⁸).

В результате молчание оказывается не только единственной преградой, способной остановить бурный поток обвинений и бредовых идей старика кардинала (в конце сам старик, ошеломленный молчанием Иисуса и его поцелуем, распахивает перед ним дверь тюрьмы)⁹, но и единственной силой, которая в состоянии показать сокровенную, *скандальную* (*skandalon*) суть христианской веры — т. е. человеческую свободу как непреодолимый предел для Слова Божия, — и одновременно способна вернуть человека на путь надежды, обеспечивая ему переход от мятежного многословия к подвигам святости.

4. Две скрытые темы: б) время слов истекло

Поэма Ивана помещена в рамку (очевидную, хотя и не громоздкую), в которой пересекаются два мотива, тесно взаимодействующие друг с другом: мотив молчания Иисуса (неоднократно возникающий в поэме, поскольку на самом деле этот мотив является важным отличительным

⁸ Мы толкуем молчание Иисуса, опираясь исключительно на контекст поэмы, хотя, разумеется, возможно (и в ряде случаев уместно) учитывать и более широкий контекст (весь роман, все творчество Достоевского и т. д.). Например, С. С. Аверинцев (*Искусство кино*. 1994. № 4) упоминает еще одну сцену, в которой Иисус безмолвствует (стоя перед Пилатом); другие исследователи также опираются на более или менее убедительные сравнения. Подробную библиографию и интересные размышления на эту тему см. в: *Шишкин А. Б. Легенда о Великом инквизиторе в истолковании Вяч. Иванова* (1938) // *Культурный палимпсест: Сборник статей к 60-летию Всеволода Евгеньевича Багно*. М., 2011. С. 534–543.

⁹ Трудно сказать, какой смысл имеет едва заметное изменение в поведении Великого инквизитора в конце поэмы: он распахивает перед Иисусом дверь тюрьмы, но в то же время бросает ему вслед: «Ступай и не приходи более... не приходи вовсе... никогда, никогда!» (с. 239). Архиепископ Иоанн Шаховской писал, что последние слова Инквизитора — «мучительные для Христа более голгофских гвоздей» (*Иоанн Сан-Францисский (Шаховской), архиеп.* К истории русской интеллигенции. Нью-Йорк, 1975. С. 225); П. Е. Фокин, напротив, рассматривал их как доказательство того, что «уверенность Инквизитора в его абсолютном могуществе» пошатнулась (*Фокин П. Е. Поэма «Великий инквизитор» и футурология Достоевского // Достоевский: Материалы и исследования*. СПб., 1996. Т. 12. С. 197).

свойством Иисуса) и мотив направления движения Христа (*на стогны города* — в начале, *на стогна града* — в конце):¹⁰

Рамка открывается	Иисус <i>молча</i> выходит на сцену, «на жаркие стогны южного города [т. е. Севильи]» (<i>жаркие</i> после костров, разведенных накануне по приказу Великого инквизитора).
Текст повествования	Иисус все время пребывает в <i>молчании</i> («молча» и т. д.), находясь на сцене — сначала на площади, затем в тюрьме, где он выслушивает рассуждения Великого инквизитора.
Рамка закрывается	В конце, не нарушая молчания, наделенного столь важными коннотациями, Иисус уходит на «темные стогна града» (возможно, здесь под «градом» имеется в виду не только Севилья, но и всякий город в мире).

В закрывающей части рамки словосочетание *стогна града*, обозначающее цель движения Иисуса, воспринимается как маркированное: церковнославянскую окраску имеет не только первое, но и второе слово (*града*), заметно контрастирующее с русским словом (*города*), которое употреблено в первом случае.

Словосочетание *стогна града*, пришедшее в русский язык из старославянского (в форме *стогны града!*), в разговорном языке известно не было, хотя со временем оно и проникло в русский литературный язык,

¹⁰ Из двух форм — *стогны* (именит. и вин. пад. сущ. ж. р. *стогна*) и *стогна* (именит. и вин. пад. сущ. ср. р. **стогно*; до XIX в. эта форма в русском языке не зарегистрирована) — только первая (*стогны*) встречалась в старославянском языке (*стыгны, стьгны*): первоначально в значении «улицы», а затем (в Супрасльской рукописи) и в значении «площадь» (см.: *Откупщиков Ю. В. О слове стьгда в Супрасльской рукописи // Вопросы теории и истории языка: Сборник в честь проф. В. А. Ларина. Л., 1963. С. 218–19*). Впоследствии, когда возникла необходимость различать эти два значения, в употребление вошла также форма ср. р. мн. ч. *стогна* (см., напр., Кондак 7-й Акафиста, который читается в Вербное воскресенье: «вся стогна града проповедуют чудеса Твоя»; Икос 4-й Акафиста Пресвятой Богородице в честь иконы Ее Владимирской: «но икону Твою чудотворную, на стогна града изнесенную, внезапно узревше, умилилася сердцем»). Что касается лексемы *стогно* (мн. ч. *стогна*), нужно учесть, что она широко зафиксирована в русских, польских, словенских, болгарских, сербских и хорватских диалектах, как во множественном, так и в единственном числе (см.: *Zierhofer K. Scieżka i jej synonimy w gwarach i historii języka polskiego na tle ogólnosłowiańskim. Wrocław, 1959; Šivic-Dular A. Psl. *stgna v slovenskih govorih // Jezikoslovni zapiski. 2007. T. 13. P. 429–440*), и явно восходит к общему праславянскому источнику. В русской литературе XIX–XX вв. слово *стогны* достаточно часто употребляется и в значении «площадь» (ед. или мн. ч.), и в значении «улицы» (см.: *Мурьянов М. Ф. Стогны града // Русская речь. 1985. №. 2. С. 145–149*), однако мало кто из писателей использует (как, например, Достоевский) обе формы (*стогны* и *стогна*), причем, первую — в значении «площадь», а вторую — в значении «улицы».

особенно в язык поэзии.¹¹ Насколько можно судить, в поэтический язык оно пришло непосредственно из языка литургии.¹²

Это словосочетание встречается в середине Притчи о великом пире (Лк 14: 15–24),¹³ которая читается на воскресной литургии Святых Праотец, за две недели до Рождества:

¹¹ Древнейшие случаи употребления (XI–XVII вв.) в большей или меньшей степени непосредственно связаны с Евангелием от Луки (гл. 14). Начиная с XVIII в. это выражение, сохраняя евангельский отзвук (порой едва заметный), шире проникает в литературный язык: как правило, оно используется для обозначения места, где протекает земная жизнь (град земной) в противопоставление небесам. Довольно четко прослеживается линия, идущая от Ивана Грозного (Духовная грамота 1572 г., цит. из Лк 14: 15–24) до Ломоносова («Ода на день восшествия на престол Ея Величества Государыни Императрицы Елисаветы Петровны»: «Тогда великий град Петров / в едину стогну уместился»), Карамзина («Марфа Посадница», том II: «Всякий раз, когда я встречалась с ним на стогнах града, сердце мое влеклось дружбою к юноше»), Пушкина («Воспоминание»: «Когда для смертного умолкнет шумный день, / и на немые стогны града / полупрозрачная наляжет ночи тень / <...> / в то время для меня влачатся в тишине / часы томительного бдения») и современных поэтов (Леопольд Эпштейн, «Венок сонетов», IV сонет: «благословим ярмо своих забот, / где час покоя — редкая награда, / и лишь тогда, когда на стогны града / галчонком сбитым полночь упадет»). Перечень можно было бы продолжить, включив в него А. Фета, Вяч. Иванова, О. Мандельштама и др.

¹² Во времена Достоевского выражение *стогны града* (или *стогна града*), широко использовавшееся в языке литургии и богословия (все литургические тексты были на церковнославянском), вряд ли воспринималось как редкое. Однако, начиная с двух последних десятилетий XIX в., с распространением русского перевода Нового Завета, выражение *стогны града* постепенно вышло из употребления — и, в результате, менее чем за сто лет в языке литургии от него почти не осталось и следа: например, в проповеди, произнесенной 26 декабря 2010 г., в день Святых Праотец, в Храме Христа Спасителя, Патриарх Кирилл вместо *стогны града* употребил выражение *улицы городов* (упорбление мн. ч. связано с тем, что *град* в церковнославянском означает не конкретный город, а «всякий город» — точнее, «земной город»).

¹³ Признаюсь, что я далеко не сразу уловил связь выражения *стогна града* («улицы города») с библейской Притчей о великом пире — а ведь Достоевский ожидал, что для читателя эта связь будет очевидной. Я пришел к этой догадке окольным путем. В памяти всплыли первые строки знаменитого пушкинского «Воспоминания» (см. примеч. 11) — хотя поначалу это ничего не дало (впрочем, никто из авторитетных ученых, писавших об этом стиховорении (М. М. Бахтин, В. М. Жирмунский, Л. В. Щерба и др.), не упоминает Евангелие от Луки (Лк 14: 15–24)). Правильный путь к толкованию слова *стогны* (в русском языке оно употребляется редко, зато часто встречается в церковнославянском, начиная с богослужебных текстов) удалось нащупать, только когда у меня в руках оказались заметки, сделанные мной во время подготовки к изданию (1982–1983) Супрасльской рукописи (см. примеч. 10). Не исключено, что на связь этого мотива у Достоевского с Евангелием от Луки ранее уже указывалось. Однако об этом не говорится ни в полном собрании сочинений Ф. М. Достоевского в 30 томах (впрочем, в нем отмечены далеко не все отсылки к Библии, присутствующие у Достоевского), ни в известной нам научной литературе о «Братьях Карамазовых». К сожалению, мне не удалось ознакомиться со многими важными работами по теме, опубликованными

«¹⁵Услышав это, некто из возлежащих с Ним сказал Ему: блажен, кто вкусит хлеба в Царствии Божиим! ¹⁶Он же сказал ему: один человек сделал большой ужин и звал многих. ¹⁷И когда наступило время ужина, послал раба своего сказать званым: идите, ибо уже все готово. ¹⁸И начали все, как бы сговорившись, извиняться. Первый сказал ему: я купил землю, и мне нужно пойти и посмотреть ее; прошу тебя, извини меня. ¹⁹Другой сказал: я купил пять пар волов и иду испытать их; прошу тебя, извини меня. ²⁰Третий сказал: я женился и потому не могу придти. ²¹И возвратившись раб тот донес о сем господину своему. Тогда разгневавшись хозяин дома сказал рабу своему: пойди скорее по улицам и переулкам города [на церковнославянском — «в стогны града»], и приведи сюда нищих, увечных, хромых и слепых. ²²И сказал раб: господин! исполнено, как приказал ты, и еще есть место. ²³Господин сказал рабу: пойди по дорогам и изгородям и убеди придти, чтобы наполнился дом мой; ²⁴Ибо сказываю вам, что никто из тех званных не вкусит моего ужина: ибо много званных, но мало избранных» (Лк 14: 15–24).

Кто из нас хотя бы раз в жизни не задумывался над тем, что порой молчание (в мире литературы, но прежде — в реальном мире) бывает намного красноречивее длинных речей и что за молчанием скрывается тайна, которую непременно нужно узнать? Обычно подобное загадочное молчание, несущее не-артикулированную (довербальную) экспрессивную и коммуникативную нагрузку, дезориентирует читателя. Так происходит и в нашем случае, когда Иисус пребывает в молчании перед Великим инквизитором. Раскаленная эмоциональная масса его молчания не только сбивает с толку старика, вынуждая того на мгновение утратить свойственную ему решимость, — она потрясает читателя, который может растеряться, начать строить догадки и, ни к чему не придя, также почувствовать себя сбитым с толку... И тут внезапно, как это часто бывает с подобным красноречивым молчанием, *не-артикулированная* внутренняя речь — под действием слов, которые в повествовании лишь смутно намечены (их никто не произносит, однако таинственным образом они доходят до нас в скрытом виде), — преобразуется в коммуникативный акт, в четко артикулируемую последовательность слов. Пока Иисус безмолвствует, между

за последние годы. Так, незадолго до сдачи настоящей статьи в печать я узнал от Чезаре Дж. Де Микелис («*Russica Romana*»), что в статье «Пушкинские цитаты в „Великом инквизиторе“ Достоевского», опубликованной в Интернете, Татьяна Касаткина установила связь Притчи о великом пире (Лк 14: 15–24) с выражением «темным стогнам града» (с. 239³⁰) и дала интерпретацию, которая во многом отличается от моей. В дальнейшем я намерен подробно рассмотреть точку зрения, высказанную Т. Касаткиной.

строк поэмы звучит эхо Притчи о великом пире, на который вместо богатей позвали нищих, и читатель начинает понимать, что молчание Иисуса перед Инквизитором — вовсе не отказ сопротивляться злу, а ясное указание на единственно возможный ответ: «Достаточно слов! Пора перейти от слов к делу!»¹⁴

Сформулированный в кратких словах церковнославянского Евангельского чтения безмолвный ответ Иисуса престарелому и сбившемуся с пути иерарху его церкви (хотя в молодости тот и стремился к святости) обретает словесную форму в сердце читателя, который до самого конца послушно следил за молчанием Иисуса под руководством одного из лучших — во всей мировой литературе — создателей внутренней речи.

Я позволю себе, *exempli gratia*, ее реконструкцию:

«Мне нечего тебе сказать. Я знаю, что ты был в пустыне, где питался акридами и кореньями, знаю, что некогда и ты благословлял свободу и долго готовился войти в число избранных, желая *пополнить число святых*, чтобы приблизить конец света, который настанет, когда все места, освобожденные падшими ангелами, займут святые люди.»¹⁵

¹⁴ Несколько лет спустя (1881) Л. Н. Толстой, независимо от Достоевского, повторит этот ответ в эпиграфе к рассказу «Чем люди живы», приведя слова из I Послания от Иоанна («станем любить не словом и языком, но делом и истиной»), а также другие цитаты из того же Послания.

¹⁵ Говоря о времени, когда он решил последовать за Иисусом, Великий инквизитор произносит простую (и загадочную) фразу о том, что он сделал это, дабы «восполнить число» (с. 237⁶). Далее он эту мысль не развивает. В комментариях к этому фрагменту в полном собрании сочинений Достоевского (т. 15, с. 563) сказано, что писатель здесь опирается на Откровение Иоанна Богослова (6: 11). На наш взгляд, это выражение (у Достоевского оно взято в кавычки) представляет собой явную отсылку к идее, распространенной в восточном христианстве со времен Отцов Церкви (начиная с Григория Богослова; см. Слово 38: «Мир горний должен наполниться»; на старославянском: *parlѣniti podobajetъ vusъnjutu miru*; см.: XIII слов Григория Богослова. СПб., 1875. С. 111) и впоследствии получившей широкое развитие в византийской и славянской культуре. См. об этом: *Capaldo M. Quand les places des anges déchus seront remplies par des hommes saints // Time flies: A Festschrift for William Veder on the occasion of his departure as Professor of Slavic Linguistics at the University of Amsterdam. (Pegasus Oost-Europese Studies; 2). Uitgeverij Pegasus. Amsterdam, 2003. P. 47–56. Как представляется, другим важным звеном в цепи, объясняющим распространение в византийско-славянском мире мотива падших ангелов, место которых займет равное число святых, является «Диоптра» Филиппа Пустынника (см.: *Капальдо М. Роль святости в идее Третьего Рима // «Индрик»: 10 лет. М., 2003. С. 226–230*). Об Иосифе Волоцком как посреднике, способствовавшем переходу этого мотива из византийско-славянской традиции «Диоптры» в русскую культуру XVI в. (см. «Великий миротворный круг» Агафона Новгородского), автором настоящей статьи написана заметка, готовящаяся к публикации в журнале «*Ricerche slavistiche*». На другой путь распространения этой идеи, связанный с 94-м вопросом Анастасия*

Но, видно, все это не пошло тебе на пользу, ибо ты до сих пор не сумел ответить на призыв Отца, напротив...

И еще я должен сказать тебе: то, что ты говоришь, — неправда. Неправда, что люди не стремятся к свободе, что им нравится быть стадом и склоняться перед теми, у кого есть власть. Нет, они, как и прежде, свободны выбирать собственный путь. Конечно, Отцу, зовущему их на пир, они нередко отвечают, что заняты, — особенно те из них, кто чем-либо владеет, но, как видишь, я не переставал заботиться о них, не оставлял их все эти пятнадцать веков и никогда не переставал ходить по самым дальним улицам города, приглашая всех (прежде всего — страждущих и немощных) занять место на пиру моего Отца.

Что же до тебя — чтобы ты вновь смог услышать мой голос, чтобы ты нашел дорогу, ведущую к Отцу, удались от соборов и дворцов, и хотя тебе уже девяносто лет, последуй за мной *на стогна града*».

5. Голос Ивана и голос Достоевского

Подобная интерпретация молчания Иисуса оставляет немало недоумений. Мы здесь вынуждены ограничиться вопросом о том, насколько уместно попытаться отделять в поэме слова Ивана от слов, которые вложил в уста (или в текст) своего героя автор.

Хотя до сих пор многие исследователи склонны приписывать поэму одному «автору» — только Ивану или только Достоевскому, — на наш взгляд, необходимо четко различать, что в тексте принадлежит одному, а что другому.¹⁶

Несмотря на полифоничность романов Достоевского и все, что с ней связано (принцип полифоничности неукоснительно соблюдается и в дан-

Синаита (см. изд. под ред. J. Munitiz: Turnout-Leuven, 2006), который был переведен на старославянский еще в X в., указал нам В. Р. Федер. Одновременно эта традиция распространилась и на Западе (см. Блаженного Августина «О граде Божием», 22: 1; «О состоянии ангелов и людей»).

¹⁶ В свое время на этот вопрос весьма пронизательно обратил внимание Вяч. Иванов (см.: Вячеслав Иванов: Архивные материалы и исследования / Отв. ред. Л. А. Гоготишвили и А. Т. Казарян. М., 1999. С. 78). В частности, он подчеркивал, что двойственность автора оправдала бы эстетическую неоднозначность текста, который читатель воспринимает одновременно как *бестолковую повесть* и как *совершенство*. Черезвычайно интересна и другая догадка Вяч. Иванова, предположившего, что сцена, в которой Иисус целует старика кардинала — *непростительная вещь в художественном смысле* — принадлежит Ивану. Недавно об этих заметках Вяч. Иванова подробно рассказал А. Б. Шишкин («Легенда о Великом инквизиторе», цит. выше), собравший неопубликованные заметки, сделанные дочерью Иванова Лидией под диктовку отца: заметки относятся к выступлению на конференции, которая прошла в Риме в 1938 г.

ном случае, поскольку каждый герой обладает собственным, хорошо узнаваемым голосом), создается впечатление, что писатель охотно открывает в речи своих героев маленькие (порой, как в данном случае, почти незаметные) оконца, из которых доносится его собственный голос — голос того, кто ткет сокровенное в глубине, глубоко личное полотно своих романов.

На самом деле лишь автор «Братьев Карамазовых» мог знать, что в этом месте повествования не следовало оглашать глубокое и скрытое значение молчания Иисуса, поскольку оно (возможно) будет широко развито в романе, задуманном как вторая часть диптиха, первой частью которого были «Братья Карамазовы».

К сожалению, нам очень мало известно о второй, ненаписанной, части грандиозной дантовской эпопеи о «восстановлении погибшего человека»,¹⁷ о создании которой Достоевский мечтал с начала шестидесятых годов.¹⁸ Мы знаем только, что Алеше в ней должно было быть тридцать три года, что на некоторое время он, наделенный обостренным чувством справедливости и тягой к *политическому* исправлению людей, совсем отдалится от Бога и что, однако, в конце романа его ждало воскрешение, потому что он наконец ответил на призыв занять место на пиру Отца Небесного. Вот что пишет об этом Достоевский в Предисловии к «Братьям Карамазовым»:

«Главный роман второй — это деятельность моего героя уже в наше время, именно в наш теперешний текущий момент (конец 70-х годов XIX века. — М. К.). Первый же роман произошел еще тринадцать лет назад, и есть почти даже и не роман, а лишь один момент из первой юности моего героя. Обойтись же мне без этого первого романа невозможно, потому что многое во втором романе стало бы непонятным» (с. 6).

Теперь нам известна вся правда. Не только та правда, о которой говорил Достоевский, когда написал приведенные выше слова. И в первом романе многое остается непонятным без второго!

Приняв во внимание те линии повествования, которые не нашли завершения в первой части эпопеи и которые, по всей вероятности, были бы развиты во второй, можно было бы уточнить оставшиеся энигматичными аллюзии на сокровенную семантику молчания Христа. С этой точки зрения особый интерес представляют для нас слова, которые произносит

¹⁷ О замысле Достоевского и о перипетиях, сопровождавших работу над романом-эпопеей, см.: Фридендер Г. М. Путь Достоевского к роману-эпопее // Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1988. Т. 8. С. 159–176.

¹⁸ См. подробный разбор этого вопроса в статье: Благой Д. Д. Путь Алеши Карамазова // Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. 1974. Т. 33, № 1. С. 8–26.

Зосима, благословляя Алешу на «великое послушание в миру» (с. 71⁴³).¹⁹
В этих словах еще громче звучит тема выхода на «стогны града»:

«Но в тебе не сомневаюсь, потому и посылаю тебя. С тобой Христос. Сохрани его, и он сохранит тебя» (с. 71⁴⁵–72¹).

Слова эти непосредственно приводят нас к великой тайне христианской жизни, которая ни в коем случае не сводится к чистой (бескорыстной и неизменно совершенной) любви или к претензии улучшить творение (которая рано или поздно обречена вылиться в педагогическое ожесточение). На *темных стогах града* жизнь христианина полна не только радости, но и великого страдания:

[Зосима Алеше:] «Горе узришь великое и в горе сем счастлив будешь. Вот тебе завет: в горе счастья ищи. Работай, неустанно работай. Запомни слово мое отныне <...>. Молиться надо. Ступай и поспеши. Около братьев будь. Да не около одного, а около обоих» (с. 72^{2-4, 11}).

¹⁹ Недавно К. Бланк обратила внимание на то, что этот мотив должен был играть большую роль в ненаписанном романе. См.: *Blank K. Dostoevsky's Dialectics and the Problem of Sin*. Evanston (Illinois), 2010. P. 64 ff. (Studies in Russian Literature and Theory).

Людмила Сараскина

Критика «Одного дня Ивана Денисовича» в метаниях между хвалой и хулой

В ноябре 1962 года «Новый мир» опубликовал рассказ никому не известного писателя А. И. Солженицына «Один день Ивана Денисовича»: случилось, по слову автора, «чудо советской цензуры». Однако уже через три года, как иронически заметит он позже, факт публикации дебютного сочинения будет назван точнее — «последствием волюнтаризма в области литературы». ¹ «Взошла моя звезда!» — говорил Солженицын, когда получил свой экземпляр «Нового мира» с рассказом (по настоянию редактора «Нового мира» А. Т. Твардовского, в журнале он именовался повестью). На протяжении многих лет усилия самых разных людей будут тратиться на то, чтобы эта звезда погасла и закатилась. Для переоценки «Ивана Денисовича» многих лет не понадобилось.

1.

Первые статьи об «Иване Денисовиче» были полны победных фанфар. Статья К. М. Симонова в «Известиях» «О прошлом во имя будущего», вышедшая 17 ноября 1962 года, день в день с одиннадцатым номером «Нового мира», сразу задавала тон всей партийной печати. «Солженицын проявил себя в своей повести как подлинный помощник партии в святом и необходимом деле борьбы с культом личности и его последствиями, — писал Симонов. — Рано или поздно и история, и литература не оставят в тени ни одной из сторон

¹ Солженицын А. И. Бодался теленок с дубом. М., 1996. С. 42.

деятельности Сталина. Они уже начали это делать, и они честно и до конца расскажут о том, каким он был на самом деле».²

Краткий момент, когда Солженицын вместе с «Иваном Денисовичем» двигался в ногу с генеральной линией партии, озвученной ее первым секретарем, был очень удобен для партийной критики: она торопилась совместить правильную политическую оценку с искренним эстетическим чувством и действовала безбоязненно. Братья-писатели не скупилась на слова: хвалить Солженицына вслед за Хрущевым осознавалось многими из них как партийный долг, при этом художническое чувство комфортно гармонировало с писательской солидарностью и долгом коммуниста.

«Страна прошла огромный путь развития, означенный XX и XXII съездами партии. Изменились люди, привыкнув верить своему чувству, своему разуму, и это залог того, что старое не повторится. Настала пора осмысления»,³ — писал коммунист и фронтовик Г. Я. Бакланов в «Литературной газете» (придет время, и он, так же как и многие другие, поспешит отречься от бывшего хрущевского фаворита).

Для Солженицына пресловутая *пора осмысления* возникла еще на войне, а не *в ответ* на призыв партии в начале шестидесятых. Позже он признаётся, что тогдашний «Новый мир» в его глазах мало чем отличался от остальных журналов, разница же, значимая для «толстяков», была для него ничтожной. «Все эти журналы пользовались одной и той же главной терминологией, одной и той же божбой, одними и теми же заклинаниями, — и всего этого я даже чайной ложкой не мог принять».⁴ Даже острая нота в речи Твардовского на XXII партийном съезде о том, что давно бы можно печатать вещи смелее и свободнее, благодаря которой автор «Ивана Денисовича» решил «высунуть макушку из-под воды»,⁵ была обрамлена густой советской риторикой, с обязательным «великим Лениным» и хвалами Программе партии, обещающей построить коммунизм к 1980 году.

Рецензенты «Ивана Денисовича», расширяя площадку дозволенной гласности, конечно, пытались сказать чуть больше, чем было можно еще вчера, до публикации рассказа. Никакого инакомыслия при этом ни от кого не требовалось. Одиозный партийный литературовед, лауреат Сталинской премии В. В. Ермилов, который несколько десятилетий кряду железной рукой проводил в литературе линию партии, какой бы она ни была, в течение сорока лет участвовал во всех «проработочных» кампаниях, в конце 20-х годов травил Маяковского, в первые дни солженицынского успеха тоже отметился на полях «Одного дня».

² Симонов К. О прошлом во имя будущего // Известия. 1962. 17 ноября.

³ Бакланов Г. Чтоб это никогда не повторилось // Литературная газета. 1962. 22 ноября.

⁴ Солженицын А. И. Бодался теленок с дубом. С. 21.

⁵ Там же. С. 20.

«Нет никакого сомнения в том, — писал Ермилов в „Правде“, — что борьба с последствиями культа личности Сталина, развернутая партией и советским народом после XX и XXII съездов КПСС, будет и в дальнейшем способствовать появлению произведений, отличающихся все более высокой художественной ценностью, отражающих нашу современность, созидательный труд народа».⁶ Внимательный читатель ермиловской статьи понимал, что сочинение Солженицына, с точки зрения партийного критика, попало «в струю» и что в этом смысле оно может рассчитывать на поддержку партийной печати. Ермилов смело рассуждал о произволе и жестокости в лагере, которые являются неизменными спутниками культа личности и которые направлены против людей труда, против народа. «Сталин не верил в массы, пренебрежительно относился к ним».⁷ Критик риторически восклицал: «Но почему же не только горе сжимает сердце при чтении этой замечательной повести, но и свет проникает в душу? Это от глубокой человечности, оттого, что люди оставались людьми и в обстановке глумления... Повесть очень глубоко утверждает народное начало, народный склад души».⁸ Ключевая фраза установочной статьи Ермилова содержалась в конце: «И еще потому читатель чувствует свет при чтении этого трагического произведения, что сказана правда, что *всем ходом жизни нашей страны за последние годы партией и народом утверждена возможность сказать эту правду*».⁹

Разумеется, критик воздержался от оценки того факта, что писатель Солженицын сказал свою трагическую правду еще *до того*, как она была утверждена партией с трибуны XXII съезда; критик не стал рассуждать на тему, что было бы, если бы повесть вырвалась наружу *до* партийных санкций или *вопреки* им, и что случится, если понимание правды в дальнейшем будет скорректировано или пересмотрено партией и ее руководством.

Партийная печать так старалась попасть в тон власти, что немедленно бросалась вступаться за «литературного выдвигенца Н. С. Хрущева», едва появлялись малейшие поводы. Так, начавшая издаваться с 1958 года «Литературная Россия», еженедельная газета писателей России, не вошедшая еще в «обойму» известных центральных газет, попыталась было, не разобравшись в истории публикации, как-то пригасить пафос «захвала». Автор «Литературной России», Л. Фоменко, писала: «Повесть Солженицына при всей ее художественной отточенности и жестокой, горькой правде все же не раскрывает всей диалектики времени. Здесь выражено страстное „нет!“ сталинскому порядку. В Шухове и других сохранена человечность.

⁶ Ермилов В. Во имя правды, во имя жизни: По страницам художественных журналов // Правда. 1962. 23 ноября.

⁷ Там же.

⁸ Там же.

⁹ Там же. Курсив мой. — Л. С.

Но повесть не поднялась до философии времени, до широкого обобщения, способного обнять противоборствующие явления эпохи. Нельзя видеть в прошлом только чудовищные злодеяния. В том-то и счастье, что культ не так всемогущ, как сам он, Сталин, об этом думал, как думали почти все тогда. Одному человеку приписывалась могучая сила народа. А эта неиссякаемая сила делала свое историческое дело. „Один день Ивана Денисовича“ лишь приблизился к трагическому произведению полной, всеобъемлющей правды».¹⁰

Но в момент первого триумфа «Одного дня Ивана Денисовича», произведения, которое партийная пропаганда воспринимала едва ли не как художественную иллюстрацию политической линии Н. С. Хрущева, попытку приуменьшить звучание повести взялся пресечь — и пресек — все тот же Ермилов. Язык литературных обсуждений начала шестидесятых был таков, что мнение рецензента, расходящееся с общей линией «захвала», трактовалось как *обвинение*; по сути дела оно таким и было. Очевидно, однако: защита Ермилова была лукава — «Литературная Россия» подводила под повесть Солженицына обвинение идеологическое, Ермилов же отвечал оппоненту возражениями эстетическими, которые уводили разговор в сторону от политики, то есть от принципиальных оценок сталинской эпохи.¹¹

Сказал свое веское партийное слово и «Коммунист» — теоретический и политический журнал ЦК КПСС, орган, «пропагандирующий и творчески развивающий марксистско-ленинское учение, борющийся за претворение в жизнь генеральной линии партии, за построение в СССР коммунистического общества».¹² Необходимость высказаться об «Одном дне Ивана Денисовича» сочли в «Коммунисте», выходявшем с периодичностью 18 номеров в год, тиражом около миллиона экземпляров, настолько важной, что поместили не авторскую, а редакционную статью: таким образом, ответственность за нее брало на себя руководство журнала, подчиняющееся напрямую ЦК КПСС. Это была твердая установка для всей партийной печати, указание, как в текущий политический момент следует относиться к повести Солженицына. «Был прояснен вопрос об отображении в литературе и искусстве отрицательных явлений, фактов злоупотребления властью в период культа личности. Это очень острая тема, и правильное ее отражение несовместимо с сенсационностью. Талантливо написана, например, повесть А. Солженицына „Один день Ивана Денисовича“. Такие произведения воспитывают уважение к трудовому человеку, и партия их поддерживает».¹³

¹⁰ Фоменко Л. Большие ожидания // Литературная Россия. 1963. 11 января.

¹¹ См.: Ермилов В. Необходимость спора: Читая мемуары И. Эренбурга «Люди, годы, жизнь» // Известия. 1963. 29 января.

¹² См.: <http://slovari.yandex.ru>.

¹³ Творить для народа — высшая цель художника: Ред. статья // Коммунист. 1963. № 1. С. 93.

Все партийные функционеры столицы отлично знали, что Н. С. Хрущев похвалил повесть за то, что з/к Иван Денисович Шухов — честный работага, работает в лагере на совесть и цементный раствор, социалистическую собственность, бережет. Солженицын же, по мнению «Коммуниста», как раз и воспитывает уважение к трудовому человеку, поэтому партийное содействие автору гарантировалось.

Вслед за «Правдой», «Коммунистом» и аналогичными руководящими изданиями свое мнение выразили и популярные СМИ — такие, как «Огонек» и «Московская правда». Каждое из них развивало тезисы партийной печати, пытаясь пойти в государственной критике культа личности как центральной идее повести Солженицына хоть на сантиметр дальше и взглянуть на фоне казенной прессы хоть немного ярче. Повесть Солженицына трактовалась при этом как волнующий документ обвинения канувшего в прошлое периода культа личности, как исчерпывающая панорама жизни заключенных в ежовско-бериеское время. Так, автор «Огонька» счел своим долгом завершить статью об «Одном дне» ритуальной формулой, которая должна была служить ему и его сентенциям охранной грамотой: «Повесть „Один день Ивана Денисовича“ — глубоко партийное произведение. Мастерство писателя, его талант *служат партии*, с трибуны XX и XXII съездов вскрывшей и разоблачившей преступления, беззакония, произвол периода культа личности».¹⁴

Официальная критика даже в популярных изданиях старалась держаться уже опробованных слов и терминов, лишь немного раскрашивая штампы и придавая литературный вид установочным клише. Публичное обсуждение «Одного дня Ивана Денисовича», помимо всего прочего, явилось тем самым клапаном, через который смогли пробиться в печать созвучные автору размышления и переживания, удерживавшиеся до сих пор в узком приватном пространстве; для того, чтобы набраться смелости и заявить о себе, нужен был веский и, желательнее, безопасный повод. Первые месяцы после публикации повести Солженицына расхваливать на все лады ее, а также ее автора, видя в нем зрелого, глубокого мастера, сильный, оригинальный талант, мощного художника, стало едва ли не доминирующей тенденцией литературной критики.

И никто из тех, кто в связи с «Иваном Денисовичем» выражал свои чувства и мысли о «периоде культа личности», не смог, не захотел, не отважился, не рискнул хотя бы вскользь обозначить проблему: откуда он взялся, этот культ; каковы были его причины; так ли бессмысленно было насилие, которое изолировало людей от общества на долгие годы. Первоначальная критика, которая восприняла повесть более чем положительно, при всем ее разнообразном однообразии, так и не смогла пойти дальше

¹⁴ Кружков Н. Так было, так не будет // Огонек. 1962. № 49. С. 29.

самой повести, не рискнула заняться поиском истоков проблемы. Хрущеву понравился честный работяга Шухов, и критика, вслед за партийным руководителем, твердила о крепкой рабочей совести этого зэка. Однако никто в начале шестидесятых так и не осмелился взглянуть на систему лагерей в целом, на выстроенную в ГУЛАГе систему подневольного труда, ее идеологию и практику. Это опять-таки предстояло сделать самому Солженицыну.

«Я не знаю А. Солженицына, — писал огоньковский автор, — но наверняка угадаю его судьбу: только тот, кто был там, кто пережил все это каждой жилкой своего естества, мог дать такую исчерпывающую и точную панораму жизни заключенных в ежовско-бериевское время, создать волнующий документ обвинения канувшего в прошлое периода культа личности».¹⁵ Очевидно, что огоньковец угадал судьбу Солженицына только отчасти: да, писатель-дебютант там побывал; да, он пережил все это каждой жилкой своего естества, но отнюдь не исчерпал ни тему, ни панораму жизни, и самый волнующий документ о «канувшем в прошлое периоде» ему еще предстоит написать. Никто и представить себе не мог в начале шестидесятых, что еще за год до того, как был написан «Один день Ивана Денисовича» (глухая весна 1959 года, вскоре после внеочередного XXI съезда КПСС, объявившего о полной и окончательной победе социализма), Солженицын задумал обобщающую работу о тюрьмах и лагерях, дал ей тогда же название — «Архипелаг ГУЛАГ», разработал принцип последовательности глав о тюремной системе, следствии, судах, этапах, «исправительно-трудовых» и каторжных лагерях, ссылке, душевных изменениях арестанта за годы неволи. Книга должна была вобрать в себя опыт автора и его друзей, рассказать о судьбах всех, с кем его свела судьба.

Это значило, что в самом замысле «Одного дня» уже содержалось ядро «Архипелага», уже таилась не высказанная пока вся правда о лагерях как о системе, уже вложено было понимание лагерного труда как труда подневольного и рабского. Таким образом, цели честного работяги Ивана Денисовича и цели системы ГУЛАГ, которая использует его труд, трагически не совпадали.

Ничего этого критика «Одного дня» заметить и не могла, и не хотела, ибо отлично знала рамки, за которые ни в коем случае ей нельзя выходить. Коллективное прочтение повести, при котором только и можно было отважиться на положительный отклик, требовало акцента на приоритете партии, открывшей для литературы тему; при этом, по умолчанию, считалось, что сама литература открывать подобные темы не имеет права — или открывает их с большим опозданием и опаской. Даже спустя год после выступлений Хрущева и Твардовского на XXII съезде основная масса

¹⁵ Там же. С. 28.

литераторов не торопилась «воспользоваться благоприятными условиями», полагая, видимо, что темы для искусства действительно открываются партией, а не самим искусством. Об этом прямо писал, например, молдавский писатель Ион Друце, получивший к тому времени всесоюзную известность после публикации русского перевода повести «Листья грусти» (1957; другое название — «Георге, вдовый сын»): «Тема, открытая партией для литературы, ждала своего первого крупного художника, своего, если хотите, героя, ибо мужество, с которым описана жизнь Ивана Денисыча, есть мужество героическое. *Тема ждала, и художник явился...*».¹⁶

Итоги первой славы подводили Лев Копелев и Раиса Орлова — те, кто стоял у истоков печатания легендарного рассказа. «„Иван Денисович“ вызвал потрясение, не сравнимое ни с чем, испытанным раньше. Заколебались такие слои, показалось, даже устои, которых не затронули ни Дудинцев, ни „Доктор Живаго“, ни все открытия самиздата... Недавние твердокаменные сталинцы, бдительные проработчики тоже хвалили каторжанина, узника сталинских лагерей. Хотя они спешили оговариваться: мол, это все прошлое, дурные последствия культа личности, которые окончательно преодолены партией под руководством нашего Никиты Сергеевича, и теперь уже все навсегда по-иному... Казалось, возникает небывалое единение всех, кто не хотел возврата сталинщины. Писатели доставали рукописи, заметки, хранившиеся в тайниках. Лидия Корнеевна Чуковская готовила к печати „Софью Петровну“ — повесть о людях в годы террора, написанную в 1939 году. Анна Ахматова впервые разрешила записать „Реквием“; эти стихи до того лишь десять ее ближайших друзей помнили наизусть. Хрущев ставил Солженицына в пример всем остальным писателям... Многие считали „Один день“ не только самым значительным, но и единственным проявлением духовного ВОЗРОЖДЕНИЯ».¹⁷

2.

Однако часы славы и всеобщего «захвала» заканчивались. В дни первого успеха, в ноябре 1962 года, Солженицын надеялся, что у его славы есть минимум полгода. Однако время измерялось неделями — от первой хвалебной рецензии до первой контратаки, скандала в Манеже, прошло две недели, и потом до кремлевской встречи Хрущева с интеллигенцией — еще две.

Собственно говоря, больших надежд на встречи с руководителями партии Солженицын никогда не питал. В самой идее встреч партийного руководства с деятелями культуры не было ничего нового — с ними

¹⁶ Друце Ион. О мужестве и достоинстве человека // Дружба народов. 1963. № 1. С. 272–273. Курсив мой. — Л. С.

¹⁷ Орлова Р. Д., Копелев Л. З. Мы жили в Москве, 1956–1980. М., 1990. С. 31.

встречался и Сталин, и вскоре после него Хрущев. «Что руководители правительства покидают государственные дела и занимаются выправлением искусства — для тоталитарного государства нисколько не диво, оно только тогда и тоталитарно, тогда и держится, если не упускает ни единого живого места, так что живопись, музыка, а тем более литература для них так же важны, как и своевременное вооружение. А самих „деятелей искусства“ эти встречи не только не удивляли — но были искренним праздником для большинства и предметом жестокого соревнования: как попасть в число приглашенных?»¹⁸

Солженицын ясно понимал: благоразумным верхушечным коммунистам дальше отступать было нельзя; идя по пути «Ивана Денисовича», можно развалить и государство, и партию — ведь если позволить печатно обсуждать ГУЛАГ, то от системы ничего не останется. Натиск и энергия обратного поворота — вот что могла означать эта «мирная» встреча. Так что, судя по речам главных партийцев, развить успех «Ивана Денисовича» было все же очень непросто, хотя в глазах верхушки Солженицын был на этой встрече вроде бы гвоздем программы. Огласить эту программу взялся заведующий отделом пропаганды и агитации ЦК КПСС Л. Ф. Ильичев. Он обличал и возмущался: наступила пора безнаказанного своеволия анархических элементов в искусстве; требуют выставок без жюри, книг без редакторов; требуют мирного сосуществования в области идеологии; на собраниях возникают такие ситуации, что отстаивать партийную позицию становится неудобно. «У нас — полная свобода для борьбы за коммунизм, но у нас нет и не может быть свободы для борьбы против коммунизма! Великое счастье, что партия определяет все направление искусства».¹⁹

В тот момент Солженицыну почудилось, что «Ивану Денисовичу» дают показательный отбой («уж никак мой Денисович не за коммунизм»). Но вот Ильичев как-то извернулся и вдруг сделал реверанс как раз в сторону хрущевского фаворита «Денисовича» — мол, партия, критикуя произведения, в которых звучат упаднические настроения, ценит вещи пусть и острокритические, но жизнеутверждающие. И привел пример: вот очень правдивое, смелое произведение «Один день Ивана Денисовича».

Потом были прения, на которых разгулялись уже сами деятели искусства и звучали речи, порой более грозные, чем даже речи членов ЦК. *Н. Грибачев*: многие хотят подменить идеологическое общечеловеческим, в духе христианской морали. Чем тогда мы будем отличаться от наших врагов? *Г. Серебрякова*: лагерная тема может быть столь же полезна, сколь и вредна. Закономерно не то, что *такие* вещи были, но что они миновали. ЦК очистил нас от них. *В. Серов*, апологет метода социалистического реа-

¹⁸ Солженицын А. И. Бодался теленок с дубом. С. 61.

¹⁹ Там же. С. 66.

лизма в его самом догматическом понимании: в искусстве бездарность — не опасность, опасность — абстракционизм. Чистый ленинский путь — это не мармелад, и хороши только те грани жизни, на которых отражается солнце построения коммунизма.

В контексте таких настроений перспективы «Ивана Денисовича» и его автора были туманны.

Нужно сказать, что писательский официоз увидел в Солженицыне *не того* писателя еще до событий в Манеже: короткий обморок советской литературы, вынужденной какое-то время считаться с «фаворитом Хрущева», закончился быстро. Поэт и общественный деятель Николай Грибачев, орденноносец, лауреат Ленинской и двух Сталинских премий, уже через двенадцать дней после выхода повести напечатал в газете «Известия» стихотворение «Метеорит», ставшее *первым* негативным откликом на «Ивана Денисовича».²⁰ Внимательный и зоркий новомирский критик В. Я. Лакшин точно подметил и расшифровал смысл «Метеорита».

Отнюдь не многотонной глыбой,
Но на сто верст
Раскинув хвост,
Он из глубин вселенских прибыл,
Затмил на миг
Сиянье звезд.

Ударил светом в телескопы,
Явил
Стремительность и пыл
И по газетам всей Европы
Почтительно отмечен был.

Когда ж
Без предисловий вычурных
Вкатилось утро на порог,
Он стал обычной
И привычной
Пыльцой в пыли земных дорог.

Лишь астроном в таблицах сводных,
Спеша к семье под выходной,
Его среди других подобных
Отметил строчкою одной.

²⁰ См.: Известия. 1962. 30 ноября.

Официоз отмерял славе «Ивана Денисовича» срок *до утра* и хотел видеть автора *пылью в пыли*. Не хватало лишь определения пыли — *лагерная*. Но в хрущевское время таких эпитетов уже как-то стеснялись. И пока Солженицын был в фаворе, газеты держались за удобную формулу: повесть напечатана «с ведома и одобрения ЦК КПСС».

Сам Твардовский то и дело напоминал отечественной и западной писательской общественности об этой своей козырной карте — в надежде, что она послужит и Солженицыну, и «Новому миру» охранной грамотой. «Я никогда не забуду, с какой теплотой отзывался Н. С. Хрущев о повести Солженицына, о ее герое, сохранившем достоинство и красоту трудового человека и в нечеловеческих условиях, о правдивости изложения, о партийном подходе автора к явлениям столь горькой и суровой действительности... Если бы нужно было доказывать широту взглядов Центрального Комитета нашей партии на литературу и искусство, то одного факта одобрения им этой повести А. Солженицына было бы более чем достаточно. Кстати, этот факт лишний раз неопровержимо указывает на полную несостоятельность враждебных нам толков об „ограничениях“ и „регламентациях“, которые якобы кем-то предписываются советской литературе».²¹

Необходимо признать, однако, что и партийная, и культурная власти СССР хорошо понимали, что любые значимые послабления, особенно в сфере культуры и идеологии, расшатывают систему (раскачивают лодку, подрубают сук и т. п.). Система, живя в режиме самосохранения, культивировала охранительную политику, резонно полагая, что стóит поступиться малым, как выпутаться будет трудно. «Коготок увяз, всей птичке пропасть», — гласит старая русская пословица. Если рассуждать с позиции системы, в случае с «Иваном Денисовичем» Хрущев действительно дал слабину: коготок системы увяз в лагерной проблематике, которая требовала большого, серьезного разговора. Этот разговор не мог ограничиться одним, даже очень талантливым рассказом. Продолжение разговора было неминуемо, так что «всей птичке» предстояли нелегкие времена...

Очевидно, сталинское наследие, как и сталинский синдром, — не феномен возраста, поколения, семьи или даже партийности, не принадлежность к тому или иному социальному слою. Это мировоззренческий выбор, целостный комплекс представлений о прошлом и будущем России, модель социального и политического устройства страны. Не случайно именно «наследники Сталина» (как назвал их Е. Евтушенко) возглавили мощный отряд ниспровергателей «Ивана Денисовича» вскоре после его триумфа.

Руководство страны и деятели искусства снова собрались вместе 7–8 марта 1963 года в белом круглом Екатерининском зале Кремля. Хрущев

²¹ Твардовский А. Т. Интервью корреспонденту «Юнайтед Пресс Интернейшнл» в Москве Г. Шапиро // Правда. 1963. 12 мая.

резко изменился: не было больше хлебосольного хозяина и снисходительного добряка-балагура, не было покровителя муз и талантов. Наставник советской литературы предстал свирепым чудовищем и угрожающе рычал: «Всем холуям западных хозяев — выйти вон!» (Это значило: тем, кто собирается информировать западные агентства о текущей встрече, лучше этого не делать, иначе ответят по закону об охране государственной тайны.) События явно поворачивали в сторону *от искусства*. Новая встреча отменяла вредное понятие «оттепель» («неустойчивая непостоянная погода») и обещала заморозки для всех и морозы — для врагов партии.

Снова брал на испуг главный пропагандист партии Ильичев — дескать, выступают, разоблачают, выдают себя за вождей молодежи, меж тем вождь у молодежи один — КПСС. Лозунги: «пусть цветут все цветы» и «мирное сосуществование идеологий» — объявлялись враждебными. Железная когорта партийных поэтов нагнетала ужас. Они предупреждали, что делить власть ни с кем не будут. И не допустят мирного сосуществования идеологий — особенно теперь, когда враг трепещет перед мощью Советского Союза. Партия не позволит, чтобы в стране свободно продавались западные газеты. Москва — не Будапешт, и клуба Петефи в СССР не будет. Пресловутый Ермилов призывал всех собравшихся иметь постоянное чувство идеологии противника, требовал особо инструктировать выезжающих за границу и строго выслушивать их отчеты по возвращении. Интеллигенции вменялось в обязанность самой бороться за чистоту рядов. Мастера искусств требовали извести душок либерализма в творческих союзах. Нельзя отказываться от ленинских принципов партийности искусства. Нельзя писать сумеречные произведения, и тем более обтекаемые, особо опасные. Не надо бояться упреков либералов в создании положительного образа строителя коммунизма, достойного всеобщего восхищения. Не надо тащить всякую пакость из мусорного ящика, и если критиковать, то надо одновременно и утверждать. У писателя должна быть внутренняя дисциплина — тогда никакой цензор не будет нужен, а то думают, как бы так изложить, чтобы проскочило? Это — самая настоящая антипартийность...

Хрущев снова и снова разъяснял свою позицию «по Сталину»: Сталин был деспот, но деспотизм свой понимал в интересах партии. Мы не прощаем деспотизма, но вместе со Сталиным не выбросим за борт коммунизм. Сталин — не враг революции. Судьей Сталина будут не кабинетные писатели, судьей будет партия. Ошибочная тенденция — все внимание односторонне сосредоточивать на беззакониях. Сталин звал на борьбу с врагами, и враги еще не были искоренены. Он особенно вырос на борьбе с враждебной оппозицией. Партия не знала, что берут невиновных. Партия отдает должное Сталину. Он *только* совершал теоретические и практические ошибки...

Партийная когорта в лице главного редактора «Октября» В. А. Кочетова горячо поддержала тезис: «Не выбрасывать же со Сталиным и Советскую власть!» Прозвучало даже страшное слово «контрреволюционер»: сталинисты требовали возвратить в литературу меч диктатуры пролетариата, а Хрущев нервно выкрикивал: «По врагам — огонь!.. Судьей будет партия!.. Сталин звал на борьбу с врагами!.. У меня были слезы на глазах, когда мы его хоронили!.. Бразды правления не ослаблены!.. Не пустим на самотек!.. Во всех издательствах — наплыв рукописей о тюрьмах и лагерях. Опасная тема! Любители жареного накидываются! Нужна мера. Что было бы, если б все стали писать?.. На такой материал, как на падаль, полетят огромные жирные мухи...».²²

«В руинах дымился весь XX съезд, — вспоминал Солженицын ту встречу. — Сейчас внеси портрет Сталина, объяви Никита: „На колени перед портретом!“ — и все партийные повалятся, и вся когорта повалится радостно, — и остальным куда ж деваться? Попробуй, устой!»²³

Пресса уже не ревела, она буквально выла. «Словно застарелый нарыв лопнул. Гной и дурная кровь заливали газетные страницы. Все те, кто последние „оттепельные“ годы попритих (как нам казалось), прижал уши и только озирались затравленно, как бы в ожидании немислимого, невозможного, невероятного возмездия за прошлое, — все эти жуткие порождения сталинщины и бериевщины, с руками по локоть в крови невинных жертв, все эти скрытые и открытые доносчики, идеологические ловчицы и болваны-доброхоты, все они разом взвились из своих укрытий, все оказались тут как тут, энергичные, ловкие, умелые гиены пера, аллигаторы пишущей машинки».²⁴

Все, кто скупно, сквозь зубы поздравлял Твардовского, когда вышел «Иван Денисович», после встречи в Кремле мстительно показали когти. Публикации «Нового мира» именовали теперь злостным очернительством; журнал называли «сточной канавой, собирающей всю гниль в литературе». Травля достигла апогея на пленуме Союза писателей СССР; Твардовский не выступал, ибо общий настрой понял точно. «Повеяло чем-то жутко знакомым: ты не хочешь, но ты должен выступить и должен сказать не то, что ты думаешь, а то, что мы хотим, и выступишь, и скажешь, но что бы ты ни сказал, мы назовем это „попыткой уклониться“, и чем более ты будешь готов „признать“ и „заверить“, тем беспощаднее мы тебя растопчем, отплатим тебе и за речь на XXII съезде, и за Солженицына, и за строптивость, и за твои удачи, и за все, но, пожалуй, более всего за Солженицына...».²⁵

²² Солженицын А. И. Бодался теленок с дубом. С. 84.

²³ Там же. С. 82.

²⁴ Стругацкий Б. Комментарии к пройденному // <http://www.rusf.ru/abs/books/bns-03.htm>.

²⁵ Твардовский А. Т. Рабочие тетради 60-х годов // <http://magazines.russ.ru/znania/2002/2/tvard-pr.html>.

3.

После встречи в Кремле травля Солженицына стала обязанностью партийной литературы. Начали с рассказа «Матренин двор», не имевшего хрущевской санкции; разглядев в нем печать безысходности, пессимизма и затхлости, партийные сердца испытали душевную горечь. Ведь автор изложил историческую перспективу, перепутал бунинскую деревню с советской, критическим реализмом подменил социалистический. Чуткие к перемене погоды собраты по перу требовали рассказа о революционных изменениях, происшедших в крестьянском сознании. Критики громили героя, жильца Матрены, не сумевшего очистить хозяйскую избу от крыс и тараканов. Автора приглашали выглянуть за гнилой забор, увидеть цветущие колхозы и показать передовиков труда — истинных праведников своего времени.

Не только быстрые столичные литераторы, но и чуткие к потребностям текущего момента провинциальные перья охотно ухватились за возможность высечь «мальчишек для битья». «Нашлись люди, которые поспешили расставить вежи не вдоль широкой столбовой дороги развития советской литературы, а вдоль извилистой тропинки, ведущей в гиблое болото формализма, субъективизма, худосочного схематизма»²⁶ — писали в Тюмени. В число этих бредущих напрямик в болото попали И. Эренбург, В. Некрасов, В. Аксенов, Е. Евтушенко и, конечно, А. Солженицын — за искажение действительности, за выпячивание ее негативных сторон. Даже если автор сам видел то, что описал, всё ли увиденное есть правда? Всякая ли правда является правдой жизни? На подобные риторические вопросы подразумевался однозначный ответ: не всё, не всякая.

С чувством глубокой партийной солидарности провинциальных авторов поддерживали маститые столичные критики. Весной 1963-го о Солженицыне еще можно говорить как о талантливом писателе, добавляя, правда, к его пониманию действительности многочисленные «но». «Под предлогом борьбы против последствий культа личности и догматизма некоторые литераторы, кинематографисты, художники стали как-то „стесняться“ говорить о высоких идеях, о коммунизме, — писал в „Комсомольской правде“ первый секретарь ЦК ВЛКСМ С. П. Павлов. — Жонглируя высоким понятием „жизненная правда“, извращая это понятие, они населяют свои произведения людьми, стоящими в стороне от больших общественных интересов, погруженными в узкий мирок обывательских проблем. И вот этих-то мещан иные авторы изображают с наибольшей симпатией!»²⁷ Глава ВЛКСМ развивал идею об «узком мирке» «стесняющихся» людей

²⁶ Лагунов К. Вежи в пути // Тюменская правда. 1963. 17 марта.

²⁷ Павлов С. П. Творчество молодых — служению великим идеалам! // Комсомольская правда. 1963. 22 марта.

искусства в очень точном политическом направлении: творчество «иных авторов» наносит серьезный вред воспитанию молодежи и подростков, не имеющих жизненного опыта, — ведь советское студенчество, школьники приучены видеть в писателях авторитетных наставников. А тут молодежи предлагаются книги, которые западная буржуазная пропаганда берет на вооружение, широко переводит и рекламирует. С дурным влиянием этих книг приходится воевать советским педагогам, объясняя молодежи, почему в реальной советской жизни столько хороших людей, а в книгах «иных писателей» написано совсем о других людях.

Это было вполне готовое политическое обвинение, сформулированное руководителем главной молодежной организации, которое должно было стать сигналом для многих инстанций: для учителей школ и преподавателей вузов — чтобы не увлекались в своей профессиональной деятельности крамольными произведениями; для молодежной аудитории, не имеющей жизненного опыта, — чтобы хранила свои мозги в здоровой чистоте и не соблазнялась сочинениями с «затхлым» содержанием; для редколлегии «Нового мира» — чтобы впредь думали, кого печатают; для всех советских читателей — чтобы впредь думали, что читают: произведения с жизнеутверждающим началом или безысходно-мрачные сочинения авторов-нытиков.

«Иваном Денисовичем» начнут горячо, негодуя возмущаться, видя в повести и унижение советской армии, и незаслуженное оскорбление администрации тюрем и лагерей, и издевательство над людьми, которые честно работают и выполняют свой долг по перевоспитанию преступников. Да и сам герой повести, Иван Денисович Шухов, иными критиками Солженицына будет признан, по некотором размышлении, личностью весьма заурядной — патриархальным мужичком, чей духовный мир весьма ограничен: ни малейшего внутреннего протеста, одна лишь тупая покорность, одно животное стремление выжить — добыть лишнюю миску баланды, лишнюю порцию каши и левый заработок. Не должен беззаконно пробравшийся в литературу Иван Денисович, с его безнадежно узкой жизненной программой и крестьянской темнотой, претендовать на роль народного типа советской эпохи; не от советских людей унаследовал он свои черты характера. К таким выводам придет ортодоксальная партийная критика в своем стремлении принизить идейный пафос повести.

Впрочем, проблема *pro et contra* в связи с дебютной повестью Солженицына существовала с первых дней ее появления в публичном пространстве. Спустя неделю после выхода в свет «Ивана Денисовича» К. И. Чуковский записал в дневнике о встрече в Переделкине с писателем В. П. Катаевым: «Он возмущен повестью „Один день“, которая напечатана в „Новом мире“. К моему изумлению он сказал: повесть фальшивая: в ней не показан протест. — Какой протест? — Протест крестьянина, сидящего

в лагере. — Но ведь в этом же вся *правда* повести: палачи создали такие условия, что люди утратили малейшее понятие справедливости и под угрозой смерти не смеют и думать о том, что на свете есть совесть, честь, человечность. Человек соглашается считать себя шпионом, чтобы следователи не били его. В этом вся суть замечательной повести — а Катаев говорит: как он смел не протестовать хотя бы под одеялом. А много ли протестовал сам Катаев во время сталинского режима? Он слагал рабыи гимны, как и все».²⁸

Стоит повторить тезис о недоверии *людей системы* «хрущевскому выдвиженцу» Солженицыну — безошибочным партийным инстинктом они чуяли в нем чужака. На чем, однако, базировались подозрения партийных ортодоксов в отношении Солженицына, сформулировать им поначалу было затруднительно; ощущалось только сильное желание вывести без пяти минут лауреата Ленинской премии на мутные воды злостной антисоветчины. Несколько лет кряду усилиями многих штатных и внештатных перьев шел процесс расшифровки «инаковости» внесистемного писателя — но, как это ни странно, процессу изобличения и идентификации мешали как раз партийные защитники либерального толка. Их аргументы об объективной лояльности Солженицына идеалам коммунизма и советскому строю, как будто укреплявшие положение Солженицына в литературной среде и в общественном мнении, выдавали желаемое за действительное и были слишком далеки от истины. Той самой истины, от которой бы они сами в страхе отшатнулись. В этом был главный парадокс и особое коварство поздней оттепели и ее бесславного конца.

Одной из самых заметных аналитических работ, посвященных дебютной повести Солженицына, стала обширная статья В. Я. Лакшина, редактора-идеолога «Нового мира» и ближайшего соратника Твардовского, «Иван Денисович, его друзья и недруги».²⁹ Статья в полной мере отвечала редакционной политике журнала, мнению Твардовского и настроению Хрущева, которое председатель партии продемонстрировал в выступлении на XXII съезде КПСС. К «друзьям» Ивана Денисовича, согласно Лакшину, причислялась критика, совпадавшая в своих оценках с установками «Нового мира»; к «недругам» — те, кто сомневался в жизненной правдивости героя повести и самой повести. В качестве решающего доказательства своей правоты (и правоты «Нового мира») Лакшин использовал аргумент не столько литературный, сколько политический и партийный.

Критик писал: «Н. С. Хрущев дал высокую оценку этой повести, тепло отозвался о ее герое, сохранившем достоинство и красоту трудового человека и в нечеловеческих условиях, о правдивости изложения,

²⁸ Чуковский К. И. Дневник. 1930–1969. М., 1994. С. 329.

²⁹ См.: Новый мир. 1964. № 1. С. 223–245.

о партийном подходе автора к явлениям столь горькой и суровой действительности. Сам факт появления повести был воспринят людьми как подтверждение воли партии навсегда покончить с произволом и беззакониями, омрачившими недавнее наше прошлое».³⁰

Скорее всего, ключевые слова «партийный подход» и «воля партии», которые должны были защитить беспартийного автора повести и самый либеральный в стране журнал, ее опубликовавший, от нападков и преследований «недругов», были не просто связаны с неким обязательным ритуалом. Как Твардовский, так и член редколлегии «Нового мира» Лакшин были преданы идее скорейшей демократизации социалистического общества и верили, во-первых, в социализм с человеческим лицом, во-вторых, в советскую литературу, которая способна смягчать нравы, утверждать нравственные ценности, особенно в тех случаях, если в ее сторону дует попутный ветер с властных трибун.

Правда, из статьи Лакшина не совсем было ясно, что все же должно быть первично — воля партии или свободная воля писателя — и кто должен быть инициатором демократизации общества — партия или литература. Лакшин стремился обосновать связь блистательного дебюта Солженицына с политической оттепелью и провозгласить «Один день Ивана Денисовича» ее главным символом. Помня известную цитату про шинель Гоголя, из которой вышли писатели-реалисты XIX века, Лакшин видел на плечах Солженицына шинель передового советского писателя, вдохновленного решениями XX и XXII съездов КПСС. «Солженицыну близки заветы русской литературы прошлого века — народность Некрасова и Щедрина, Толстого и Чехова. Но тот взгляд на народ, какой выражен в его повести, характерен именно для советского писателя и, больше того, для писателя, вошедшего в литературу в последние годы, озаменованные важными переменами в нашей жизни».³¹

По Лакшину выходило, что народолюбие Солженицына как бы иллюстрировало партийные тезисы, в которых содержалась резкая критика идеологии и практики культа личности.

Как видим, сюжет Лакшина о народолюбии автора «Нового мира» был идеологически точно выстроен и скрупулезно выверен: правильное понимание «народности» проистекает из ленинских норм общественной жизни; партия под руководством Н. С. Хрущева эти нормы восстанавливает, разоблачая злостного нарушителя законности И. В. Сталина; писатель А. И. Солженицын откликается на процессы восстановления социалистической законности, происходящие в общественной жизни по воле партии, и создает адекватное им художественное произведение; партия, в лице ее

³⁰ Там же. С. 224. Курсив мой. — Л. С.

³¹ Там же. С. 243. Курсив мой. — Л. С.

руководителей и пропагандистов (Хрущев, Ильичев) готова поддержать книги, отвечающие генеральной линии. Лакшин подводил итоги: «Солженицын написал эту повесть, потому что не мог ее не написать. Он писал ее так, как исполняют долг — без всяких уступок неправде, с полной открытостью и прямоотой. И потому его книга, при всей жестокости ее темы, стала партийной книгой, воюющей за идеалы народа и революции».³²

Тот факт, что книга была написана во исполнение долга, не вызывал сомнений. Тот факт, что «Иван Денисович» не содержал уступок неправде, бросался в глаза всякому честному читателю. Но то, что повесть Солженицына стала партийной книгой, да еще воюющей за идеалы революции, — за этот вывод новомировского критика писатель, кажется, не нес никакой ответственности; более того: легко бы мог его опровергнуть.

«Мы не прощаем Сталину деспотизма, но люди с душком хотели бы, чтобы мы вместе со Сталиным выбросили коммунизм», — говорил на мартовской встрече 1963 года Хрущев. Вспоминая об этой встрече, Солженицын добавил в скобках красноречивую и знаменательную ремарку: «Именно этого хотел от них и я».³³ То есть хотел, чтобы партийные разоблачители культа личности «вместе со Сталиным выбросили коммунизм». Но ни сказать об этом где-либо вслух, ни написать в открытой печати он, разумеется, не мог, являясь, согласно терминологии Хрущева, и пока тайно, «человеком с душком», иначе говоря, антикоммунистом и антисоветчиком, который о «ленинских нормах общественной жизни» имел совершенно другие представления, нежели идеологи партии, редколлегии «Нового мира» и либеральная советская критика середины шестидесятых.

И все же обороняться от местных ортодоксов, защищать повесть Солженицына от нападков «справа» в условиях советской цензуры оказалось, как это ни странно, гораздо проще, чем защищать ее от западной вольницы — от всего спектра левых коммунистов и правых антикоммунистов. На излете оттепели, осенью 1964 года, за эту задачу взялся философ-коммунист Ю. Ф. Карякин, сотрудник ежемесячного журнала «Проблемы мира и социализма», издававшегося в Праге на многих языках мира и распространявшегося в 145 странах тиражом в полмиллиона экземпляров. Журнал освещал вопросы марксистско-ленинской теории, анализировал стратегию и тактику мирового коммунистического движения, изучал положение рабочего класса, борьбу за демократию и социализм в странах развитого капитализма и развивающихся странах, изучал пути строительства социализма и коммунизма в странах социалистической системы, проблемы национально-освободительного движения, внутрипартийную жизнь коммунистических и рабочих партий.

³² Там же.

³³ Солженицын А. И. Бодался теленок с дубом. С. 76. Курсив мой. — Л. С.

Повесть Солженицына и полемика вокруг нее в советской и зарубежной печати так или иначе отвечала тематике многих разделов партийного теоретического журнала, которому пришлось сражаться за повесть на два фронта: с западными антикоммунистами и с теми коммунистами-ортодоксами, в частности китайскими маоистами, кто не поддержал политическую линию КПСС на разоблачение культа личности Сталина.

Итак, антикоммунисты и раскольники, по версии Ю. Ф. Карякина, подробно изучившего западную прессу, восхваляют повесть как «победу литературы над политикой» и приходят к неутешительному выводу, что повесть беспросветна, природа русского народа в долготерпении, а у Ивана Денисовича нет ничего советского. Принципы работы исправительно-трудовых лагерей, которыми покрыта вся страна, — это и есть принцип и воплощение коммунизма.

Коммунисты-ортодоксы, которых обильно цитировал Карякин, напротив, называли повесть Солженицына «декадентским», «контрреволюционным» сочинением, в котором отрицается сама советская власть и которое распространяет «яд буржуазной идеологии». «Эта повесть написана, чтобы лишь угодить вкусу тех, кто ратует за ликвидацию последствий культа личности и клеветает на социалистическое общество и руководителей партии». ³⁴ Таким образом, «яд буржуазной идеологии», как полагали ортодоксы, исходит и от идей XX съезда, и от политического курса XXII съезда, и лично от Хрущева, одобрявшего повесть Солженицына, и от поэмы Твардовского, и от других «оттепельных» произведений.

Возразить на тезис о том, что «повесть символизирует победу литературы над политикой» автор статьи мог только одним способом — отослав оппонентов-антикоммунистов к «первоисточнику», то есть к словам Хрущева. «Н. С. Хрущев говорил, что повесть написана „правдиво, с партийных позиций“ и что „партия поддерживает подлинно правдивые художественные произведения, каких бы отрицательных сторон жизни они ни касались, если они помогают народу в его борьбе за новое общество, сплачивают и укрепляют его силы“». ³⁵ Союзниками в защите повести Солженицына от западных антикоммунистов Карякин считал тех коммунистов Запада, кто разделяет политическую линию ЦК КПСС и критикует буржуазную печать, которая напрасно надеется нажать политический капитал на публикации повести. Появление «Одного дня Ивана Денисовича» в советской печати является гарантией того, что ни советский народ, ни весь мир больше не испытают нарушений социалистической законности.

³⁴ Карякин Ю. Ф. Эпизод из современной борьбы идей // Проблемы мира и социализма. 1964. № 9. С. 79.

³⁵ Там же. С. 80.

Однако уже совсем скоро аргументы Карякина и его западных союзников, защищавших повесть Солженицына с опорой на слова и оценки Хрущева, обречены были потерять свою актуальность и силу. Статья, вышедшая в «Проблемах мира и социализма» в сентябрьском номере 1964 года, уже через месяц оказалась в совершенно иной политической реальности. Партийно-государственная номенклатура давно таила недовольство почти всеми реформами Хрущева, непредсказуемостью, волюнтаризмом и грубыми ошибками его неустойчивой политики (о ней по всей стране ходили анекдоты); вынашивала идею «законного», желательного насильственного отстранения его от власти. Ортодоксальная часть номенклатуры не могла простить Хрущеву разоблачения Сталина, который для нее по-прежнему оставался непререкаемым авторитетом. Пленум ЦК 13–14 октября 1964 года, организованный по инициативе «заговорщиков», освободил Хрущева от всех партийных и государственных должностей и отправил в отставку «по состоянию здоровья».

Отставка Хрущева мгновенно укрепила позиции коммунистов-ортодоксов в СССР и во всем мире и сильно ослабила ложную либеральную аргументацию, называвшую «Один день Ивана Денисовича» «партийной книгой». Накануне «малой октябрьской» Карякин писал: «Повесть А. И. Солженицына, сам факт ее публикации оцениваются коммунистами как еще одна победа курса XX съезда и поражение его противников». ³⁶ Но можно ли было повторить это утверждение уже месяц спустя? Снятие Хрущева со всех постов — это тоже была «еще одна победа»? Карякин убеждал: «Марксистская критика разных стран все глубже и все успешнее разъясняет смысл повести. Она не требует восхваления, но опровергает злословие. Она не говорит, что тот, кто не признает повесть *выдающимся* произведением, тем самым оказывается сторонником культа личности, консерватором, ретроградом и т. д. Но она бескомпромиссно борется со всеми, кто уверяет, будто это — антисоветское, антисоциалистическое, антипартийное произведение. Логика реальной жизни, логика классовой борьбы показывает: чем дальше, тем больше повесть ненавидят и боятся, как ненавидят и боятся живого и сильного врага, — такой ненавистью к ней автор может только гордиться. Чем дальше, тем более деятельную роль играет она в борьбе и с антикоммунистами, и с маоистами — сторонниками казарменного коммунизма. Тем очевиднее становится ее дальний прицел и дальний прицел ее публикации, тем сильнее „обжигаются“ на ней те, кто хотел бы на ней спекулировать».

³⁶ Там же.

³⁷ Там же. С. 85.

4.

Здесь в самый раз задаться вопросом: чьей ненавистью к своей повести и чьей к ней любовью на самом деле гордился автор? Считал ли он своего печатного первенца «партийной книгой»? Писал ли «Ивана Денисовича» с «партийных позиций», воюя за идеалы революции и за ленинские нормы общественной жизни? И вообще — ощущал ли он себя *советским* писателем?

Среди многих восторженных слов Твардовского, читавшего рукопись романа «В круге первом» в рязанской квартире Солженицына, подальше от наблюдающих глаз новомирской редколлегии, были и слова официального редактора — о том, что роман написан с партийных позиций — ведь в нем не осуждается Октябрьская революция, и что к такому выводу вполне мог прийти арестант. «Это „с партийных позиций“ (мой-то роман!..) — поражался про себя Солженицын. — Это не была циничная формулировка редактора, готовящегося „пробивать“ роман. Это совмещение моего романа и „партийных позиций“ было искренним, внутренним, единственно-возможным путем, без чего он, поэт, но и коммунист, не мог бы поставить себе цель — напечатать роман. А он такую цель поставил — и объявил мне об этом».³⁸

Время начнет меняться вместе с новым руководством страны и новой политической линией, но «истинное лицо» автора «Одного дня Ивана Денисовича» все еще будет оставаться в тумане. Впрочем, туман был вполне искусственным: первым его напустил главный благодетель и покровитель Хрущев, объявивший повесть «партийной книгой»; вслед за ним «оттепельная» критика разыгрывала эту карту как могла, потакая вкусам, ощущениям и заблуждению своего политического патрона.

Но вот некий анонимный Читатель, чья рукопись попала в Самиздат,³⁹ не связанный, по-видимому, узами партийной присяги, не чувствуя необходимости ритуально славословить мудрое правительство, подвижимый потрясением от прочитанного, смог увидеть в повести Солженицына поразительную насыщенность фактическим материалом. Проницательный Читатель обнаружил, что в повести, за мозаикой сцен и событий, за скороговоркой сообщаемых фактов, кроется монументальная картина *истории советских лагерей*, уродливого порождения сталинского режима. Внимательный Читатель открыл, как автор, умно и умело размещая в повести кости этого чудовища, дает возможность по костным останкам восстановить скелет. Оказывается, что повесть, как концентрированный раствор, содержит в себе ценнейшие исторические сведения — о том, что каторжные

³⁸ Солженицын А. И. Бодался теленок с дубом. С. 97.

³⁹ См.: Читатель. Об историчности повести А. Солженицына «Один день Ивана Денисовича» // Слово пробивает себе дорогу: Сборник статей и документов об А. И. Солженицыне. 1962–1974. М., 1998. С. 95–109.

лагеря разбросаны на пространстве от далекого Севера до окраинного Юго-Востока (но были и лагеря других категорий); о том, что к 1951 году (время действия повести) лагеря существовали в стране не менее 20 лет и что система лагерей функционировала непрерывно; о том, что до войны срок заключения не превышал 10 лет, а после войны, с 1949-го, в моду вошел 25-летний срок; что численность заключенных по всему Советскому Союзу составляла миллионы людей; что среди населения лагерей были люди всех социальных слоев, национальностей и возрастов, включая детей. «В повести неисчислимы фактический материал, позволяющий читателю узнать лагерный режим с его писанным и неписанным порядком и произволом лагерной администрации... „Один день Ивана Денисовича“ — это *день*, в свете которого ясно видятся главные рубежи четвертьвековой мученической истории советского народа».⁴⁰

Анонимному Читателю не понадобилось раскланиваться перед высшей партийной инстанцией. Он не должен был и не захотел по долгу службы или из личной преданности облекать свои мысли в округлые выражения лояльности режиму. Пристальное чтение помогло развеять туман партийной риторики и разглядеть главное — то, что и было высшим смыслом и стратегической целью «Одного дня Ивана Денисовича». Неизвестный Читатель, произведя детальный разбор повести, обнаружил в легально напечатанном произведении отчетливые следы подпольного замысла, который уж никак не мог быть заслугой партии. За этим замыслом не стояла «широта взглядов партии на литературу и искусство», он не отвечал решениям XX и XXII съездов КПСС, ибо в задачи партийных съездов, при всем их обличительном пафосе, никак не входило намерение вписать в историю страны историю лагерной системы. Зоркий Читатель вплотную приблизился к пониманию грандиозного авторского плана — написать историю ГУЛАГа: до осуществления этого плана оставалась совсем немного времени.

Казенная партийная критика, плетясь в хвосте руководящих мнений, заученно твердила про восстановление ленинских норм на пути к коммунистическому будущему, прозевала главное и сама подставила себя под нареkania оппонентов.

Поиски уязвимых мест повести «Один день Ивана Денисовича», прежде казавшейся недосыгаемой для критики, вскоре тоже дали результат: оказалось, что «кусать» можно и эту высочайше одобренную вещь. Партийная критика вынуждена была отказаться от либеральных заблуждений, готова была смотреть на повесть под правильным углом и находить в ней многочисленные изъяны.

Во-первых, социально-классовые критерии подменены общегуманистическими.

⁴⁰ Там же. С. 102–103, 109.

Во-вторых, герой повести похож на толстовского Платона Каратаева, примиренца, и покоряется обстоятельствам, в то время как советскому обществу нужен герой пылкий и действенный.

В-третьих, не показаны тайные партсоборания зэков, к которым мог бы прислушаться герой.

В-четвертых, желание «выжить физически» побеждает в нем стремление «выжить духовно».

В-пятых, терпение, непритязательность — негожие комплименты народу-борцу, народу-революционеру, который доказал, что умеет не только терпеть.

В-шестых, философия рядового терпеливца оскорбительна для человека труда, который активно действует и борется, а не шепчет в углу: «не плюй против ветра», «молчи, а то затрут». «Толстовская философия» по своей сути далека от ленинской философии, ее активного, боевого духа.

В-седьмых, если бы в каждом человеке победил Иван Денисович, были бы невозможны те огромные сдвиги, которые произошли в жизни советского народа за последнее десятилетие.

В-восьмых, в повести ничего не сказано о тех людях, кто выстоял, сохранив в себе все человеческие чувства, чья преданность высоким идеалам не была сломлена.

В-девятых, в лагерях люди оставались людьми именно потому, что были советскими в душе и никогда не отождествляли зло, причиненное им, с партией, с советским строем.

В-десятых, труд в лагерях был тяжел и изнурителен, но не унизителен, потому что каждый заключенный подспудно понимал, что и там он работает для своей Родины.

В-одиннадцатых, главный герой Шухов вносит дезорганизацию в лагерную жизнь и пытается прожить только обманом.

В-двенадцатых, он отрицательно относится к надзирателям, в оскорбительно-грубом тоне говорит о солдатах-конвоирах.

«Известия» от имени простого рабочего из Мелитополя В. Иванова писали: «Что касается товарищей критиков, натужно делающих из Шухова положительного героя, — увольте. Мы предпочитаем путь борьбы за свои идеалы, за коммунистическое общество».⁴¹

«Раньше мне казалось, — писал осенью 1963-го Твардовский, — что решающее слово принадлежит победительным явлениям искусства. Оказывается, это не совсем и не всегда так. Солженицын отнюдь не разоружил темную рать, а только еще более ее насторожил».⁴²

⁴¹ См.: Известия. 1963. 28 декабря.

⁴² Твардовский А. Т. Рабочие тетради 60-х годов // <http://magazines.russ.ru/znania/2002/2/tvard-pr.html>.

Хрущев запустил механизм преобразований, и «Один день Ивана Денисовича» стал его символом. Но даже частичное смягчение системы вело к ее разлому. Те, кого в 1964-м опасался Хрущев, разглядели в авторе рассказа об одном дне жизни одного зэка детонатор цепной реакции и сделали все, чтобы процесс остановить или хотя бы замедлить. А главное — доказать, что произведения Солженицына не имеют ничего общего с магистральными задачами построения коммунистического общества. Демократизация советского общества состоит не в аплодисментах пассивности и непротивленчеству, а в утверждении чувства коллективизма, инициативности, энергии людей, строителей нового общества. «Воспевайте Матрену и подобных ей сколько вам угодно, только не связывайте свои мадригалы с идеями XX партийного съезда и демократизацией нашей жизни и литературы. Никто не оспаривает права писателя рассказать и о Матрене, но не нужно при этом бить в литавры. Для сего нет никаких оснований!»⁴³

Справедливости ради следует заметить, что в этом утверждении было куда больше объективности и реализма, нежели в провозглашении новоявленных произведений Солженицына «партийными книгами».

Травлей Солженицына закончился второй этап хрущевской оттепели, что в свою очередь действительно стало генеральной репетицией свержения самого Хрущева.

* * *

Большое Время расставило все по своим местам. Публикация «Одного дня Ивана Денисовича» стала не только литературным событием, но и фактом большой политики (что происходило потом почти со всеми произведениями Солженицына). Поэтому то, что представлялось партийной похвалой и политическим одобрением, проявилось как конъюнктура, далекая от истины; то же, что казалось угрюмым подозрением в нелояльности писателя, в его нелюбви к коммунистической перспективе и к социализму, оказалось куда ближе к настоящему положению вещей. Это и был оттепельный парадокс. Но только на малое время первые легальные сочинения Солженицына смогли ввести в заблуждение бдительный Главлит: не зная, чего можно ждать от бывшего учителя из Рязани, не ведая, какие именно тексты таятся (и таятся ли?) в его портфеле или в письменном столе, чиновники от цензуры, несмотря на высокие ходатайства, упрямо не верили в благонадежность автора повести об одном зэке.

⁴³ Бровман Г. Образ современника // Наш современник. 1965. № 1. С. 111.

В конце концов и советские «догматики», и буржуазные западные критики приходили к одному и тому же выводу, правда, с полярно разным к нему отношением. «У Солженицына, — с удовлетворением писала западная критика, — нет никаких точек соприкосновения с критериями коммунистической морали, проникающей не только в советскую литературу, но и во всю жизнь коммунистического государства и сформированного им общества. Если же заменить основы коммунистической морали духовно-моральными критериями Солженицына, то это привело бы к резким изменениям во всей жизни Советского Союза».⁴⁴ В Отделе культуры ЦК КПСС с этим выводом невольно соглашались, но воспринимали его как почти криминальную улику против Солженицына. «Солженицын и коммунизм — две вещи несовместные», — звучало с Запада, а для партийных функционеров перефразированная строка Пушкина была свидетельством того, как реакционные круги на Западе используют творчество Солженицына во враждебной СССР пропаганде.

Туман рассеялся, никаких иллюзий насчет лояльности Солженицына к «партийной организации и партийной литературе» больше ни у кого не осталось. Уже в 1967-м «Ивана Денисовича» официально именовали «идеологической диверсией против советской власти». С. В. Михалков, выступая на Объединенном пленуме правлений творческих союзов СССР, назвал Солженицына в профессиональном смысле одаренным литератором, который является талантливым врагом социализма. Прозрел и Твардовский: 4 декабря 1969 года он записал в рабочей тетради: «Перечитал „Ивана Денисовича“ и — ахнул. Это таки законченно антисоветская вещь, с точки зрения времен, породивших ее и возвращающихся вспять (два лагеря, две системы, два мира, два вероисповедания — охрана и заключенные)».⁴⁵ В 1970-м «Один день Ивана Денисовича» уже трактовался как ловкая *маскировка* — автор просто притворился борцом с последствиями культа личности, а на самом деле отрицает революцию, коммунистическую идеологию и практику социалистического строительства. 14 февраля 1974 года приказом Главного управления по охране государственных тайн в печати из всех библиотек общественного пользования были изъяты все до единого экземпляры напечатанных произведений Солженицына, в том числе и «Один день Ивана Денисовича».

⁴⁴ Там же. С. 38.

⁴⁵ Твардовский А. Т. Рабочие тетради 60-х годов // <http://magazines.russ.ru/znania/2004/11/tvard-pr.html>.

Борис Чичибабин и Юрий Кузнецов

Лучше всего начать сравнение двух поэтов с главного их сходства — с *трагедийности*. (Определим термины: *трагедия*, *трагическое* — неразрешимый общественный или даже внутриличностный конфликт, сопровождаемый серьезными страданиями, а иногда и гибелью; *трагедийное* — относящееся к трагедии.) Трагический XX век не мог не создать трагедийную поэзию. Довоенные советские десятилетия демонстрируют выдающиеся трагедийные стихотворения наших классиков: Маяковского, Пастернака, Мандельштама, Ахматовой, Цветаевой... Многогранно обнажались трагические глубины личного и общественного существования. Молодая русская поэзия после Великой Отечественной войны тоже не бедна трагическими мотивами, их мы находим у всех крупных поэтов. Несомненно, трагизмом пропитано все творчество Иосифа Бродского. Об этом уже немало написано, наиболее свежий и содержательный труд — книга И. И. Плехановой.¹ Но параллельно развивалось творчество и других трагедийных поэтов, из них самые значительные — Борис Чичибабин (1923–1994) и Юрий Кузнецов (1941–2003). Они более тесно, чем Бродский, связаны с российской действительностью, чрезвычайно ярко характеризуют разные стороны наших бытия и быта, стороны и обобщенные, и очень конкретные; однако о них, к сожалению, говорят и пишут несравненно меньше, хотя уже и книги о них вышли, и десятки статей.

Ревнивый к коллегам по перу Ап. Григорьев любил говорить, что два медведя в одной берлоге никогда не уживутся. Интересно узнать, как друг к другу относились наши поэты.

¹ Плеханова И. И. Метафизическая мистерия Иосифа Бродского: Поэт и время. 2-е изд., перераб. и доп. Томск, 2012.

Из воспоминаний близких известно, что Чичибабин не любил стихи Кузнецова. Это можно было бы ожидать и априори. У Кузнецова было одно зафиксированное высказывание: «...на Чичибабина не лучшее влияние оказала языковая атмосфера Харькова... В Харькове русская стихия сжита. Там очень обедненный русский язык, плотности нет. Вот это и отличает стихи Чичибабина, они насквозь литературны».² Высказывание, отметим, абсолютно неверное, но ожидаемое.

Рассмотрим же их творчество в сходстве и отличии. Оба поэта схожи густотой своей трагедийности: Чичибабину (далее сокращенно: Б. Ч.) много материала дали личные беды — арест, лагерь и потом жизненные, административные неурядицы; всю первую половину жизни его преследовали любовные трагедии; очень ранила эмиграция друзей-евреев; в конце жизни на душу обрушился развал Советского Союза; трагедийны были и личные глубинные напряжения, например, противостояние дружественной, компанейской натуры и творчески-психологического одиночества. Но в целом по своей органике Б. Ч. не был трагедийен.

Кузнецов (далее сокращенно: Ю. К.) природно трагедийен в своем одиночестве, что мешало его бытию и быту (правда, его спасало сильное самомнение и самоутверждение); к тому же сквозь всю жизнь он пронес семейное горе, гибель отца на фронте; коснулись его и любовные трагедии; напряженно относился к советской «дружбе народов» и тоже переживал распад страны и трагедию Югославии. Но сущность трагедий, формы их описания и способы их преодоления были у поэтов весьма различны, как различны были и их идеалы, их социально-политические и нравственные убеждения.

Если кратко охарактеризовать мировоззрение поэтов, то важно отметить и сходство — в двух самых существенных сферах: любовь к России и любовь к Богу с сопутствующим возвышением духовного над плотским, материальным (причем у обоих религиозные чувства заметно выросли к концу жизни). Но обе любви жили и проявлялись очень по-разному.

Россию Б. Ч. любил глубинно, был всегда пропитан этой любовью, с ранних лет (см. уже в первом сборнике «Мороз и солнце», 1963: «Россия» и «Я так люблю тебя, Россия...»), а в стихотворении «Былое и грядущее» (1968?) он дважды произнес как заклинание: в конце второй главки — «Россия — ты красивая, / люблю тебя до боли», а в заключительной четвертой — «Россия — ты великая, / люблю тебя до боли». Но историческая справедливость и честность заставляли поэта видеть и все отечественные проблемы, что вызывало и весьма негативные чувства — они тоже заметны в его творчестве: «Как ненавистна, / как немудрена / моя отчизна — /

² Исхак Машбаш — Юрий Кузнецов. Кинжал без крови / Записал Вячеслав Огрызко // Литературная Россия. 2003. 11 апреля. № 14. С. 8–9; см. также: Литературный европеец. 2009. № 142 (декабрь).

проза Щедрина» («Не говорите русскому про Русь...», 1979). Но все-таки любовь побеждала: «В какой крови грешна моя Россия, / а я ей все за Пушкина прошу» («Экскурсия в Лицей», 1974).

Он сплавливал Россию и Украину в единое целое, иногда именовал это целое Русью, а развал единого государства воспринял чрезвычайно болезненно. В социальном отношении он принимал Родину достаточно целостно, с некоторым перевесом города (иногда, правда, прорывалось раздражение из-за минусов мегаполиса). Много стихов в ранние творческие годы, особенно в сборниках 1963–1965 гг., он посвятил рабочему классу, стройкам и заводам: «Рабочие», «Электросварка», «Девочки на стройке», «Горячий ремонт» и др.

Но любил поэт и деревню, и первозданную природу:

Добрый и веселым,
С торбой и веслом
Я ходил по селам
Города послом.

«Юность» (не позднее 1966 г.)

В утопическом идеале Б. Ч. мечтал о включении леса в городское пространство (см. стихотворение начала 1950-х гг. «Родной, любимый, милый человек...»).

Ю. К. об Украине, кажется, не высказывался, а Россию любил глубоко и постоянно, но любил скорее провинциальную и деревенскую, ибо ненавидел современную городскую цивилизацию. Правда, однажды он проявил себя мощным урбанистом: в полусказочной поэме «Стальной Егорий» (1979; в центре поэмы образ Георгия Победоносца) неожиданно воспеваются военно-промышленный Урал:

Иногда из мартена-ковша
Как туман возносилась душа
И славянские очи блистали.
Он сказал: — Быть России стальной!
Дух народа покрылся броней:
Пушки-танки из грома и стали...

Но в другой фантастической поэме, «Сказка гвоздя» (1984), отношение Ю. К. к индустрии какое-то туманное: герой летает на листе железа

По магнитным просторам России.
Раскрутились земные круги,

Разгвоздились мои сапоги
По железным полям индустрии.
Индустрия! Рабочая кость,
Столп отечества, огненный гвоздь,
Русской воли железная встряска!

Развал страны и «перестройку» Ю. К. встретил, как и Б. Ч., очень болезненно, но с совершенно иной образностью. Вначале — с надеждой на исправление (стихотворение 1988 г.):

Солнце родины смотрит в себя,
Потому так таинственно светел
Наш пустырь, где рыдает судьба
И мерцает отеческий пепел.
И чужая душа ни одна
Не увидит сиянья над нами:
Это Китеж, всплывая со дна,
Из грядущего светит крестами.

Но потом пессимизм побеждает: «Ты прости-прощай, моя Россия!..» («Я пошел на берег синя моря...», 1991). Или:

Над бездной у самого края
Шатает от ветра народ.
В нем рана зияет сквозная,
И рана от ветра поет.

«Рана» (1999)

В стихотворении «Тень от тучи родину накрыла...» (1996) еще более обобщенно и загадочно:

Мы сойдемся на святом пожарище
Угли покаяния собирать.
А друзья и бывшие товарищи
Будут наши угли воровать.

И особенно категорично в стихотворении «Тамбовский волк» (2003):

России нет. Тот спился, тот убит,
Тот молится и дьяволу, и Богу...

Личная же активность предлагается, увы, только хулиганская:

Все опасней в Москве, все несчастней в глуши,
Всюду рыщет нечистая сила.
В морду первому встречному дал от души,
И заныла рука, и заныла.
Все грозней небеса, все темней облака.
Ой, скаженная будет погода!
К перемене погоды заныла рука,
А душа к перемене народа.

«Предчувствие» (1998)

Подобную активность Ю. К. осмеливается перенести даже в ад, где не Данте с Вергилием, а авторское «я» с Христом проходят мимо казнимых. И там автор — при Христе! — остановившись около организатора перестройки (не ясно, Горбачев это или Ельцин), не может спрятать ненависть:

Я не сдержался. Изменнику вечный позор!
Дал ему в морду и Западом руку обтер.

«Сошествие во ад» (2003)

Конечно, эти эпизоды можно трактовать как метафоры, реализующие изображение крайней ненависти, но и метафоры колоритны своей расхристанностью. Увы, «деревенские» поэты иногда переступали грань метафоры, описывая жизнь реалистически. Ведь Николай Рубцов, певец тихой русской природы, мог создать и «Праздник в поселке»:

Сколько водки выпито!
Сколько стекол выбито!
Сколько средств закошено!
Сколько женщин брошено!
Чьи-то дети плакали,
Где-то финки звякали...
Эх, сивуха сивая!
Жизнь была ... красивая!

Слава Богу, Ю. К. до такой удали не доходил. Ну, а Б. Ч. вообще находился от подобного на космическом расстоянии (любопытно, что он однажды специально подчеркнул: «С детских лет избегающий драк...», —

«Защита поэта», 1973). Правда, в послевоенный студенческий период он мог изредка «распоясываться» в стихах:

И трудился, и пьянствовал,
И солдатом служил.
Я — не добрый, не нежненький,
Я — насмешлив и груб,
Я срываю подснежники
С нецелованных губ...

«Улыбнись мне спросонышка...» (1945–1946)

Разумеется, никакого мордобоя здесь быть не могло, да и процитированная разухабистость исключительна в творчестве Б. Ч. В зрелых его произведениях ничего подобного мы не найдем. Поэт всю жизнь будет прославлять любовь и добро. Да и вспышки ненависти, весьма редко посещавшие стихи поэта, никогда не имели физиологических выходов.

Зато частая распоясанность Ю. К. приводила к бесцеремонному обращению даже со святыми чувствами и объектами. Он мог, например, написать в 1985 г. такое стихотворение:

Я скатаю родину в яйцо
И оставлю чуждые пределы,
И пройду за вечное кольцо,
Где никто в лицо не мечет стрелы.
Раскатаю родину свою,
Разбужу ее приветным словом
И легко и звонко запою,
Ибо все на свете станет новым.

Никакие оглядки на космические образы и мифологический смысл яйца (защитники Ю. К. подчеркивали, что поэт использует представление о яйце как космогоническом символе, знаке весны, возрождения) не снимут грубых акций *скатаю* и *раскатаю*. Чрезвычайно интересно, что эти слова Ю. К. сочинил, видимо, под влиянием Б. Ч. (он ведь любил заимствовать образы у других авторов: Пастернака, Платонова, С. Орлова, Н. Рубцова — и нарочито переиначивать их)! Конечно, Б. Ч. о России никогда, даже браня ее, не мог говорить так грубо. А в данном случае он говорит не о родине вообще, а о ее круговом изображении на знаменитом новгородском памятнике «Тысячелетие России» в виде колокола: «...И ваятель Микешин / всю Русь закатал в тот громовый клубок» («Колокол», 1968). Ясно, что зака-

тать родину в скульптурный колокол куда более благородно и эстетично, чем скатать в яйцо, пусть и мифическое.

Интересно отметить: для Б. Ч. колокол — символ. Знак России, символ свободы, народной души и мощи. В одноименном стихотворении поэт как бы проводит связь между древностью (вечевой колокол!) и созданием Микешина. Образ колокола расширительно проходит сквозь поэзию Б. Ч.: в стихотворении «Трепещу перед чудом Господним...» (1968) он сравнивает с ним даже красоту любимой: «Колокольной телесности свет». Целых две своих книги Б. Ч. назвал «Колокол».³ И потому антиколокольный дух Ю. К. можно воспринимать как ядовитое отталкивание от образа у Б. Ч. (возможно, здесь присутствует еще и антигерценовский дух). В стихотворении «То, что в душу стукнется...» (1996) Ю. К. так критикует перестроечный русский народ:

Близко ли, далеко ли
Колокольцы брякали...
В колокол поверили,
Языка не поняли.
Волю протетерили,
Долю проворонили.

Казалось бы, спасительное лекарство позднего Ю. К. — молитву — можно было бы объединить с колоколом, но дух противоречия у поэта оказался сильнее.

Религиозные чувства у поэтов развивались очень по-разному. Пионерско-комсомольское детство Б. Ч. воспитало его как атеиста. Тяжелое настроение тюремно-лагерного времени, отраженное в «Махорке» (1946), ясно показывает, что Бога у поэта и тогда еще не было, зато существовал дьявол:

...и в корешках, и в листиках махорки
мохнатый дьявол жметя и сидит.

И это приносит счастье, махорка — «мой дорогой и ядовитый друг».

Конечно, не дьявол был тогда для поэта божеством, он поклонялся России, природе, женщинам. В стихотворении «О человечество мое!..» (не позднее 1952 г.) есть интересное признание: «...молюсь / святой и нежной Афродите» (заметим, что в 1970-х гг., в 41-м «Сонете Любимой» он скажет о ней: «...с душой Христа и телом Афродиты»). Но уже в лагере и в первые

³ См. изд.: М.: Известия, 1989; М.: Советский писатель, 1991.

послеллагерные годы к Б. Ч. стал приходить Бог. В «Просьбе» (не позднее 1952 г.), посвященной соловью, он вставит «птица Божия»; в другом стихотворении, «А! Ты не можешь быть таким, как все...» (тоже начало 1950-х гг.), говорится о людях: «Им внемлет Бог». Наконец открыто о себе: «Мне нужен Бог и Человек» («Вся соль из глаз повытекала...», 1964). А в «Молитве» (1963–1964) содержится уже прямое обращение:

И в час, назначенный на подвиг,
прощенного благослови.

Бог, правда, не назван, но к кому еще можно было именно так обратиться? А в «Верблюде» (1964) уже и назван: «Мне, как ему, мой Бог не по-такал». Далее Бог будет уже непосредственно включаться в тексты стихотворений:

Все тише, все обыкновеннее
я разговариваю с Богом.

«Меня одолевает острое...» (1965)

Самое трагическое из всех произведений Б. Ч. — «Сними с меня усталость, мать Смерть...» (1967) — по православным законам и представлениям греховно: человек не имеет права призывать смерть (Б. Ч. позднее будет ошибочно считать, что «Бог не повинен ни в жизни, ни в смерти...», — «Ночью черниговской с гор араратских...», 1977: нет, Бог «повинен» и в жизни, и в смерти человека). Б. Ч. знал и понимал свою греховность, но мучительная невыносимость существования вынудила его обратиться к природной силе, возведенной им до мифа. Не забудем, что прорывы в мифологию и создание мистических богинь-«матерей» у Б. Ч. случались: еще молодым он придумал Мать-Материю и написал ей «Гимн...» (не позднее 1953 г.), а потом у него будет Мать-Вечность («Судакские элегии. 1», 1974). Греховная трагедия и греховные пожелания не могли пройти даром. В тяжелой моральной полосе второй половины 1960-х гг. Б. Ч. под грузом почти безысходно негативных личных событий и мощного раскаяния пишет ошеломительно болезненное стихотворение «И вижу зло, и слышу плач...» (1968), где недавно обретенный Бог оказывается суровым судьей:

Меня сечет Господня плоть,
и под ярмом горбится плоть...
Я причинял беду и боль,
и от меня отпрянул Бог

и раздавил меня, как моль,
чтоб я взывать к нему не мог.

Нужно было совершиться чуду: встретить Любимую, которая в корне изменит жизнь Б. Ч., чтобы Бог стал опять надеждой и опорой. Именно здесь Б. Ч. приходит к чрезвычайно важному пониманию настоящей связи творческого человека с Богом. Об этом уже писали исследователи: «Вся поэзия Чичибабина — это призыв верить себя Богу, не утрачивая при том и свободы перед Богом. Это сочетание, может быть, противоречивое, но для него глубоко органичное».⁴

В самом деле, к 1970-м гг. Б. Ч., говоря о сакральных темах, стал удивительно раскованным. В широко известном стихотворении «Я почуял беду и проснулся от горя и смуты...» (1978) ядро, центральная часть поражает совершенной безнадежностью:

Век растрелен и зол. И ничто на земле не утешит.
Бог не дрогнет на зов. И ничто в небесах не спасет.

Но, оказывается, автора все же лечат природа и искусство:

И спасибо животным, деревьям, цветам и колосьям,
и смиренному Баху...

И таким образом поэт может соединиться с божественными началами:

...нам дает свой венок — ничего не поделаешь — Вечность,
и все дальше ведет — ничего не поделаешь — Дух.

Но как же это связать со страшным «Бог не дрогнет на зов»? Выходит, Б. Ч. сам проложил дорогу к Вечности? Стихотворение не дает на это ответа. А в другом стихотворении, «Куда мы? Кем ведомы? И в хартиях — труха...» (1978), говоря о современном ужасном мире («Повырублен, повыжжен», «плосок и недвижим»), поэт задается весьма нестандартным вопросом: «А может, он-то — Божий, а не Адамов грех?..» Подобный вопрос возникал в философии, но отнюдь не православной, где Бог не может быть греховным.

И удивительно нестандартна «Ода тополям» (1978). Б. Ч. здесь осмелился, в противовес пушкинскому «Но правды нет и выше», поставить ее на такую недостижимую высоту, что она оказалась выше (глубже?) христианских истин:

⁴ Фризман Л. Г., Ходос А. Э. Борис Чичибабин. Жизнь и поэзия. Харьков, 1999. С. 54.

И высшей правды не было ни в Том,
Кто на кресте, ни в том, кто из Ламанчи.

Вот до какой серьезной и необычной свободы дошел Б. Ч. в конце жизни. Отметим еще, что в «Оде тополям» поэт оригинально трактует мировой образ Нарцисса, считая, что зеркальное отражение стоит истолковать более глубоко: можно сквозь внешнюю плоть увидеть свое божественное начало. (Интересно, что тему Нарцисса Ю. К. использует в традиционном народном духе: зеркало, тем более треснутое, — плохая примета! В стихотворении «Испытание зеркалом» (1985) испытанием заправляет черт.)

Наблюдение о Нарциссе у Б. Ч. мы заимствуем из добротной книги И. В. Остапенко «Мир Чичибабина».⁵ Автор, правда, опираясь на теософию Е. П. Блаватской, слишком преувеличивает влияние буддизма на Б. Ч. (особенно, выводя «Белые кувшинки» из знаменитого индийского лотоса). Хотя намеки на инкарнацию можно встретить у Б. Ч.: см. «Воспоминание о Востоке» (не позднее 1952 г.) и «В лесу соловьином, где сон травяной...» (1989); см. также сочувственное стихотворение «Буддийский храм в Ленинграде» (1987), где есть такие строки: «Нирваны свет мой дух преобразил» и «Роднее братьев нету, / чем Будда и Иисус».

Справедливо видит И. В. Остапенко вершины поздней духовности Б. Ч. в крымских стихах 1984 г. («Коктебельская ода» и «Ежевечерне я в своей молитве...»). А завершает ряд «божественных» стихотворений Б. Ч. — «Взрослым так и не став, покажусь-ка я белой вороной...» (1992).

На фоне этих сложных, напряженных этапов религиозный путь Ю. К. выглядит относительно простым. Пионерско-комсомольский атеизм у юного поэта тоже был; и христианства в его стихах 1950–1960-х гг. незаметно. Зато сколько угодно чертей. И любопытно, что, перейдя во второй половине жизни уже явно на прочные православные рельсы, Ю. К. не забывал и дьявольщину. В программном стихотворении «Пустой орех» (1979) смысл заключается не только в пустоте, но и сидящем в орехе черте. Но особенно потрясает «Свеча в заброшенной часовне» (1997): проезжавший мимо мужик увидел там стоявших вокруг свечи ангелов, и они прогоняют путника: «Молится она за сатану» (не понять, сама свеча молится или не названная женщина; и тем более не понять, почему в сатанинской часовне — ангелы).

Но к Богу Ю. К. тянулся с молодых лет. Он понимал, что светлый мир христианства противостоит миру зла и ненависти:

Над головою небесная рать
Клонит земные хоругви свои,
Клонит во имя добра и любви.

«Тайна славян» (1981)

⁵ Остапенко И. В. Мир Чичибабина. Симферополь, 2001.

Кажется, впервые у Ю. К. Бог появится в 1966 г. (и имя еще пишется со строчной буквы):

Я брошен под луну, как под копыто,
За то, что с богом говорил на «ты».
Но бога нет, и столько лет убито
На помыслы, на ветер, на мечты.

Потом с таким же отрицательным знаком (но уже с большой буквой!) — в «Распутье» (1977): «На распутье я не вижу Бога». А впервые положительный намек на православную тему возникает у Ю. К. в 1979 г., в стихотворении «Вина». Двое вошли в заброшенный храм: «не венчаться», а «попроситься». Плачут. Что за вина — не объясняется. А два десятилетия спустя Ю. К. уже глубоко погружен в религиозную проблематику: в райском озарении создаются поэмы «Красный сад» и «Узоры» (обе — 1998), серьезное стихотворение «Икона Божьей Матери» (1996) и четырехчастная поэма «Путь Христа», полностью опубликованная в 2001 г. Интерес к жизни Иисуса у Ю. К. возник, видимо, раньше, в 1980-х гг. И уже здесь поэт проявляет чрезмерную самостоятельность, характерную для бесшабашного творца: он сочинил «Видение» (1988), где изложил придуманную (или заимствованную?) легенду о том, что якобы после рождения Господа пуповину зарыли на русском Севере — и впоследствии на этом месте выросло большое дерево. Ну, а потом в ветвях его поселяются бесы, которые затем попадают в Москву. Еще более удивительные сюжеты Ю. К. внес в большую поэму о Христе.

В целом поэма, конечно, создавалась на библейской основе. Ю. К. хорошо проштудировал четыре Евангелия. Но довольно много внес — тут можно грубо сказать! — отсебятины. Например, в «Юности Христа» (вторая часть поэмы) присутствует такой эпизод. Пилат со своими всадниками бешено мчится по дороге и затаптывает насмерть Варавву. Отрок Христос прокусил мизинец и своей кровью воскресил Варавву, который спросил имя своего спасителя. Вот когда, дескать, познакомились казнимые! Не менее удивительны и другие придуманные эпизоды. Например, в третьей части поэмы («Зрелость»), когда Христос спас в храме от наказания Марию Магдалину, она дает ему пощечину: в юности она любила его, но он ее отверг. Можно назвать также эпизод бегства Иосифа с бревном на плече и беременной Марии (подробнее о нем см. ниже). Эти фантазии уже подвергались критике в печати.

А заканчивается «Путь Христа» тоже весьма удивительно:

Отговорила моя золотая поэма,
Все остальное — и слепо, и глухо, и немо.

Боже! Я плачу и смерть отгоняю рукой.
Дай мне великую старость и мудрый покой!

Так что как бы на новом этапе повторилась «Эпиграмма» («Я один...»).
А в развитие этой темы Ю. К. написал «Крестный путь» (1998):

...Дальней каменной горушке
Снится сон во Христе,
Что с обратной сторонушки
Я распят на кресте.

Затем Ю. К. напечатал очень злую поэму «Сошествие во ад» (2003; она заканчивается теми же стихами, что и «Путь Христа») и приступил к работе над поэмой о рае, но не успел ее закончить.

В Интернете была опубликована «Молитва», созданная, по словам жены поэта, за 10 дней до его кончины. Вот ее последнее четверостишие:

На голом острове растет чертополох.
Когда-то старцы жили там — остался вздох.
Как прежде молится сей вздох сквозь дождь и снег:
Ты в небесех — мы во гресех — помилуй всех!

Одна из основных тем поэзии Б. Ч., помимо патриотических и религиозных, — дружба, товарищество, любовь к людям (конечно, не совсем помимо: она тесно связывалась с названными основами). Эта тема развивалась с самых ранних стихов:

Люди — радость моя,
вы, как неуходящая юность, —
полюбите меня,
потому что и сам я люблю вас.

«Люди — радость моя...» (1960)

Любовь к людям была противовесом трагедиям, хорошим лекарством. Правда, к концу жизни, в связи с катастрофическим развалом общества, поэт стал больше замыкаться в себе. На «земле зла и горя» очень трудно пребывать в любви, и потому возникает волнующий вопрос:

Дано ль мне полюбить косматый мир людей,
как с детства я люблю животных и растенья?

«Я на землю упал с неведомой звезды...» (1980)

Потому и появляются отчаянные восклицания:

В кругу моих друзей, меж близких и любимых
о, как я одинок! О, как я одинок!

«Признание» (1980)

Одиночество не приводит Б. Ч. к гордыне величия, наоборот, он по-православному пребывает в своеобразном кеносисе: «Косноязычен, робок и ленив» («О, дай нам Бог внимательных бессонниц...», 1980), и одиночество сопрягается со скромным кеносисом:

Я верен Богу одиноку
и, согнутый как запятая,
пиляю суперечь потоку,
со множеством не совпадая.

«Современные ямбы» (1994)

Но чем сильнее Б. Ч. ощущал одиночество поэта, тем больше росло в нем, опять же по-православному, чувство вины («А я и в множестве один, / на мне одном сто тысяч вин»), чувство вины за все грехи человечества, особенно за отечественные беды, за безумную Гражданскую войну:

На мне лежит со дня рожденья
проклятье богоотпаденья...
И тучи кровью моросили,
когда погубило пол-России
в братоубийственной войне, —
и эта кровь всегда на мне.

«Спокойно днюет и ночует...» (1988)

Вина благостна, говорит поэт, если она соединена с любовью («Ежевечерне я в своей молитве...», 1984); любовь ведь всегда размывает одиночество, соединяет человека с другими людьми.

А Ю. К. был одинок чуть ли не с малолетства. По крайней мере — с ранних стихотворений. Окружающий мир воспринимался им негативно, он вводил поэта именно в одиночество:

Что вечного нету — что чистого нету.
Пошел я шататься по белому свету.

Но русскому сердцу везде одиноко...
И поле широко, и небо высоко.

«Завижу ли облако в небе высоком...» (1970)

Одиночество настолько охватило поэтическую душу, что для выражения своих чувств Ю. К. привлек даже южноамериканскую реку Ориноко — никакого отношения не имеющую к русскому слову:

В этом звуке таится родная печаль...
Ориноко — мое одиноко.

«Ориноко» (1971)

В отличие от Б. Ч., окруженного друзьями, Ю. К. и как личность, и как поэтический герой был одинок и окружен чуждым миром. Мысливший крупными категориями, Ю. К. не обращал внимания на отдельных чужаков, потому-то главными мерами у него были национальности. Родное, русское было окружено чужими, главным образом, евреями и иностранцами. Ю. К. публиковал откровенно антисемитские произведения, немыслимые, казалось бы, в творчестве русского интеллигента, а не черносотенца: «Превращение Спинозы», «Голубь» (оба — 1988).

Б. Ч. в юношеские годы, в основном из-за тюремно-лагерного периода, видел и иногда изображал «чужих» (охранников, чиновников), но даже тогда их образы не заполняли всю душу поэта, тем более, что интернационалист с детства, он ни одну нацию не ставил на шкале выше-ниже, а еврейская тема, близкая ему и дорогая, вообще была диаметрально противоположной этой теме на ценностной шкале Ю. К.

А Ю. К. всегда был озабочен наличием чужих. В метафорах они приобретали жуткий вид:

Мне снились ноздри! Тысячи ноздрей
Стояли низко над душой моей.
Они затмили солнце и луну.
Что занесло их в нашу сторону?

«Мне снились ноздри!» (1977)

Подобные представления развивали ненависть, отвращение, страх. Поэт старался уйти от них:

Когда кричит ночная птица,
Забывшим ужасом полна,

Душа откликнуться боится,
Она желает быть одна.

«Когда кричит ночная птица...» (1975)

Наверное, это не совсем так. Бесспорно, душа желала общения. Но найти собеседника, особенно — найти друга для Ю. К. было непросто. Если Е. Баратынский мог радоваться — «И как нашел я друга в поколеньи...», то у Ю. К. есть нарочито контрастное стихотворение «Я в поколеньи друга не нашел...» (1971). Казалось бы, он мог бы найти такого друга в женщине (любовная лирика Ю. К. очень богата персонажами, о ней у нас еще пойдет речь), но это тоже оказалось неосуществимым. Оставалось только сетовать:

А в сердце... в сердце жалоба глухая,
И человека ищет человек.

«Не сжалится идущий день над нами...» (1969)

Любовь к сказке помогла Ю. К. однажды создать псевдо-дружбу: в стихотворении «Муравей» (1969) он рассказывает о дружбе человека и муравья, они строят дом, и муравей даже помогает человеку носить бревна.

Тяга к другому естественна для творческой личности, и Ю. К. придумал и часто использовал оригинальный то ли эрзац, то ли рудимент дружбы — дарение, отдачу своего другому. Есть у него и специальное стихотворение «Завещание» (1974), где герой устраивает 14 передач:

Объятыя возвращаю океанам,
Любовь — морской волне или туманам...
Лень отдаю искусству и равнине,
Пыль от подошв — живущим на чужбине,
Дырявые карманы — звездной тьме,
А совесть — полотенцу и тюрьме.

Юмор, внося абстрактные предметы дарения, помогает размывать реальность, но лишь подчеркивает направленность внимания героя на других (включая и космические объекты). Дательный падеж любим Ю. К.: он и соединяет людей, и как-то возвышает дарителя над даримым. В «Завещании» поэт оговаривается: дескать, многое ему в жизни давалось, поэтому он не завещает, а лишь отдает; но в длинной цепи подарков почти все оказывается личным, да еще многое с местоимением «свой» (своя свобода, своя ложь и т. д.).

И дарения, и поиски друга, и оглядка на чужих — все это показывает непрерывное тяготение Ю. К. к внеличному. И. И. Плеханова, анализируя поэтическое одиночество И. Бродского, подчеркивает, что это не замкнутость в себе, а особая форма диалога с внешним миром.⁶ Нечто подобное мы наблюдаем и у нашего поэта.

Сближению с другими мешало с юных лет чрезвычайно высокое представление Ю. К. о своем поэтическом таланте (объективно оно не ослабляло, а усиливало трагическое мироощущение). Только один раз он с юмором отнесся к своему творчеству — в стихотворении «Детское признание» (1974): поэт въезжает на хворостине на гору Парнас, где только что замолчал Гомер и где Гёте отхлестал пришельца его же хворостиной. Все остальное у Ю. К. — торжественный гимн самому себе. Кульминация — поэма «Золотая гора» (1974). Содержание ее таково. 17-летнему юноше его душа рассказала о небесном доме на горе, где живут мастера, которые зовут героя к себе. Описываются три года путешествия, после чего герой наконец оказывается в толпе перед «странноприимным домом» («Мелькнул в толпе воздушный Блок» — у Ю. К. то Пушкин, то Блок мелькают!), толпа рвется, но сторож не пускает ее, однако героя пропустил. Он видит там, увы, запустенье:

И дым забвенья заволок
Высокий царский стол.
Где пил Гомер, где пил Софокл,
Где мрачный Дант алкал,
Где Пушкин отхлебнул глоток,
Но больше расплескал...

Юноша слил из разных чаш осадок золотой и пил за старых мастеров и за верную любовь, которая затем «откликнулась, как медь»:

Тому, кому не умереть,
Подруга не нужна.
На высоте твой звездный час,
А мой — на глубине.

Кажется, ни один великий поэт не доходил до такого самовозвышения. Но Ю. К. не раз ставил себя на такой высокий пьедестал. Вторая кульминация — «Эпиграмма» (1981):

⁶ Плеханова И. И. Метафизическая мистерия Иосифа Бродского: Поэт и время. С. 304.

Звать меня Кузнецов. Я один.
Остальные обман и подделка.

Тоже, кажется, ни один великий поэт не позволил себе такого царского трона. А Ю. К. был убежден, что и Пушкин с Блоком лишь мелькали, и Тютчев «не умел писать стихов» («На родине Тютчева», 1997), и женщины никогда не станут большими поэтами (есть у него удивительно пренебрежительные отзывы об Ахматовой и Цветаевой).

Разумеется, такая подборка абсолютно противоположна Б. Ч. Любопытно: «Я один», возможно, тоже заимствовано у Б. Ч.! В стихотворении «Редко видимся мы, Ладензоны!..» (1977) у того есть строки:

Я один на земле Чичибабин,
Будь мне братом, Борис Ладензон.

Но первая строка здесь содержит совсем не кузнецовский смысл, а подчеркивает уникальность фамилии «Чичибабин», переход же ко второй строке выявляет желание дружить, а не отъединяться от других (возможен здесь и улыбочивый намек, что и Ладензон — редкая фамилия).

Культ одинокого величия включен и в стихи Ю. К. о сущности и роли поэта. Одно из ранних произведений на эту тему — «Поэт» (1969?). Как потом в «Золотой горе», автор здесь находится под покровительством богов искусства:

Ночью вытащил я изо лба
Золотую стрелу Аполлона.

И, как всегда, у поэта нет друзей, он один:

Одинокий в столетье родном,
Я зову в собеседники время.

(Но опять обратим внимание на поиск собеседника!)

Такое одинокое величие длится до самых поздних лет, см. стихотворение без названия (1991):

Когда приходит в мир поэт,
То все встают пред ним...
Когда он с Богом говорит,
То мир бросает в дрожь;
Он слово истины творит,
А вы плодите ложь.

В стихотворении «Классическая лира» (1997) Ю. К. видит себя представителем классического наследия и не уверен, что после его кончины найдется преемник.

Ничего подобного мы не найдем у Б. Ч. Обобщающих стихов про поэта и поэзию у него много. И конечно, немыслимо, чтобы он себя ставил выше собратьев по перу, как и вообще — выше кого бы то ни было. Он желал возвышаться не единолично:

Пусть же вровень с делами большими,
поднимаясь с народом в зенит,
не размениваясь, не фальшивя,
мое сердце усердно звенит.

«То не море на скалы плеснуло...» (не позднее 1966 г.)

В человеческом плане Б. Ч. из-за частого кеносиса был скорее склонен умалять себя: «Юродивый, горбатенький...» («Большая черепаха», 1969). Но как поэта он себя никогда не умалял — слишком высокого мнения он был о поэтическом творчестве: поэзия «вечности ровесница» («К другу-стихотворцу», не позднее 1965 г.); «Ручаюсь, что Пушкин, Шевченко и Гейне / не меньше, чем Ньютон, Эйнштейн или Дарвин» («Могущество лирики», не позднее 1965 г.). И себя как поэта Б. Ч. ставил весьма высоко («Я — поэт, этим сказано все. / Я из времени в Вечность отпущен», — «Защита поэта», 1973). Но никогда он не ставил себя на недосыгаемый для соратников по перу пьедестал.

А о русских поэтах от Державина и Пушкина до современных ему друзей (добавим еще замечательные характеристики Шекспира, Гёте, Шевченко) Б. Ч. так много сказал возвышенного, светлого, теплого, что надо бы написать специальную книгу «Борис Чичибабин о поэтах и поэзии» с разъяснением индивидуальных оттенков применительно к каждому автору. И добавить прозаические его высказывания, особенно из писем, особенно в подборках недавно вышедшей книги «Уроки чтения. Из писем поэта».⁷ Чрезвычайно ценно и ярко и восприятие Б. Ч. великих прозаиков. Вдумчивые и перспективные мнения поэта далеко не всегда идеально хвалебны. Он сложнее относился к Достоевскому, не любил Блока, но никогда бы не принял «мелькание», по Ю. К., ибо всегда считал его великим; приблизительно так же он относился к Гумилеву; он, неожиданно для нас, увидел в Пастернаке рациональное, даже «сальерианское», но подобные негатив-

⁷ Борис Чичибабин: Уроки чтения. Из писем поэта. М., 2013. (Серия «Диалог»).

ные и сдержанные оценки тонут в разноцветном море ликующих положительных открытий.

Хочется упомянуть и сравнительную находку. В стихотворении Б. Ч. «Пушкин и Лермонтов» (1979) есть такая контрастная характеристика великих поэтов: «Два белоснежных, два темных крыла». Не у Б. Ч. ли заимствовал Ю. К. свои строки, расширив образ:

В день Пушкина я вижу ясно землю,
В ночь Лермонтова — звездные миры

(«Поэзия есть свет, а мы пестры...», 1998)?

Чрезвычайному обилию высказываний Б. Ч. о литературе, особенно о поэзии, сопутствуют его многие стихи о музыке, особенно о Бахе, Моцарте, Бетховене. Надо также упомянуть и архитектурные (в слиянии с культурными и религиозными) описания, начиная с целых городов (Ленинград, Таллин, Рига, Вильнюс, Киев, Одесса, черноморские курорты) и рек (Волга, Нева, Кама) и кончая отдельными зданиями, особенно храмами.

Мы почти ничего подобного не найдем у Ю. К. Погруженный в крупномасштабный мир на земле и в космосе, он почти пренебрегает конкретной. Правда, в раннем творчестве у него есть довольно много конкретных описаний или, по крайней мере, конкретных упоминаний. Но и тогда поэт (чем далее, тем более) мифологизировал реальность, переводя простые предметы в сказочную фантазию (например, любил сапоги и башмаки делать самостоятельно живущими). И мифы у него появлялись так рано, что он забывал впоследствии даты их возникновения. Ю. К. видел, как его полудетские метафоры массово переходят в символы и мифы. Самым ранним своим символом он считал «Бумажного змея» (1965): юный поэт пускал змея как безответное письмо, а взрослый подобно тому пускает по жизни стихи-письма. А самым ранним своим мифом считал образ стула в пиджаке («Отсутствие», 1967; см. ниже). Но на самом деле мифы у Ю. К. появились значительно раньше: в стихотворении «Я очутился посредине поля...» (1960) вначале идет простое перечисление: тропа, шелест, звон, трава, — но потом картина постепенно преобразуется в миф:

Раскинув руки, я упал с размаху,
И ночь меня засыпала росой.
И мне не встать — сквозь мертвую рубаху
Корнями в землю сердце проросло.

Уникально в стихах Ю. К. появление городов. Вот вдруг — «Прощание с Краснодаром» (1966). Но здесь нет никакого Краснодара: просто на краснодарском перроне уезжающий автор прощается с друзьями. Когда совершенно исключительно у Ю. К. описывается город, то он дается «крупными мазками»:

Зарытый в розы и шипы,
Спит город Тихий Зарев —
Без ресторана, без толпы,
Без лифта и швейцаров.

Поэма «Дом» (1972–1973)

Так что только розы и шипы! А Б. Ч., не отказываясь от крупномасштабности, обязательно внесет в рассказ о городе впечатляющие подробности:

У Бога в каменной шкатулке
есть жестяные переулки,
домов ореховый раскол
в натеках смол и стеарина
и шпиль на ратуше старинной,
где Томас лапушки развел.
За огневыми витражами
пылинки жаркие дрожали
и пел о вечности орган...

«Таллин» (1970)

Если у Ю. К. главное орудие осмотра — телескоп, то у Б. Ч. — и телескоп, и микроскоп.

Но изредка бывало и наоборот. В важной для Ю. К. теме «Я и враг» среди большого количества разных вариантов есть и достаточно конкретное, посвященное памяти Куликовской битвы («Поединок», 1983), описание легендарной истории о сражении Пересвета и Челубея. В стихотворении Б. Ч. на тему смертельного боя («Битва», 1948) в центре — метафорическое изображение «свадебной» битвы двух оленей, где смешиваются телескоп с микроскопом («...и дрогнет мир, обрызган кровью бурой...»), а во второй части дан человеческий аналог:

Ну, вот и я сквозь заросли искусств
Несусь <...>
с великолепным недругом сразиться.

Этот аналог — целиком телескопический, крупномасштабный, метафорический. Ибо в биографии Б. Ч. неизвестен в сфере поэзии ни один «великолепный недруг», с кем бы ему хотелось сразиться.

Телескоп и микроскоп — тоже метафоры. Точнее сказать, перед нами два уровня художественного изображения: прямое, конкретное описание и мета-уровень; миф располагается на этом мета-уровне; любые крупномасштабные образы, расширяющие объект и включающие его в область мира, вселенной, космоса, Бога, становятся тоже мета-уровневыми. Таким образом, Ю. К. более склонен к мета-уровню, а Б. Ч. насыщает свои стихи конкретикой, но с постоянными выходами в мета-уровень.

Сравним для примера два похожих стихотворения. У Б. Ч. (приводим лишь начало, а всего в нем 40 строк):

Осень. Лучи. Деревья.
Солнце идет на убыль.
Краску платком стерев, я
милой целую губы.
Так осмелел с чего я?
Ты мне скажи, подруга:
дружим ли мы с тобою,
любим ли мы друг друга?

Без названия (1952, 1963)

И у Ю. К. (полностью):

Полная или пустая,
Что эта жизнь нам сулит?
Осень. Последняя стая.
Солнце все ниже горит.
Терпкое солнце деревни.
Окна до неба стоят.
Птица растаяла в небе —
Перья от птицы летят.

Вполне вероятно, что Ю. К. знал предшественника (стихотворение Б. Ч. напечатано в 1965 г., Ю. К. написал в 1969), ибо про осень и про убыль солнца очень похоже, и еще сходна вопросительность интонаций. Но остальное все — очень непохоже. Б. Ч. от солнца сразу переходит к дотошной конкретике свидания, которая будет всплывать и далее («Пахнет сама смолою, / вся горяча, упруга...»), конкретны будут и вопросы о дружбе и любви (две последние строки будут еще повторены четырежды).

Но введен и мета-уровень («Помнишь, как полночь нижет / нежную сеть созвездий?»), и возвышается до чуда круг дружеских состояний: любовь, счастье, радость (кстати сказать, это — комплект основных состояний поэта в течение всей его жизни; еще надо добавить веселье). А счастье расширяет мета-уровень и более масштабно:

Счастье трубит трубою
с севера и до юга.

А Ю. К. и начинает с мета-уровня. Следующая за этим «последняя стая» тоже не очень-то конкретна, так как смущает в конце неожиданная строка «Перья от птицы летят»: ведь от высоко пролетающей стаи никто никогда не видел падающих перьев. И очень неконкретна деревня: «Окна до неба стоят» — что-то мифологическое.

Отмеченные контрасты показательны для всего поэтического наследия Б. Ч. и Ю. К. Исключительно контрастна любовная лирика поэтов. Она контрастна прежде всего в том, что Б. Ч. и здесь, и во всем своем творчестве чрезвычайно личностен и биографичен, а Ю. К., несмотря на заявления, и в целом не очень биографичен (уходя в заоблачные выси мифологических метафор, он, разумеется, далек от личных впечатлений), да и в любовной лирике у него много «фантазийных» стихотворений; впрочем, есть несколько «дневниковых» (сам-то поэт считал, что все его творчество — не о «лирическом герое», а о себе).

Контрастна и общая психологическая тональность: любовные стихи Б. Ч. романтичны и одухотворены, они очень добрые и деликатные даже в трагических аспектах; у Ю. К. стихи более грубые и плотские, хотя плотское отнюдь не противопоставлено Б. Ч., он только постоянно сливал его с духовным. Любопытно, что в «плотских» стихах у Ю. К. главный заманчивый женский объект — груди, у Б. Ч. — колени (он написал специальный гимн женским коленям — «Ода», 1962).

По сочинениям Ю. К. трудно проследить эволюцию любовной лирики; спектр чувств может варьироваться, но не показывать развитие и изменения. Большинство любовных стихотворений Ю. К. овеяно негативными чувствами: «С ненавидящей, тяжелой любовью / Я гляжу, оглянувшись назад» («Звякнет лодка оборванной цепью...», 1967); «От женщины осталось отвращенье» («Жена», 1997). И какие неприятные образы: «Она визжит», «И не царапай в кровь лицо и груди...». Иногда все стихотворение пропитывается клопочущей злобой («Закрой себя руками: ненавижу!», 1968). Или невероятной жестокостью: в стихотворении «Пошла ты по красному лету...» (1974) говорится о женщине, встретившей «вихрь столбовой» и крикнувшей «стой!»:

За эту великую дерзость
Понес он тебя кувырком.
Морщинами тело изрезал
И волосы спутал клубком.
С обрывками старой газеты
И с пылью в холодном краю
Смешал и развеял по свету
Он детскую душу твою.

Большое стихотворение «Брачная ночь» (1980) наполнено намеками на взаимные измены и включает реплику жены:

Твое тело не любит меня.
Почему ты такой? Ненавижу!

Эгоцентризм Ю. К., проявленный в стихах о роли поэта, широко отражен в любовной лирике. Поэт откровенно говорит о множестве возлюбленных своего героя:

И не одну любил я беззаветно,
Хотя и на лету, но глубоко.

«Жена» (1997)

Поэт может спокойно посвятить стихотворение любовнице («Ни жена, залитая слезами...», 1980). Лирический герой — властитель-повелитель, он одаривает «ее»: «Я тебя собою подарил...» («Я люблю тебя за все так просто...», 1966) — не отсюда ли идут его обильные «дативы», дательные падежи в завещаниях? Герой может исчезать, а героиня терпеливо ждать: на эту тему написано фантастическое стихотворение «Отсутствие» (1967), где за «ней» будет ухаживать стул с пиджаком героя.

Подводя в конце своего творческого пути итоги судьбы и личной, и литературного героя, Ю. К. обращается все же к жене, не забывая при этом своего сказочного могущества (реальная жена Ю. К., Батима Каукенова, — казашка):

Я жену схватил издалека,
Из пустот азийской сердцевины.
И была легка моя рука,
Что держала горы и долины.

«Воспоминание о горах» (1998)

А в конце стихотворения автор особенно мифологичен:

Предо мною горы и леса,
И любовь, и смерть — как на ладони.

Чистые, светлые стихотворения о любви у Ю. К. единичны («Любовь», 1969; «Поющая половица», 1979; «Задумавшись, я был ни тут, ни там...», 1993).

А у Б. Ч. все чистые, хотя и не все светлые. Еще в конце лагерного срока он провозгласил:

...став над бурю любую,
Над речью разъяренных станов,
Я стану нежность и любовь
Беречь и славить неустанно.

«Я верен темной речи хвой...» (1948–1951)

И его лагерные стихи о любви («Еще снега не стаяли...», «Снег да ветер... ели да осины...») подтверждают это заявление. Да и все его любовные стихи подтверждают, начиная с самых ранних, известных нам, с цикла «Зимняя сказка» (1945–1946). Очень много для понимания оригинальности, широты и глубины любовной лирики Б. Ч. дает цикл стихов (он так не назван) 1960–1967 гг., посвященных Матильде Якубовской: «Вечная музыка мира — любовь...» (1960), «Когда весь жар, весь холод был изведен...» (1961), «Нет, ты мне не жена...» (1961) и еще около десятка стихотворений. Среди шедевров этого цикла отметим «Мне с тобой никогда...» (начало 1960-х гг.), самое, на мой взгляд, выдающееся в мировой литературе прославление чувственной любви, в сочетании откровенного и деликатного, плотского и возвышенного, и «Уходит в ночь мой траурный трамвай...» (1977), кульминация трагического понимания разрыва.

Затем перед Б. Ч. возникло чудо, появилась Любимая, и всю оставшуюся и преображенную четверть века поэт будет бездонно черпать в своей сияющей (несмотря на внешние беды) жизни все новое и новое для любовной лирики. Первые любовные стихи нового и самого выдающегося в биографии Б. Ч. периода — «Тебя со мной попутал бес...» и «На сердце красится боль и досада...» (оба — 1967). Первое стихотворение еще полно тревоги и неуверенности в будущем, но второе уже более оптимистическое. Забавно, что в первом любящих попутал бес, а во втором герой с помощью любимой надеется выйти из ада! И он рефреном ставит ее имя: Лиля Карась. Б. Ч. любил иногда включать свою звучную фамилию в художествен-

ный текст, а здесь он в конце соединил двоих: «Борис Чичибабин — Лиля Карась». Вслед за этим пойдет несколько еще тревожных стихотворений, а затем крещендо (начало — «Как я ревную к мазку живописца...» с новым рефреном: «Лиличка-реченька») пошли в 1968 г. гармоничные, страстные, яркие, в постоянном слиянии плотского и духовного стихи о Лиличке. Б. Ч. как-то по-детски мог себя назвать в стихах Борькой, теперь у него смогла уникально появиться и Лилка. Не всякому читателю это может понравиться (кстати, Кузнецов называл себя Юркой лишь в школьных стихах — потом у него не было детскости!), но Лиличка и Лилит («О, когда ж мы с тобой пристанем...», 1974; заимствовано из иудейской мифологии) симпатичны всем.

А с 1969 г. — почти целое десятилетие — Б. Ч. писал «Сонеты Лиле», опубликованные в 1994 г. в книге «82 сонета и 28 стихотворений о любви» под названием «Сонеты Любимой». Это 51 сонет. Да, они все о любви. Любви глубокой, уникальной, доброй и нежной, пронизанной сплавом духовности и чувственности; и конечно — взаимной, диалогичной. Но не только о любви: сонеты наполнены психологическими и художественными этюдами, отдельные из них — не столько любовные, сколько социально-политические, есть и литературные — о Маршаке, Цветаевой, Пушкине, Софокле; целых два посвящены Эрнсту Неизвестному. Но все же в целом — это собрание сонетов о любви, о страстной духовной и плотской любви поэта, о Лиле и Боге, о Лиле и Вечности.

Важно также знать, что одновременно с сонетами Б. Ч. написал множество обычных стихотворений о любви, среди которых выделяется шедевр — «Мы с тобой проснулись дома...» (1989).

Ясно, что ничего подобного нет у Ю. К., тут просто не с чем сравнивать.

Отметим еще, что эмоциональный накал сонетов о любви повлиял на традиционную замедленность прежнего персонажа у Б. Ч.: тут уже не могли возникнуть «замирание» и неподвижность (см. об этом ниже), герой стал более динамичным и душевно, и поведенчески.

Интересно сопоставить поэтов в творческом представлении их характеров, их наиболее типичных черт. Уже говорилось о добре и любви (добавим еще дружбу и нежность) как характерных чертах поэзии Б. Ч., а также о преобладании в стихах Ю. К. злых и враждебных начал, об этом будет еще речь и ниже. Но немало и других контрастов.

Ю. К. — поэт динамики, поэт движения. Забавно, что и в любовных историях он ставит на первое место чуть ли не спортивный бег: «Хватал на бегу и бросал на бегу» («Поезд», 1965). Даже в стихах о погибшем на войне отце возникающий там образ не статичен — отец передвигается, даже будучи убитым:

Шел отец, шел отец невредим
 Через минное поле.
 Превратился в клубящийся дым...
 Столб клубящейся пыли идет
 Через поле к народу...

(«Возвращение», 1972)

В «Балладе о старшем брате» (1974) герой постоянно находится в несущихся поездах. Даже, скажем, когда надо изобразить встречу двух личностей, поэт использует образ железной дороги:

Поезд мчится на бешеной скорости,
 А навстречу шел поезд другой,
 На такой же неистовой скорости...

И в собственно автобиографических стихах Ю. К., где есть еще и скачки на коне, очень много поездов. А однажды описывается и погоня за поездом с помощью лихого шофера на грузовике (небольшая поэма «Водолей», 1970). В стихотворении «Тридцать лет» (1971) автор признается, что в молодые годы он думал и с жизнью расстаться, бросившись под поезд.

И хотя в некоторых стихотворениях как будто бы совсем нет «векторной» направленности (они принципиально цикличны, замкнуты на себе), в них есть стремительное движение прежде всего по кругу — вместе с линейным передвижением: таковы «Кольцо» (1968), «Колесо» (1970), «Палка» (1997). Во втором быстро катилось колесо, в третьем — уже мифическое колесо Фортуны, а в первом на своем кольце крутился трамвай, потом бежал уже пешим вагоновожатый, а в заключение — фантастически! — и отдельно его башмаки.

Образ Христа в художественной литературе чаще всего статичен: распят на кресте, изображен на иконе, вспоминается духовно, а не живописно... У Б. Пастернака в стихотворении «Гефсиманский сад» (1949) движение происходит вокруг Христа («Ко Мне на суд, как баржи каравана, / Столетия поплывут из темноты...»), но сам Христос статичен, есть лишь намеки на ограниченную динамику: «вышел за ограду» и «Я в гроб сойду и в третий день восстану...».

А у Ю. К. уже в названии поэмы «Путь Христа» (2001) заключена мощная динамика (конечно, путь здесь понимается и конкретно географический, и метафорически духовный). В поэме все движется. При этом возникает фантастическая выдумка (выше уже говорилось, что Ю. К. изобретал но-

вые евангельские сюжеты). Ангел предлагает Иосифу и Марии бежать из Назарета в Вифлеем, и они буквально *бегут*, хотя при этом Мария беременна Христом, а Иосиф несет на плече бревно (оно предназначалось для гроба какому-то умершему старейшине, но Иосиф не бросает его и бежит с ним в Вифлеем). А ведь путь громаден, не один десяток километров. Ничего подобного в Евангелии, безусловно, нет.

Совершенно невозможен подобный сюжет у Б. Ч., как невозможны статичные описания городов, зданий, храмов, концертов у Ю. К. А вот у Б. Ч. они занимают значительное место в поэтическом наследии, но зато у него почти нет описаний железной дороги и поездов. Совсем случайно, может быть, однажды упомянут пригородный поезд (электричка?): «... а по утрам трясусь на поезде / служить в трамвайном управлении» («Меня одолевает острое...», 1965). И еще забавно, что в 15-м «Сонете Любимой», где речь идет об уехавшей в командировку, поэт «уже бежать за поездом готов».

Любопытно, что нигде у Б. Ч. не упоминается известный харьковский вокзал, хотя стихотворений о родном городе у поэта немало. Как нет и описаний железнодорожных поездов. Это не значит, что Б. Ч. — домосед, не-любитель передвижений. Совсем нет. Поэт любил посещать приморские курорты, ездить в Москву, Питер, Киев, Одессу, Прибалтику, любил пешие прогулки и походы (в лес, в деревню, на реку): «А хорошо бы летом закатиться / в лесную глушь...» (1961). Выше цитировались его строки о походах в деревню «с торбой и веслом». Так что дороги отнюдь не чужды поэту. Более того, в одном из ранних стихотворений (не позднее 1952 г.) он даже заявляет: «Не хочу на свете ничего я, кроме вечной радости дорог...». Но, видимо, процесс передвижения по рельсам (или в автобусе), да еще сопровождаемый вокзальной и поездной суетой, спешкой, волнениями, — не давал пищи для поэтического вдохновения. Мельтешащая жизнь поездов и машин мешала сосредоточенности и интенсивности восприятия, что особенно было нужно поэту.

В стихах Б. Ч. много созерцательности, раздумий, ассоциаций, поэтическая мысль там прекрасно движется, но физическая кинетика почти всегда заменена психологической: движутся и разворачиваются для описания чувства, душевные и духовные переживания, а не физическое перемещение, которое если и имеет место, то невелико по масштабу (а не грандиозное, космическое, как часто у Ю. К.), оно пешеходное, а не машинное.

Одно из любимых состояний Б. Ч. — всякое отсутствие движения, неподвижность, замирание. Вершина такого описания — стихотворение «И опять тишина, тишина, тишина...» (1948–1951?). Поэт замер в лесу, на траве:

Это самое лучшее, что мне дано:
так лежать без движений, без жажды, без цели,
чтобы мысли бродили, как бродит вино,
в моем теплом, усталом, задумчивом теле.

И не страшно душе, хорошо и легко
слиться с листьями леса, с растительным соком,
с золотыми цветами в тени облаков,
с муравьиной землею и с небом высоким.

Такое совершенно невозможно в лирике Ю. К.

Характерна еще связь неподвижности с молчанием, одним из самых любимых состояний Б. Ч.: «Люблю молчать и слушать тишину» («Сбылась беда пророческих угроз...», 1976). Чуть раньше поэт и у судьбы просит «тишины» и «черед молчанья» («Не от горя и не от счастья...», 1972). Поэт предлагает молчание матери: «Позволь же мне по-давнему, по-детски / Хотя б в молчанку рядом посидеть» («Маме», 1946–1951). Он радуется другу: «И добрый друг, так родственно молчаний...» («Неужто все и впрямь темно и тошно...», 1964). Ценится любимое дерево:

...нам свойствен шум, а тополя молчат,
полным-полны значенья и звучанья.

(«Ода тополям», 1978)

Интересно, что наполнение тополиного молчания содержательно очень высоко:

...мы и молчим о судьбах государств,
а тополя — о Вечности и Боге.

Следует отметить, что динамичный Ю. К., совершенно не признававший «замирания», абсолютно совпадает с Б. Ч. в любви к молчанию; у него есть особое стихотворение на эту тему — «Молчание Пифагора» (1991). А с «замиранием» Б. Ч. у Ю. К. есть одно необычное и неожиданное сходство: он любил дремоту! В предсмертной статье «Воззрение»⁸ он очень подробно остановился на этой теме. Вершиной дремотного состояния он назвал Обломова, чей образ возводил к Илье Муромцу и Емеле. Но видел дремоту и в творчестве многих крупных поэтов: «Если обломовская дремота лежащая, державинская сидячая, тютчевская плавучая, то лермонтов-

ская ходячая. Она космична <...>. Тургеневская дремота едет по дороге. Она лирична». В своем творчестве он называл дремотными «Тайну славян» (1981) и «Битву спящих» (2-я часть поэмы «Дом», 1972–1973). Тяготее к народным мифам о спящем и пробуждающемся герое, Ю. К., видимо, очень любил образ дремоты и, найдя у классиков сходные черты, преувеличил и свою дремотность: скажем, в «Битве» о спящей России думают фашисты, а потом описываются страшные бои Великой Отечественной, где главенствуют ярость и динамика.

Есть у Ю. К. немного похожий на «дремлющих» мифологический образ прочно засевавшего на камне молодца («Сидень», 1986), но он окрашен скорее негативно.

Постоянное обращение Б. Ч. к природным объектам означает тесную связь поэта с окружающим миром, он один из самых «природных» литераторов. Б. Ч. глубоко любит природу («До последней сердечной дрожи я / полюбил земные сады» — «Просьба», не позднее 1952 г.), он теснейше слит с ней (см., например, «Черное море», 1962). Природа, как и дружба, всегда лечила поэта от личных и общественных трагедий, глубоко ранивших его душу.

Совсем не то у Ю. К. Природа широко отражена в его лирике, но поэт не сливается с ней — он наблюдатель со стороны. Природа у него мощная, тревожная, опасная, она лишь усиливает общую трагедийность. В ней постоянно идет борьба не на жизнь, а на смерть. Есть у Ю. К. страшное стихотворение «Сирень и береза» (около 2000 г.): в роскошном кусте сирени вырастает кривая, но мощная береза, которая иссушает цветущий куст. Природа не целостна и не гармонична, она катастрофична, разломана, туманна:

Через дом прошла разрыв-дорога,
Купол неба треснул до земли.
На распутье я не вижу Бога.
Славу или пыль метет вдали?

«Распутье» (1977)

И в другом месте:

Выходя на дорогу, душа оглянулась:
Пень иль волк, или Пушкин мелькнул? (1975)

А когда вдруг появляется небольшая картина относительно реального пейзажа, то природа здесь тоже холодна и чужда:

⁸ Литературная газета. 2004. № 1. 14–20 янв.

Сухой камыш и мертвый блеск воды,
Пусты туманно-сизые сады.

«Пчела» (1969)

Пейзаж у Б. Ч. обычно теплый и приятный, у Ю. К. — холодный и отчужденный. Интересно, что Б. Ч. любил описывать купания в реке и море, а Ю. К. изображал водные пространства, но его герой ни разу не искупался!

Разные времена года вызывают у Ю. К. одинаково негативные чувства: и затяжная зима («Нет в городе весны. Есть лето и зима...», 1969; в этом же стихотворении сообщается, что весны действительно нет: противная зима переходит в противное лето), и летний зной («...У бегущей собаки / испаряется пасть... Как во мраке / пузырится удушливый пруд...» — «Зной», 1969), и особенно — милая пушкинская осень (Пушкин не назван, но явно подразумевается):

Старинная осень, твой стих изжит,
Твоя сторона пуста.
Ночами под деревом воздух визжит
От падающего листа...

«Осенний космос» (1969)

В зимней сцене снег у Ю. К. оказывается тающим, слякотным: «Обнажится под тающим снегом / Пустота — никого! Ничего!» («Снег», 1968).

В суточном делении поэт резко противопоставляет дню ночь как крайне негативное время:

Ночь!.. Опасайся мыслей
С песьими головами.
В душе горят, не мигая,
Зеленые лица сов...
Спичку зажги — из мрака
Все чудовища мира
Ринутся на тебя...

«Ночь» (1969)

Наверное, перед глазами поэта вставляли страшные картины Гойи.

Описания природы у Ю. К. мифологичны и крупномасштабны: Солнце — Бог, Луна — отражение Бога, божественны звезды. Поле, гора, камень, облака, ветер — мифологичны, а не конкретны. О солнце и луне у Ю. К. есть

жутковатое стихотворение «Затмение» (1986), в котором автор признается в ненависти к луне и звездам и усматривает в соединении солнца и луны при затмении «лесбийскую страсть».

Животный мир у Ю. К., как и вся природа, опасен. Неоднократно поэт изображал змей как одно из страшных природных созданий. Основное произведение на эту тему — поэма «Змеи на маяке» (1977). В негативном ореоле изображаются у него и пернатые, главное сочинение на эту тему — «Сотни птиц» (1969), как бы вариация на тему знаменитого фильма ужасов — «Птицы» А. Хичкока. Почти полностью отсутствуют у Ю. К. домашние животные. Есть, правда, колоритная сказка «Кот» (1996), где показана трагическая судьба человека, пригравшего и полюбившего кота, но тот оказался мерзавцем, выжившим хозяина из квартиры. (У Б. Ч. нет специальных произведений о котах и кошках, но они всегда выступают в его стихах как положительные персонажи.) Единственные представители мира животных, которых Ю. К. жалуется, это кони (см. редкое, целиком позитивное изображение их в стихотворении «Последние кони», 1969). А из растительного мира — цветы.

Поэт явно любил цветы, им он посвятил сочинение в необычном для него жанре — гимн «Цветы» (1972), с необычным же конкретным перечислением: красные гвоздики, ромашка, мать-и-мачеха, фиалки, эдельвейсы. А в конце жизни при усилении религиозных чувств Ю. К. написал поэму «Красный сад» (1998), в самых возвышенных тонах рисуя великолепный сад цветов (видимо, деревья автора не интересуют). Здесь, правда, активно действуют только два цветка — роза и лилия, зато они заслуживают высоких похвал автора. Вот как говорится о лилии:

Белый столп сияния восходит
Прямо в купол вечного сиянья
И сливается с дыханьем Божьим.

Возможно, уже тогда Ю. К. замыслил будущую поэму о рае и видел в «Красном саде» райский прообраз.

Что показательно для Ю. К. — он не может, даже погружаясь в идиллический мир, обойтись без негатива:

Есть в саду незваные пришельцы —
То цветы сорокового царства,
Их зовут — растущие из бездны.
Дурно пахнут, но меняют запах
И при этом кровь сосут из мошек,
А случится, то из человека.

Усиливая воздействие стихов на читателя, Ю. К. широко использует здесь целый комплект органов чувств, о чем открыто заявил в конце поэмы:

Кончилась поэма обонянья,
Песня зренья и молитва слуха.

Такой синестезией Ю. К. похож на Б. Ч., который обожал запахи и значительно чаще, чем Ю. К., упоминал и описывал их в стихах. Ю. К. было и не догнать Б. Ч. по объему синестезирования: тот в «Приготовлении борща» (1964) использовал все пять органов чувств — кажется, это мировой рекорд: нигде в других стихах не удалось найти весь комплекс.

Только в самом конце своего творческого пути Ю. К. изобразил совсем другую, не похожую на его прежние описания, природу, очевидно, под влиянием нахлынувших религиозных чувств: «Где природа тиха и бедна...», «А природа тиха и грустна...» («Прикосновение», 1998).

Природа в изображении Б. Ч. почти абсолютно контрастна описаниям Ю. К. Она добра и живительна и в обобщенных картинах, и в конкретных лесах, полях, растениях, животных. Недаром в напряженном от тяжелых дум стихотворении «Я почуял беду и проснулся от горя и смуты...» (1978) Б. Ч. ищет опору в природе: «...спасибо животным, деревьям, цветам и колосьям...». Почти в каждом стихотворении он обращается к природным началам. Воспеваются уникальные явления («Северное сияние», 1952, 1965) и как бы банальные процессы — дождь («Утро с дождем и солнцем», 1952, «Дождик», 1954) и снег (см. ниже). Все времена года милы поэту. Сборник «Мороз и солнце», наряду с другими темами, предлагает почти энциклопедию времен года. Летний зной совсем не враждебен человеку:

Солнце палит люто,
Сердце просит лёта.
Сколько зноя лито!
Здравствуй, жизни лето!..

И осень хороша для влюбленных (см. выше начало стихотворения «Осень. Лучи. Деревья»).

А стихотворение «Этот март» соединяет комплименты и зиме, и весне:

Разнообразны и вкусны
повествования весны.
Она как будто и близка,
а снегу сроду столько не было.
Иду по марту, как по небу,
проваливаясь в облака.

И еще «Этот март» включается в помесечный календарь поэта, тоже весьма положительный («Январь, серебряный сержант...», 1966; «Элегия февральского снега», 1977; кстати, в «Январе...» описывается ночная жизнь — для Б. Ч. ночь была таким же хорошим временем, что и день; далее пойдут «Март-апрель», 1953, 1962, и «Апрель, а все весна не сладится...», 1958). В процитированных выше стихотворениях постоянно упоминается снег, один из самых любимых объектов описания автора. Ведь в «Элегии февральского снега» он обращается к нему как к святому:

...святой снеже,
падай, белый, падай, золотой.

У Б. Ч. есть специальный гимн любимому — «Сияние снегов» (1979), где воспевается «небесность земная», и по этому поводу «...в небе ангелы поют, / не разжимая губ». И есть очень конкретное стихотворение («Снег на крышах и вершинах», до 1952 г.): в нем говорится про снег, видимый из верхнего этажа большого дома. Более того, совсем не мифолог, как Ю. К., Б. Ч., однако, именно в снеге готов видеть мифическую грандиозность. В стихотворении «Снег» (1960-е гг.) мы читаем:

Бездарна жизнь, но в двух вещах мудра:
есть огонь и снег, все прочее — мура.

По отношению к снегу Б. Ч. противостоит Ю. К., а по отношению к огню — даже сходится.

Удивительно разнообразен у Б. Ч. животный и растительный мир. И, что не менее удивительно, у него нет нелюбимых! Он может сказать, что равнодушен к овчаркам, предпочитая им дворняг, но не более того («Нехорошо быть профессионалом...», 1974). У Ю. К. ворон и ворона, кажется, самые негативные образы из мира пернатых, а Б. Ч., как нарочно, их воспекает:

С добрым утром, царевна Ворона!
Где твоя золотая корона?
Черный бархат на белом снегу...

«О, когда ж мы с тобою пристанем...» (1974)

Единственное негативное стихотворение Б. Ч. о растении — «Мальва». Оно юношеское (опубликовано было в сборнике «Гармония», 1965), и недаром автор не включал его в свои итоговые собрания сочинений.

В отличие от Ю. К., Б. Ч. в своей жизни не был тесно связан с лошадьми, и поэтому они в его стихах возникают обычно символически, главным

образом, в виде классической тройки. Впрочем, однажды такая тройка стала вполне конкретной в небольшой поэме «Путешествие к Гоголю» (1973). И какое великолепное озвучивание: «Кони жаркие ржут!» И наоборот — поэт поднял коней на высочайший мифологический уровень в великом своем стихотворении:

Ночью черниговской с гор араратских,
шерсткой ушей доставая до неба,
чад упасая от милостынь братских,
скачут лошадки Бориса и Глеба.

«Ночью черниговской с гор араратских...» (1977)

Животные удостоились высоких жанров в творчестве Б. Ч.: «Ода воробью» (1977), «Дельфинья элегия». Великолепный «Верблюду» (1964) — тоже настоящая ода. Можно сюда отнести и стихотворение «Соловей — птица певчая» (не позднее 1963 г.). В классическом жанре эпитафии Б. Ч. создал не только стихи памяти коллег по перу и друзей, но и прощальные приветы симпатичным домашним животным: «На Жулькину смерть» (1964) и «На смерть знакомой собачки Пифы» (1972). Отметим также, что тексты Б. Ч. наполнены животными, не так уж часто встречающимися в стихах: лягушка, жаба, черепаха, еж, щука, тур, суслики, пиявка... Из широко упоминаемых назовем львов и лебедей.

Животный мир у Б. Ч. лишь относительно богат, зато растительный — потрясающе разнообразен. Ю. К. мог изредка упомянуть дуб или сосну, но главное его дерево, вошедшее во многие стихотворения, — бревно. Оно и единичное, и в то же время абстрактно-мифологическое, метауровневое. А у Б. Ч. описанные деревья и кустарники доходят до нескольких десятков видов: тополя, сосны, дубы, буки, грабы, березы, каштаны, лавры, шелковица, яблони, вишни, черешни, терн, акации, жасмин, сирень и т. д. Здесь тоже есть ода — «Ода тополям» (1978), и есть интересное наблюдение о связи деревьев с поэтами: в стихотворении «Сосны» (1957; тоже ода!) Б. Ч. описывает дружбу Есенина с березой, Пушкина с дубом, а себе он берет в подруги сосну. Но не менее тесно он дружит и с тополем, как видно из названной оды.

Поскольку Б. Ч. пришлось по разным причинам участвовать в кухонном и огородном быту (не говоря уже о сельских маршрутах походов) и делать эту жизнь предметом описания, то в его стихи вошли картошка, огурцы, лук, фасоль, редиска, дыни, арбузы. Символический смысл «Красных помидоров» внес в список и этот овощ. А «Приготовление борща» (1964) особенно его расширило: помимо мяса, картошки и лука (цибули) здесь упомянуты морковь, перец, свекла и капуста.

Чрезвычайно богат у Б. Ч. мир цветов, с которым у него тоже крепкая дружба:

Одуванчик мне брат, а еще молочай и цикорий,
сердце радо ромашке простой.

«С Украиной в крови я живу на земле Украины...» (1973)

Продолжим чичибабинский список растений (просмотрены только более или менее известные стихотворения): розы, папоротник, маки, мята, полынь, чабрец, ковыль, резун-трава, будяки (сорняк, правильнее — бодяки), кувшинки, колокольчики, речная лилия, грибы (полурастение?). Этому царству Б. Ч. тоже посвящал оды, названные так или подразумеваемые: «Белые кувшинки» (1961), «Розы и соловьи» (1984), «Ода одуванчику» (1992).

И в чичибабинском мире цветов тоже содержится интересное включение в идиллическое царство темных, прямо дьявольских сил. Но это включение поразительно резко отличается от аналогичного у Ю. К. Ведь Б. Ч. понимал, что и в природе не все так благостно, что и там есть жестокая борьба. Но если Ю. К. показывал рядом существующих антагонистов (в соловьином царстве выросли из бездны хищные растения, а в хорошем тридевятом царстве — божественная лилия), то Б. Ч. в стихотворении «Белые кувшинки» демонстрирует другое: в донных глубинах пруда — «смердящий мрак, пиявок черный яд», но там рождаются кувшинки, тоскующие в грязи и рвущиеся наружу:

Из черноты, пузырчатой и вязкой,
из тьмы и тины, женственно белы,
восходят ввысь над холодом и ряской.
И звезды пьют из белой пиалы.

Ю. К. мог заимствовать у Б. Ч. небесный образ своей белой лилии, но он принципиально отделил его от «растущих из бездны», а Б. Ч. показал цельность: смердящий мрак не безнадежен, из него может вырасти белая кувшинка.

На фоне благостного мира чичибабинских растений представление подобного мира у Ю. К. прямо противоположно. Наглядный пример — «Цветущий папоротник» (1987):

Благоуханье, цвет и дрожь...
Но, глядя своевольно,
Души незрелой не тревожь,
А то ужалит больно.

Так что опасны не только змеи, растений тоже следует остерегаться. Вся природа становится опасной в стихотворениях Ю. К. Часто поэт волнуется и нервно сжимается, ему повсюду мерещатся катастрофы. Как противовес чичибабинскому милому «Черному морю» у Ю. К. имеются «Тайны Черного моря» (1989):

Море, море! Парус на просторе,
И волна веселая светла.
Мертвое внутри, играет море.
Вот он, символ мирового зла!..
На волнах горит зари румянец,
Но вот-вот, быть может, из него
Полыхнет такой протуберанец,
Что не станет в мире никого.

Так что не отдельные растения, а весь земной шар оказывается погружен в катастрофическое ожидание, жизнь в мире становится неизбежной трагедией. Трагедийное состояние охватывает почти все творчество Ю. К. Он с конца 1970-х гг. пытается, видимо, противопоставить трагедии шутку как своеобразное отвлечение. Неожиданно у сурового поэта стали одно за другим появляться анекдотические байки: «Разговор глухих», «Нос», «Говорящий попугай» (все три — 1978) и др., всего — более десятка. Особенно изумляет большая фарсовая поэма «Похождения Чистякова» (1975). Но они не заслонили основного трагедийного корпуса его стихов.

Одним из способов преодоления трагедии является катарсис. Интересно рассмотреть его включение в творчество Б. Ч. и Ю. К., а также его варианты в стихах обоих поэтов.

Эстетическая категория *катарсис* (греч. κάθαρσις — очищение) была, как известно, введена Аристотелем как неизменная спутница театральной трагедии, как просветляющее очищение духа зрителей в финале от внутренних пьесой сострадания и страха. В Новое время термин стали применять и при рассмотрении трагического вообще, но главным образом все-таки в сфере художественного творчества. Катарсис претерпел в XX веке существенные изменения в истолковании, и недаром недавно термин стал заметным объектом изучения со стороны философов и филологов. В России самыми крупными вехами на этом пути стоит назвать сборник статей под редакцией В. П. Шестакова⁹ и обрешенную научными статьями кан-

⁹ Катарсис: Метаморфозы трагического сознания / Сост. и общ. ред. В. П. Шестакова. СПб., 2007.

дидатскую диссертацию М. О. Переясловой (МГУ, 2012).¹⁰ Автор этого труда выделила следующие категории:

катарсис, действующий эстетически и вне эстетики (нравственное чувство, возбуждающее активность и надежду);

неокатарсис, когда изображается беспредельная власть необходимости над личностью, и просветление возможно не всеобщее, а отрывочно, пунктирно;

антикатарсис, когда в произведении изображен полный негатив, процветают зло, злоба, агрессия, хаос;

отсутствие катарсиса.

Будем и мы использовать эту четкую классификацию.

Б. Ч. — поэт сплошного катарсиса. Это уже замечено зоркими специалистами. Марк Богославский в ценной статье «Борис Чичибабин и Иосиф Бродский — как ключевые фигуры русской поэзии конца XX века»¹¹ хорошо сказал: «В какие бы бездны отчаяния ни погружался Чичибабин, его духовное зрение направлено на луч прожектора, на тучу, сквозь которую пробивается солнечный свет. Его мироощущение трагедийно, но трагедия у него, если можно так выразиться, катарсиальна». ¹² Конечно, катарсиальна! Всеобщее, во всех сотнях произведений. Удалось обнаружить лишь несколько стихотворений, подпадающих под другие рубрики. Самых значительных из них — четыре: к неокатарсису можно отнести «Сними с меня усталость, мать Смерть...» и «Признание», к антикатарсису — «И вижу зло, и слышу плач...» и «Плач по утраченной родине» (см. о них ниже).

Наиболее известные ранние стихи Б. Ч. — тюремные и лагерные. Конечно, они трагичны. Казалось бы, откуда там взяться просветлению? И в некоторых стихотворениях беспросветная скорбь внешне главенствует. Возьмем самое знаменитое и одно из самых ранних лагерных произведений поэта — «Кончусь, останусь жив ли...», получившее более яркое популярное название «Красные помидоры» (из-за рефрена «Красные помидоры / кушайте без меня»). Рефрен содержится в середине текста и в финале. Самый поверхностный смысл заметен невооруженным глазом: это грустная зависть зека — в урожайные дни он лишен вкусного блюда. Если остановиться на этом смысле, то стихотворение легко можно освободить от катарсиса. Но если прочитать его в контексте тогдашнего

¹⁰ Переяслова М. О. Катарсическое начало в русской прозе конца XIX — XX веков (на материале произведений А. П. Чехова и Г. Газданова): Автореф. дис. ... кандидата филол. наук. М., 2012.

¹¹ Богославский М. Борис Чичибабин и Иосиф Бродский — как ключевые фигуры русской поэзии конца XX века // Северо-Восток: Альманах. Харьков, 1998. С. 68–87.

¹² Там же. С. 80.

творчества Б. Ч. в целом, то окажется, что грусть и, тем более, отчаяние как-то не вяжутся с прочитанным, хотя там и идет речь о допросах и протоколах. Красные помидоры благодаря своей яркой содер­жательности как-то перевешивают «кушайте без меня». И тогда последняя строка получает смягчение: может быть, главное тут в благородной уступке (я-то лишен их, но хоть близкие порадуются)? или в мужественной собранности (таковы нынешние условия, не будем раскисать, подведем четкую черту: прошлое не восстановить)? или в нарочитой ставке на уединенность (я поэт, творческая личность, вот вам помидоры, не мешайте думать и работать)? Любое из этих объяснений подтягивает наше восприятие к катарсису.

То же происходит и в другом знаменитом стихотворении Б. Ч. тех лет — «Махорка», где тяжелые картины лагерного быта перекрываются улыбчивым описанием «цигарки» и строкой «И жить легко, и умирать не тяжко».

Одно из лагерных стихотворений — «Смутное время» (1947) — можно было бы зачислить в антикатарсические, уж очень оно мрачное, безысходное: рисуется страшный XVII век, когда героя ждет «то ли плаха, то ли келья, / то ли брачная постель». Потому и следует заключительное четверостишие:

То ли к завтраму, быть может,
воцарится новый тать...
И никто нам не поможет.
И не надо помогать.

(Позднее Б. Ч. узнал, что последние две строки он заимствовал — очевидно, бессознательно — из стихотворения Георгия Иванова «Хорошо, что нет Царя...», и взял их в кавычки.)

Да, в таком виде «Смутное время» заслуживает включения в антикатарсисный ряд. Очень уж затучилось душевное состояние поэта. Однако когда два десятилетия спустя, в 1968 г., харьковское издательство «Прапор» опубликовало сборник Б. Ч. «Плывет „Аврора“», в нем появилось большое стихотворение «Былое и грядущее» — объяснение в любви к России, вторым разделом в котором (всего их четыре) оказалось «Смутное время». Здесь после «И не надо помогать» автор приписал еще следующие строки:

Сами справимся с бедою,
плюнем пламени в лицо,
но вовек в свое святое
не допустим пришлецов!

Тут уж настоящий катарсис!

И можно понять, почему в сборники 1990-х гг. Б. Ч. включал «Смутное время», а не расширенное «Былое и грядущее»: очевидно, ему хотелось сохранить в поэзии затученное состояние зека и не публиковать более поздний текст, в котором появились новации в угоду цензуре.

Самое трагическое стихотворение Б. Ч. — «Сними с меня усталость, мать Смерть...» (1967). Поэт безуспешно звал Бога, он пребывал в аду, и потому у него «желанье смерти вселено». Поэт в своей мифологии, как уже говорилось, создал три образа Матери: в раннем его творчестве находим первый («Гимн Матери-Материи»), а в 1974 г. появится Мать-Вечность («Судакские элегии. 1»), но они абсолютно не трагедийны. Мать 1967 г. — самый страшный образ у Б. Ч., развертывание повествования все больше нагнетает трагедию. Казалось бы, какой тут может быть катарсис? И вдруг в последнем четверостишии появляется лучик света: «Одним стихам вовек не потускнеть». Поэзия не умрет! Правда, следующая строка — как бы оговорка: «Да сколько их останется, однако». Пусть так, но все-таки останется! И хотя в следующих, заключительных строках поэт опять возвращается к страшной просьбе, мысль о том, что «поэзия не умрет», все же рождает катарсис, после чего и смерть не выглядит как абсолютно трагедийный образ.

Рядом с этим стихотворением стоит «Уходит в ночь мой траурный трамвай...» — описание другой огромной трагедии, окончательного разрыва с прежней любовью. Но здесь луч света в конце более мощный, он заполнил все последние шесть строк:

Я зло забыл. Прошу тебя: и ты
не помни.
Возьми все блага жизни прожитой,
по дням моим пройди, как по подмостью.
Но не темни души своей враждой
и злостью.

Это уже мощный катарсис!

Встреча поэта с Лилей Карась, казалось бы, могла полностью уничтожить трагедийность в интимной лирике, но вулкан поэтической души сразу не потух, он однажды еще взорвется в стихотворении «И вижу зло, и слышу плач...» (1968), где к личной драме присоединены социальные беды. И здесь в конце мы не найдем никакого просвета: Бог раздавил героя, «как моль».

А затем в ликующем ряду любовных стихов, из-за личного переосмысления всего и вся, в 1980 г. появится несколько драматических стихотворений

с трагедийной основой («О, дай нам Бог внимательных бессонниц...», «Признание», «Генриху Алтуняну»). Правда, лучи света в них яркие, но в «Признании» их меньше, да и заканчивается оно не радужно: «...и всем нам суждена одна дорога в ад», — поэтому его слабое преодоление трагедии следует отнести к категории неокатарсиса.

В большом собрании политических стихотворений Б. Ч., писавшихся на протяжении всей жизни, конечно, много трагического, но поэт старался любыми способами противостоять любым видам зла. Последний период творчества, начавшийся с «перестройки», принес особенно много политических стихов, и всюду поэт старался удержать и себя, и читателя от полного отчаяния, оставляя хотя бы искру надежды. И только одно стихотворение этого времени абсолютно антикатарсисально: «Плач по утраченной родине» (1992). Поэт не видит никакой перспективы, описывая развал страны и отделение Украины от России.

Творчество Ю. К., напротив, почти все антикатарсисально. В его политической лирике, которая особенно сгущалась и ширилась во время «перестройки», было немного катарсисальных выводов в надежде, что Россия справится с бедами, но из-за эгоцентризма и своеобразной социопатии поэта возникали и эгоистические решения (разбирайтесь, дескать, сами) — и тогда трагедии оставались без развязки. Религиозные стихи создавали, конечно, христианский катарсис, но и здесь могла появиться жуткая «Свеча в заброшенной часовне» с молитвой сатане — какой уж тут катарсис! В космических и глобальных стихах о катастрофах, а также в стихах о злых силах или враждебных элементах в природе тоже нет никакого сострадания и утешения. А в описательных стихотворениях и в анекдотических сюжетах целой серии баек нет трагедии.

Сложнее дело обстоит с любовной лирикой. В упоминавшихся стихотворениях с диким накалом ненависти трагедия колеблет весь текст, но там нет и намек на перемену, на сострадание — катарсиса нет ни капли. Немногочисленные светлые стихи — не трагедийны. Большинство же «обычных» любовных стихов затронуты напряжением чувств и — часто — страданием героини, но в них отсутствует сострадание героя и предложение сострадать читателю. Вот характерное произведение этой группы — «Чистый снег» (1979). Это не чичибабинский снег! Героиня бросает в героя «снежный ком» простыни, он включается в игру: «Защищайся, а то пропадешь!..» — и далее: «Защищалась, пока не пропала». Но заключительное «пропала» подается в ореоле не сочувствия, а скорее мужского самодовольства. Некоторые стихотворения просто созданы на лермонтовскую тему «Пускай она поплачет!» В исключительном случае поэт воспекает любовные ласки и прогнозирует их в будущем без трагедии:

Но сияй молодыми грудями,
Как веселая жрица во мгле,
Поневоле моими кровями
Очищаясь на этой земле.

«Мы полны соловьиного свиста...» (1980)

Изредка встречаются стихи о расставании, о разрыве, но они совсем не трагедийны ни для него, ни для нее:

С глаз долой! — я себе говорю, —
И привета не жди ниоткуда.
В это лоно ты крикнул: «Люблю!» —
«Улю-лю!» — ты услышал оттуда.

«Ты не любишь загадок в любви...» (1980)

Уникально, единично Ю. К. использует «чичибабинский» прием «Траурного трамвая» — наверное, он читал его: просит жену не помнить зла (хотя у Б. Ч. речь о разрыве, а у Ю. К. — праздник, но он говорит о раздорах, о страхе, о слезах, а в других стихотворениях еще и о скандалах и изменах):

Не помни зла. Оно преобразилось,
Оно теперь как чернь на серебре.

«Серебряная свадьба в январе» (1994)

Благодаря остроумному каламбуру возник явный катарсис.

И рядом с этим стихотворением стоит еще одно — «Колыбельная» (тоже 1994 г.). Поэт, уставший «воевать на две стороны», обращается к старой матери и просит спеть «что-нибудь прежнее, / задушевное, чистое, нежное». Правда,

Тихой песни слова колыбельные
В страх и ужас приводят врагов

(без этого никак не может обойтись Ю. К.), но —

Чую, света в душе прибавляется,
Мировая война замедляется,
Отдаляется гибель веков.

Совершенно неожиданно у Ю. К. появился полноценный катарсис: все стихотворение в целом может быть рассмотрено как катарсическое по отношению к трагедийному творчеству Ю. К.

Таким образом, у Б. Ч. много трагедийных стихов, и они, как правило, катарсические; у «одинокого» Ю. К. таких стихов не меньше, но он не любил катарсис, и его у поэта мало.

И проблема катарсиса, и многие другие аспекты, рассмотренные в статье, показывают, что Борис Чичибабин и Юрий Кузнецов стоят в ряду самых выдающихся отечественных, да и мировых, поэтов. Они и в самих контрастах демонстрируют свое величие и оригинальность.

Татьяна Фролова

Искусственность и искусство: о метафорах времени и пространства в современной прозе

«**О**собенно важно быть искусным в метафорах, так как только одного этого нельзя позаимствовать у других, и эта способность служит признаком таланта».¹ Аристотелевское утверждение злободневно и тысячелетия спустя — сегодня, когда все чаще раздаются голоса писателей и критиков, ратующих за активизацию в художественном тексте роли метафоры (а также ее новых многочисленных вариаций, таких как эссема, метабола, метаметафора, метакод).² Присущий целому ряду современных авторов стиль, которому условно можно дать определение «метафорический», стал одной из основополагающих тенденций прозы конца XX — начала XXI в. Тенденция эта создается не только метафорой, но и всем потоком средств художественной образности, среди которых также олицетворение, гиперболы, литота, эпитет, перифраз и другие, метафора же понимается как метонимия тропа вообще.

Попытка определить круг так называемых авторов-метафористов выводит исследователя к неизбежным проблемам границ (метафорами увлекаются многие в современной прозе, но невозможно объять необъятное) и иерархии (литературные репутации авторов начала XXI в. окончательно не сформированы, и материал приходится выбирать в некоторой степени

¹ Аристотель. Риторика // Аристотель. Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории. Минск, 1998. С. 1096. (Классическая философская мысль).

² См., например: Эпштейн М. Н. 1) Парадоксы новизны: о литературном развитии 19–20 вв. М., 1988. С. 361; 2) Что такое метабола? О «третьем» тропе // Эпштейн М. Н. Постмодерн в русской литературе. М., 2005. С. 177; Дзюбенко М. Книга о райской культуре // Кедров К. Метакод и метаметафора. М., 1999. С. 216.

интуитивно). Наиболее «искусны в метафорах», как нам представляется, сегодня П. В. Крусанов, И. Н. Полянская, А. А. Проханов, О. А. Славникова, А. В. Иванов, Лена Элтанг, А. А. Бабилов. Обратимся к романам этих авторов — «Укус ангела»,³ «Читающая вода»,⁴ «Господин Гексоген»,⁵ «2017»,⁶ «Блуда и МУДО»,⁷ «Каменные клены»⁸ и «Оранжевая»,⁹ а также к избранным рассказам И. Н. Полянской¹⁰ и О. А. Славниковой¹¹ и рассказам Т. Н. Толстой 1980-х гг.¹² Связь последних с тенденцией метафорического стиля начала XXI в. может быть осмыслена и как диахроническая (ранняя проза Толстой — ближайший историко-литературный контекст для произведений вышеназванных авторов), и как синхроническая: устойчивый корпус текстов из первого сборника рассказов писательницы «На золотом крыльце сидели...» в настоящее время активно переиздается и в исходном составе, и в незначительно модифицированном с учетом тематики издания либо книжной серии, что позволяет данному текстовому блоку оставаться событием современной словесности.

Отметив роль метафорического стиля как главенствующего в тексте фактора, его доминанты, подчиняющей себе абсолютно все уровни произведения, в границах данной статьи остановимся на одной из возможных проекций заявленной тенденции — рассмотрении способов метафорического изображения времени и пространства, широкий спектр которых представлен в современной прозе.

Автор-метафорист нередко перелагает ответственность за организацию жизни своего героя на высшие силы, которые получают выражение в метафорических образах и становятся участниками сюжета. В системе персонажей такой герой оказывается на голову выше героев «рядовых», серьезнее и мудрее:

«...за ее спиной, крепко держа Наташу за плечо, строгим терпеливым врачом стояла старость...» (Толстая, «Вышел месяц из тумана», 120);¹³

³ Крусанов П. Укус ангела. СПб., 2004.

⁴ Полянская И. Читающая вода. М., 2011.

⁵ Проханов А. Господин Гексоген. М., 2002.

⁶ Славникова О. 2017. М., 2007.

⁷ Иванов А. Блуда и МУДО. М., 2007.

⁸ Элтанг Л. Каменные клены. М., 2008.

⁹ Бабилов А. Оранжевая. СПб., 2012.

¹⁰ К исследованию привлекаются рассказы, опубликованные под одной обложкой с уже упоминавшимся романом И. Полянской «Читающая вода» (см. примеч. 4).

¹¹ Лауреаты ведущих литературных премий: Сборник: О. Славникова, Д. Быков, А. Кабаков, М. Шишкин. М., 2007.

¹² Толстая Т. Н. Река Оккервиль. М., 2005.

¹³ Здесь и далее ссылки на перечисленные выше издания даются в тексте статьи в скобках, причем при цитировании романов указываются только фамилия автора и номер страницы, а при отсылке к рассказу — еще и название последнего.

«...вовсе не это главное <...> что с мягкостью, с непреклонностью матери, купающей ребенка, доказала мне судьба» (Полянская, 361).

Персонализация категорий бытия происходит с разной степенью оригинальности — от предсказуемых аллегорий в фольклорном духе:

«...если для начала он не сумеет взнудать удачу — норовистую кобылицу, которая покорствуется не осмотрительным, а дерзким» (Крусанов, 237);

«...трудиться в уединении, дни напролет, пока старость не выключит глаз» (Бабилов, 23),

или в духе античности:

«...в больничной палате две равнодушные седые парки молча перестилали освободившуюся накануне ночью постель у окна» (Бабилов, 150)

— до описаний окказиональных:

«...там, за колеблемым ветром пологом, за сплошным водопадом весны, за оползающими по склону небес созвездиями, стоит капризная королева, и как она распорядится, так и будет» (Полянская, «Снимок», 289–290).

Драматизм происходящего с героем, будь то события негативные или желанные, в этом случае снижается: постановочность происходящего не подразумевает ни безграничного сострадания герою, ни радости вместе с ним, так как и боль, и радость обрисованы с неизменным оттенком «понарошку»:

«Скрытность его объяснялась нежеланием делиться <...> счастьем, озарившим Анфилогову весь обратный путь, заходившим то слева, то справа со своим наклонным бледно-солнечным прожектором» (Славникова, 145).

Однако чем более подробным делается изображение умозрительного понятия, тем более живым и убедительным героем оно предстает и тем сильнее эмоциональное впечатление, производимое на читателя. Там, где олицетворение, просто позволявшее некоей абстракции совершать действия живого существа, перерастает в аллегорию, наделяющую эту абстракцию конкретным развернутым образом и сопутствующими ему обстоятельствами в реальности, начинается подлинная жизнь персонифицированных категорий бытия.

Ср.: «Застолье <...>. Не ведало, что к ним за стол тихо подседа их смерть» (Проханов, 77);

«Возможно, таким сделала его ранняя привычка к смерти, ступавшей за Сашком буквально по стопам, дышащей с раннего детства ему в затылок, забравшей одного за другим двенадцать его сестер и братьев <...>. Он поневоле привык к ее обжигающему душу звериному дыханию, к неустанному преследованию семьи <...> смерть ходила в этот дом, как в собственный <...> срывала, как головки подсолнуха, спивающих на тыне деток, и песня их звучала все тише, хотя Сашко изо всех сил надрывался за убывших...» (Полянская, 69–70).

Образ времени, жизни, судьбы, неудачи, смерти как животного («к ее обжигающему душу звериному дыханию») популярен у авторов-метафоров:

«Вороны неудач так и кружили над ним, создавали плотную тень грядущей беды...» (*Полянская*, «Високосное чувство», 351);

«...каждый день дышит тебе в лицо горячим и затхлым, как забежавшийся пес свешивает на сторону лиловый язык, и тебе душно» (*Элтанг*, 270);

«Жизнь <...> замерла, как удав с раскрытой пастью перед дудочкой, но из раскрытой пасти клубился теплый пар» (*Полянская*, «Снег идет тихо», 286).

Особенно страшно непрочувствованное, бессознательное жестокосердие времени, во всех смыслах этого слова *н е ч е л о в е ч е с к о е*, выраженное в образе животного-времени, животного-смерти:

«Смерть, как слон в посудной лавке, топчется в тесном пространстве нашей плоти...» (*Полянская*, 201).

Вариацией изображения жестокости движения жизни у Татьяны Толстой предстает образ «мясорубки времени», которая «охотно сокрушает крупные, громоздкие, плотные предметы — шкафы, рояли, людей, — а всякая хрупкая мелочь <...> все эти фарфоровые собачки, чашечки, вазочки, колечки, рисуночки <...> проходят через нее нетронутыми» (*Толстая*, «Самая любимая», 144).

Подчеркивается бездумность сурового времени: это огромное, но примитивное приспособление, работающее механически; ему все равно, что уничтожать (и люди для него подобны шкафам и роялям). Но и это ужасное время не обладает властью тотального разрушения, что-то да не сотрется с лица земли: отверстия чудовищной мясорубки слишком велики для разных милых безделушек, которые и останутся хранителями памяти, победившими неумолимое течение жизни (победившими время — на какое-то время).

Персонифицированное время также можно обмануть или договориться с ним — именно потому, что оно живое, оно такой же герой, как и герои-люди, а значит, с ним можно вступить в отношения, доступные человеческому пониманию, в отличие от извечных загадок мироздания о времени и смерти.

«Петерс представил <...> неудачу, бегущую по следу <...> и, чтобы сбить с толку судьбу, кликнул такси и поплыл сквозь дождь» (*Толстая*, «Петерс», 231).

Высшую силу в образе животного можно не только обмануть, но и приручить. Мотив насыщения, иллюстрирующий вариант отношений героя-человека и героя-судьбы, переворачивает исходную иерархию: реальным хозяином положения (пусть опять лишь на какое-то время) оказывается

герой-человек, нашедший подход к агрессивному существу, от которого он всецело зависит:

«Он начинал заклинать судьбу, уверяя себя и окружающих, что скоро, очень скоро с ним случится что-то страшное, непоправимое, — но ничего такого не происходило. Судьба, видимо, насыщалась одним его страхом и отпускала с Богом» (*Полянская*, «Високосное чувство», 351).

Ожившая, очеловеченная высшая сила, принимающая реальные очертания и становящаяся принадлежностью того или иного типажа (животное, человек, человек с определенным характером и т. п.), вместе со своей прежней непознаваемостью утрачивает и абсолютную непогрешимость. Как и любой человек, она обнаруживает в себе изъяны, несколько примиряющие с трагическим результатом ее работы: что с нее взять, неумехи...

«Все те, кого она видела мертвыми, были меньше и незначительнее себя самих при жизни, даже отец потерял свою осанку и рост, когда лежал на дощатом садовом столе со сложенными на груди руками.

Смерть — неумелая прачка, поняла Саша в тот августовский день...» (*Элтанг*, 308).

Примиряет с неумолимостью времени, ведущего героя к старости и смерти, и общая эстетизация самой манеры его движения, возможности для которой открывает реализация метафоры «время течет». Таяние, мерцание, плавление, колыхание — образ движения времени в рассказах Татьяны Толстой. Время осознается как нечто зыбкое, волнообразное. Можно сказать, что Толстая использует языковую метафору «время течет», максимально воскрешая ее образность, потускневшую от долгого употребления.

«Но все прошло, слава Богу, прошло, забылось, утекло водой, зацвело желтыми кувшинками!» (*Толстая*, «Сомнамбула в тумане», 424).

Движение времени в рассказах Толстой быстрое и при этом плавное:

«А лета и зимы скользили и таяли, растворялись и гасли...» (*Толстая*, «Петерс», 235).

Время течет, время струится, подчиняя своему размеренному ритму окружающий мир. Плавное движение жизни завораживает, убаюкивает, есть в нем какая-то томность и безмятежность — и поэтому нет места слишком тяжким переживаниям, нет трагедии старости. В движении времени герой даже находит удовольствие:

«Как приятно было плыть и струиться сквозь время — а время струится сквозь тебя и тает позади» (*Толстая*, «Огонь и пыль», 82).

Но в этом плавном обманчиво-ласковом движении скрывается для героя опасность:

«Она оглянулась и увидела, что время все плывет, а будущее все не наступает <...> а морщинки уже поползли к глазам и ко рту» (*Толстая*, «Огонь и пыль», 84);

«Время течет, и колышет на спине лодку милой Шуры, и плещет морщинами в ее неповторимое лицо...» (*Толстая*, «Милая Шура», 46).

Авторы-метафористы начала XXI века, как и Татьяна Толстая, из всех способов изображения движения времени отдают предпочтение реализации метафоры «время течет». На фоне этого образа времени как воды многочисленные иные варианты кажутся особенно экзотичными:

«Время все еще двигалось скачками, как пришибленная крыса» (*Бабиков*, 211);

«...время крутилось перед его глазами, словно карусель, и уже дважды проезжали перед ним олени и дважды лошадки <...> быть может, со следующим оборотом деревянной платформы вместо оленей выедет носорог?..» (*Полянская*, 22).

Время «как пришибленная крыса» примыкает к группе образов персонифицированного времени, раскрывая новые возможные оттенки такой персонификации — не пугающее величие или агрессивность высшей силы в роли героя, но ее ущербность вплоть до полного уничтожения и уничтожения: если можно «пришибить» время-крысу, значит, можно и убить... Образ карусели также имеет оттенок умаления авторитета времени как трагически неумолимого и всемогущего, подводя нас к идее постановочности происходящего, некоторой искусственности переживаний персонажей: движение времени как вращение карусели — созданное человеком, неестественное, надуманное, с небогатым чередованием оленей-лошадок.

С другой стороны, наблюдающий это вращение панически боится смерти как собственного небытия, но движение времени, неуклонно ведущее его к этому, изображено как безобидное и праздничное — «карусель». Сравнение времени с каруселью выполняет функцию эстетизации роковых обстоятельств, что сближает его с реализацией метафоры «время течет».

Образ времени как потока, будучи основным у семи авторов-метафористов, не получает у них той эмоциональной нагруженности, которой наделяет его Татьяна Толстая: время как поток убаюкивающий, плавный, ненавязчиво утешающий человека одним своим ритмом перед лицом старости и смерти. Текучесть времени дает основания для сближения его с другой жидкостью и создания гораздо более драматичного образа, нежели «время — вода»:

«...время, думал я, похоже на кровь, про него говорят — б е ж и т, или — о с т а н а в л и в а е т с я, или — в а ш е в р е м я и с т е к л о...» (*Элтанг*, 171).

Подобно тому как раненый человек истекает кровью, каждый из живущих — рано или поздно обреченный на смерть, а значит, раненный смертью, — и с т е к а е т временем.

Периоды времени, отличающиеся для героя по интенсивности проживания, насыщенности событиями, могут быть описаны как разное поведение воды:

«Время, которое еще недавно стремительно несло, как вода в горловине, теперь замедлилось, почти остановилось, накапливаясь в тихой заводи. <...> Время прорвало запруды и устремилось в промоину...» (*Проханов*, 415–417).

Если герой не умеет ориентироваться в этом потоке, не умеет плыть (что в контексте метафоры означает неумение жить), движение времени не только не убаюкивает его, но и дает повод для паники:

«...он, сын, все время живет как тонет, задыхаясь, хватается слабеющей рукой то за тот куст, то за этот, то за эту женщину, то за ту, то за одну работу, то за другую <...> так и уйдет в конце концов под воду, когда последний пузырек воздуха лопнет на поверхности реки...» (*Полянская*, «Снег идет тихо-тихо», 286).

Метафора «время течет» порождает образы «жизнь — пруд», «жизнь — река»:

«...я сменил имя и адрес, свернулся водяной улиткой и передвигался вниз головой, осторожно нащупывая дорогу на поверхности пруда...» (*Элтанг*, 22);

«...к концу жизни, перевалив за семьдесят, он впал в детство, как река впадает в море...» (*Бабиков*, 59).

Качество воды в реке соотносимо с качеством жизни героя:

«...мелкая рябь на поверхности его медленно протекавших дней отличала скорее свинцом, чем золотом...» (*Бабиков*, 111);

«...я в последнее время обленился, бросил весла и плыву по течению, знали бы они, какая мутная вода в моей реке, натуральный ганг, перегнешься через борт — а там даже отражения нету, одна глинистая темень...» (*Элтанг*, 120).

«В м о е й реке» — важнейшее определение для героев авторов-метафористов начала XXI века, абсолютных единоличников в обустройстве и ощущении времени собственной жизни. Когда со сцены исчезают персонифицированные высшие силы, в способностях отсчета личного времени герой проявляет чудеса индивидуализма и самодостаточности. Предшественником этой хронологической автономности становится Татьяна Толстая, показавшая, что воссоздаваемое ею плавное, плывущее время внутри себя может быть неоднородно, может вмещать качественно разные фрагменты жизни:

«Ложится длинная притихшая минута, из тех минут, в какие, по поверью, пролетает ангел» (*Толстая*, «Самая любимая», 156);

«Одна секунда стоит большая, медленная, гулкая, как заброшенный храм, другая — мелкая, юркая, быстрая, — чиркнув спичкой, сжигает тысячу лет» (*Толстая*, «Сомнамбула в тумане», 405).

Тенденцию изображения качественно разного времени — например, времени, тяжело переживаемого, а значит, тяжкого в значении «обладающего значительным весом» — подхватывают метафористы начала века:

«...тяжкие минуты ожидания, которые она передвигает одну за другой, как шкафы...» (*Полянская*, «Бедное сердце Мани...», 372).

Но в особенностях передачи внутренне разнородного времени они шагнули гораздо дальше: основанием для определенного качества проживаемых дней, часов, минут становится сам герой; именно он (а не автор-метафорист) своим присутствием властен окрашивать время в те или иные тона:

«С первым мы насквозь прошагали много прекрасных, перелетающих лето дней, со вторым превозмогли столько же томительных часов, точно тащили по асфальту тяжело груженные сани» (*Полянская*, «Миша», 318).

Новаторская способность героя у авторов-метафористов — преобразовать время, задавать ему нужный вектор:

«С тех пор, как мама умерла, а умерла она в восемьдесят седьмом году, в декабре, когда Саше исполнилось тринадцать лет, прошлое стало похоже на сломанные часы без стекла, в которых можно подкручивать стрелки рукой — и Саша подкручивала, понимая, что пружина однажды не выдержит, распрямится и выстрелит в нее со всей силой насильно стиснутого времени» (*Элтанг*, 84).

Хронологически точно зафиксированная дата трагического события в жизни героини становится точкой отсчета безвременья. Здесь «подкручивание стрелок» происходит еще с опасением, с оглядкой на объективно существующее время — но уже в рассказе О. Славниковой «Басилевс» скромная «пенсионерочка», скрывающая свой вовсе не преклонный возраст, уверенно «останавливает время», руководствуясь любопытным и точным расчетом:

«Пока она оставалась “пенсионерочкой”, у нее был, по человеческим стариковским меркам, огромный запас времени, лет сорок или пятьдесят; старушкой она была почти бессмертна <...>. Если же она возвращалась в отрочество и начинала оттуда, то времени у нее становилось катастрофически мало, потому что большой и лучший кусок жизни оказывался украден» (*Славникова*, «Басилевс», 48),

а в рассказе «Бедное сердце Мани...» о прошлом героини и нельзя говорить иначе как «две любви тому назад», «любовь тому назад», «много любовей тому назад» (*Полянская*, «Бедное сердце Мани...», 374–375) — никаких чисел, лет и месяцев для нее просто не существует.

Во взаимоотношениях героев важной оказывается их временная совместимость. Несовпадение как внутренних «времен», так и обыденного времени в виде биоритма утверждает невозможность быть вместе:

«...мы живем в разное время, я в полдень, а он в четвертой страже ночи...» (*Полянская*, 82);

«Когда он <...> вернулся <...> она уже <...> беззвучно спала. <...> В стеклянной пепельнице на тумбочке, что с ее стороны, лежал раздавленный червь недокуренной папиросы. У нее и у него время явно шло по-разному, он то и дело отставал, спотыкался, никак не мог ее нагнать» (*Бабилов*, 213).

Образ раздавленного папиросного червя знаменует двойное временное отставание героя от своей спутницы: к моменту его возвращения не только она уже спит, но даже ее папироса не тлеет в пепельнице.

На фоне способности героя иметь временную «ауру», проецировать свою личность на проживаемое им время, тем самым качественно его преобразовывая, меркнут представленные у авторов-метафористов описания времени суток и времени года. По степени оригинальности они не могут конкурировать со своеобразием личного времени (точнее, личных «времен») героев, хотя и получают небезынересные метафорические описания:

«Фонари загорались всегда слишком рано и без спросу, назначая вечер, как мудрого регента при взбалмошном дофине (а так хотелось без конца любоваться осенними листьями, пропитанными низким закатным светом)...» (*Бабилов*, 95).

Смена времен года маркируется сменой предметов, выдвигаемых на первый план в ближайшем окружении героя. Случаи, когда вместо разных нюансов в облике героя, вместо разных предметов для каждого времени года фигурирует один, от сезона к сезону претерпевающий изменения, перерастают у авторов-метафористов в частый прием. Маркированным таким образом может быть не только переход от одного сезона к другому, но и рубежи веков:

«За окном <...> тянулся оснеженный балкон <...> там, словно обнаженная женская натура, белели в лежачих позах окаменелые сугробы <...> сугробы с женскими формами, уже просверленные каплей до самого дна» (*Славникова*, 224–231);

«...сырыми домами позапрошлого века, чьи некогда нарядные балконы напоминали теперь стариковские вставные челюсти» (*Славникова*, 102).

В роли одного из таких предметов предсказуемо оказывается свеча, осмысленная как вертикальная временная шкала:

«Свеча, стоящая в стакане с пшеном, сгорела на четверть. Уровень нашего общего времени понизился на несколько вершков» (*Полянская*, 99).

Некую крайнюю точку в использовании этого приема намечает Лена Элтанг, делая его тавтологичным: предметом, с помощью которого изображен ход времени, оказывается само время, овеществленное в образе застывшей амбры:

«И разве мы больше не враги? И как вышло, что свежая вонючая амбра трех последних лет осветлилась, затвердела и стала мускусной и золотистой?» (*Элтанг*, 36).

И все же случаи характеристики «времени через время» единичны. Предмет, наглядно демонстрирующий движение дней и лет, обычно оказывается привычным, бытовым, с категорией времени не связанным — тем более неожиданный и сильный эффект достигается, когда благодаря метаморфозам с такой вещью ход времени обретает зримость, гораздо более красноречивую, чем констатация «прошло столько-то дней (лет)»:

«...прошептал Эртель, глядя на буфет, где стояли принесенные им в позапрошлый раз голландские розы, ставшие теперь тусклыми и жестяными» (*Славникова, «Басилевс», 58–59*);

«Устраивались выставки, на которых экспонировались <...> пожелтевшие листки с написанными от руки стихами, напоминавшие теперь клейкие ленты с издохшими мухами» (*Славникова, «Конец Монплезира», 72–73*).

Вектор происходящих с предметами изменений одинаков: они ветшают, то есть становятся безусловно хуже, что дает общую негативную оценку отображаемому с их помощью движению жизни. Время несет разрушение, время однонаправленно и движет все к гибели — вот о чем говорят изменившиеся предметы. Мотив старости и смерти иногда откровенно заявлен в их новом облике: нарядные прежде балконы теперь как «старики вставные челюсти», листки со стихами напоминают «ленты с издохшими мухами».

Одним из способов преодоления линейного времени, направленного в смерть, у авторов-метафористов становится память, воспоминание:

«И вот из растущего с каждым годом гербария минувших дней — пестрых и зеленых, тусклых и раскрашенных — память вынимает, любясь, все один и тот же листок...» (*Толстая, «Самая любимая», 138*).

Но и этот способ не всегда спасителен для героя:

«Душа твоя скудна, повторяю тебе, но лишь потому, что ты живешь в тесном чуланчике своих воспоминаний, как когда-то жила в кладовой родительского дома...» (*Элтанг, 108*).

Замкнутость, нерушимость границ прошлого, нашедшая одно из возможных выражений в образе «океана времени», неожиданно получает негативную трактовку: возвращение в прошлое, в воспоминания расценивается не как преодоление однонаправленности жизни и неспособности вернуться, но как невозможность дальнейшего движения в его потоке. Герой, победивший линейность времени, сам становится побежденным.

Метафора «чуланчик воспоминаний» в сжатой форме иллюстрирует популярную у метафористов тенденцию — взаимоуподобление времени и пространства: воспоминания (категория памяти) сравниваются с чуланчиком; чуланчик (место в пространстве дома) населяется не вещами предметного мира, но бестелесной временной субстанцией — воспоминаниями; все это вместе вызывает к жизни целостный хронотоп «чуланчик воспоминаний». Данная метафора энергоемка, так как состоит все-

го из двух слов по схеме сущ. + сущ., но отношения тождества времени и пространства могут утверждаться и более многословным способом:

«...детство <...> бывает только особым миром, волшебным домиком внутри стеклянного шара...» (*Славникова, 56*).

Многословность приводит и к многослойности пространственно-временных отношений: детство — «особый мир», детство — «волшебный домик внутри стеклянного шара», а человеческая жизнь, опосредованно, — «стеклянный шар»; «волшебный домик внутри стеклянного шара» — особый мир; детство — особое время человеческой жизни.

Тенденция к взаимному уподоблению времени и пространства четко прослеживается уже у Татьяны Толстой. Наиболее очевидный и простой случай — краткая констатация такого уподобления:

«Вначале был сад. Детство было садом» (*Толстая, «На золотом крыльце сидели...», 29*).

Для героя-ребенка вся жизнь пока что сводится к детству, мир — к саду. Сад — всегда ограниченный участок земли, и здесь тоже заданы границы: «На юг — колодец с жабами, на север — белые розы и грибы, на запад — комариный малинник, на восток — черничник, шмели, обрыв, озеро, мостки» (*Толстая, «На золотом крыльце сидели...», 29*). Но в то же время сад — «без конца и края, без границ и заборов» (*Толстая, «На золотом крыльце сидели...», 29*). Подобно саду, ограниченному и бескрайнему одновременно, детство — часть, обособленная от всей остальной жизни, да и сама жизнь — время ограниченное, но для ребенка чудесный сад безграничен и «жизнь вечна» (*Толстая, «На золотом крыльце сидели...», 30*). То есть перед нами подразумеваемая, как будто замаскированная конечность времени и пространства при явной — и явленной — необозримости, переходящей в щедрую к детскому взгляду безграничность.

Время и пространство образуют единый фрагмент реальности, абсолютно соответствуя друг другу. Проверка на такое соответствие — равноценность характеристик пространства через время и времени через пространство: сад — это детство, детство — это сад.

Более сложные случаи взаимоуподобления времени и пространства связаны с отсутствием безусловного тождества:

«В ленинградской квартире, сердцевине моего детства...» (*Толстая, «Самая любимая», 143*).

Выстраивание взаимохарактеристик «квартира — это детство», «детство — это квартира» по аналогии с предыдущим временем-пространством «сад — это детство», «детство — это сад» будет логически небезупречным: «квартира — сердцевина детства». Категория времени «мое детство» не приобретает словесно выраженного эквивалента в пространстве, но благодаря тому, что такой эквивалент приобретает его часть, и сама эта часть детства как времени уже обозначена через пространствен-

ное «сердцевина» (ленинградская квартира — сердцевина моего детства), становится ясно, что и у категории времени «мое детство» есть неназванная пара — категория пространства (может быть, Ленинград?).

Отрезок действительности, выделенный из нее отношениями идентичности времени и пространства, может быть красивым, гармоничным («А за окнами <...> свежая цветочная тишина <...> Вянет вечер...» (Толстая, «Самая любимая», 140–141)), но может быть и отталкивающе-мрачным:

«Он все знает, он понял мир <...> торопливо, крупными буквами записывает только что обретенную истину: “Ночь. Ночь. Ночь. Ночь. Ночь. Ночь. Ночь. Ночь. Ночь. Ночь.”» (Толстая, «Ночь», 110).

Среди уподоблений такого типа («сад — детство, детство — сад»; «мир — ночь, ночь — мир» и т. п.) особое место занимают уподобления, в состав которых в роли категории времени входит память, воспоминание. Эта способность сознания особенно удобна для таких тождеств (поскольку память сама по себе — время уже застывшее, «законсервированное», то есть предполагающее некую форму), и поэтому особенно часто именно с ее участием строятся микрохронотопы по принципу «время — пространство, пространство — время», от лаконичного «в чуланчике воспоминаний» до более развернутых описаний:

«...в моей памяти, в ее просторных сумерках...» (Полянская, «Миша», 318);

«И все-таки Юльку Моржов хранил на солнечной стороне памяти» (Иванов, 222).

В обоих случаях второй компонент — пространственное соответствие памяти — не назван, но характеристики, которыми она наделяется («просторных», «на солнечной стороне»), уместные для какого-либо объекта пространства, позволяют и в самом времени — памяти — видеть такой объект.

Отдельным микрохронотопом становится пауза как временной промежуток, имеющий некие пространственные очертания:

«...ни одна воздушная пауза, ни одно случайное прикосновение все же не перешли ни в поцелуй, ни в объятие» (Бабилов, 132).

Эпитет «воздушная», на первый взгляд даже избыточный и называющий само собой разумеющееся качество, утверждает наличие у паузы — категории времени — вещественной наполненности («из воздуха»), тем самым возводя ее и в статус пространства. Будучи промежуточком временным, пауза, становящаяся полем для интеллектуальной деятельности, получает границы в пространстве и выступает как самостоятельный хронотоп:

«Повисла пауза, которую лучшие умы Кремля пропахивали вдоль и поперек вариантами своих ответов» (Полянская, 208).

Уподобление времени пространству наделяет первое не просто абстрактной оформленностью в пределах условных границ, но и конкретной индивидуальной формой:

«...бесконечное летнее время, казавшееся круглым, как наполненный самим собой небесный купол...» (Славникова, 52);

«...огненное колесо короткой и обманчивой купальской ночи скатилось с горы...» (Полянская, 103).

Эта форма связывается с дополнительными характеристиками времени, и чем они точнее, тем более четкую форму приобретает время: летнее время — «круглое», время в ночь накануне Ивана Купалы — не просто «круглое», но «огненное колесо».

Время имеет не только форму как заданные наружные очертания, но и детали внутри себя:

«В сумерках, в которых, словно красная воспаленная рана, пылала над крышами реклама “Самсунг”...» (Проханов, 412).

Детали, существовавшие в пространстве и прежде, лишь при наполняемости пространства определенным временем (в данном случае это «сумерки») получают видимость или же волшебным образом преображаются:

«Со мной происходит что-то незнакомое <...> вчера я просидела <...> глядя на канадских гусей, которые <...> в сумерках казались тихими и серебристыми, хотя я знаю, что они грязно-сизого цвета...» (Элтанг, 275).

Изобилуют произведения авторов-метафористов и так называемыми бытовыми пространствами — имеющими отношение к миру людей в целом, необходимыми обществу в его привычно текущем существовании: жилой дом, госучреждение, церковь, магазин, рынок, ресторан, музей, театр...

Простейшая форма организации бытового пространства — последовательная смена равноправных объектов, из которых это пространство состоит; каждый такой объект поочередно выдвигается на первый план повествования и разворачивает свою метафорическую картинку:

«Третья остановка была сделана у рынка, накрытого, словно цирк, бетонным куполом. <...> Горы яблок, аккуратно возведенные пирамиды груш, прозрачные, источающие сиреневый свет виноградные гроздья. Мятый оранжевый урюк, коричневый изюм, смуглые грецкие орехи. Рассеченные на длинные доли, напоминающие египетские ладьи, желтые дыни. Алые, как хохочущий рот негра, влажные половинки арбузов, наполненные блестящими черными семенами. <...> лежали золотистые остроносые осетры с колючими загривками и перламутровыми пластинчатыми жабрами, похожие на драконов. Серебряные льдистые семги с зубатыми хищными клювами излучали голубой свет зимнего утра. <...> Панцирные пупырчатые крабы, разложенные на холсте, раскрывали для дружеских объятий клешни» (Проханов, 97).

Пространство, составленное из объектов, конкурирующих друг с другом в яркости и необычности образов, производит впечатление нарядного, праздничного. Пестрой карнавальная вереницей товаров поддержи-

вается мимоходом заявленное вначале сравнение рынка и цирка: каждый товар попадает в поле читательского зрения, как на арену, и подобно сценическому номеру демонстрирует свои красоты и волшебные возможности превращения во что-то иное (доли дыни, как египетские ладьи; половинки арбузов, как хохочущий рот негра, и т. д.).

Бытовые пространства многослойны и многосоставны. Зрительные подробности, даже самые колоритные, в большинстве случаев не являются автономными, и праздник для глаз дополняется подробностями иных ощущений. Даже в описание пространства оркестровой ямы, где безраздельно властвует звук, добавляется осязательный штрих — «бархатная»:

«Из оркестровой ямы раздавалось множество слабых звучаний, словно туда, в бархатную глубину, были посеяны семена звуков» (*Проханов, 255*).

У многих авторов-метафористов выделяются и устойчивые группы наиболее часто изображаемых пространств. Так, Александр Проханов неоднократно позволяет своим героям выпивать и закусывать с полным знанием дела — не спеша, наслаждаясь видом и вкусом предлагаемых блюд. Читателю открывается пространство столовой, постепенно сужаемое до пространства бокала (кружки, рюмки) и пространства тарелки, описываемых с художественным и терпеливым вниманием к съедобным деталям и вкусовым нюансам. Центральным объектом «пищевого» пространства нередко становится рюмка как входящее в его состав микропространство, проигрывающее первому в размерах, но явно превосходящее его по своей эстетической значимости.

«Копейко разлил по рюмкам водку так полно, что над каждой образовалась выпуклая слюдяная линза» (*Проханов, 29*);

«Гречишников поднял рюмку, в которую из иллюминатора влетел луч солнца, и она наполнилась золотом» (*Проханов, 460*).

Наряду с выдвиганием центрального объекта «пищевого» пространство организуется и по уже продемонстрированному принципу последовательной смены равноправных объектов, создающему впечатление изобилия и красоты:

«И скоро на столе, цветисто занимая его дощатую поверхность, появились запотевшая бутылка водки, рюмки, пышная ароматная зелень, слезящийся овечий сыр, красная и черная фасоль, желтые, окутанные паром, похожие на маленькие молодые планеты хинкали, продолговатое блюдо с люля-кебабами, насаженными на миниатюрные пики, кувшин кислого молока с измельченной зеленью и желтый, как полная луна, теплый лаваш» (*Проханов, 376–377*).

Обеденный стол, тарелка, блюдце — особое маленькое пространство и в рассказах Татьяны Толстой:

«Мир и покой в кругу света на белой скатерти. На блюдечках — веер сыра, веер докторской колбасы, колесики лимона — будто разломали

маленький желтый велосипед; рубиновые огни бродят в варенье» (*Толстая, «Свидание с птицей», 63*);

«Стыло бульонное озерцо» (*Толстая, «Соня», 6*).

При изображении очередного микропространства, занятого какими-либо продуктами, едой, Толстая использует что-то вроде олицетворения через обездвижение, омертвление — лишь живые существа могут засыпать, умирать, а все съедобное в рассказах Толстой только это и делает:

«На столе под зеленым колпаком спал зеленый сыр» (*Толстая, «Петерс», 219*);

«Под стеклянистой железной гладью по углам спали одинокие фрукты: там яблочный ломтик, там — угол подороже — ломтик персика, здесь застыла в вечной мерзлоте половинка сливы» (*Толстая, «Река Оккервиль», 443*);

«Он помнил наизусть печально короткий срок жизни сметаны, и в его обязанности входило уничтожить ее при первых же признаках начинающейся агонии» (*Толстая, «Круг», 52*);

«В будни они ходили в магазины, покупали мертвую желтую вермишель» (*Толстая, «Петерс», 235*).

По отношению к сюжету и теме произведения «пищевые» пространства вторичны. В большинстве случаев они раскрывают свои «скатерти-самобранки» как дополнительные подарки читателю, без которых повествование могло бы и обойтись. В устойчивых группах пространств, характерных для того или иного автора, доминируют другие пространства, лишённые очаровательной необязательности существования в тексте; эти пространства можно определить как сюжетно или тематически обусловленные (в дальнейшем они именуется просто «тематическими»).

Герой Александра Проханова колесит по Москве, отсюда и изображения городских мест, возникающие по мере его передвижения. Предметами описания становятся реально существующие уголки Москвы, «заголовками» для таких описаний — топонимы:

«...посреди переулка, сквозь который проглядывала нежно-желтая, как яичный порошок, Кропоткинская...» (*Проханов, 375*).

Последовательное изображение московских пространств в контексте идей, разделяемых героем и проповедуемых автором, получает и широкое концептуальное обоснование. В предлагаемой читателю теории воссоздания территориальной целостности России (по примеру СССР) и усиления ее роли в мировом сообществе нашей стране отводится место центра мира и, соответственно, центром этого центра оказывается Москва — следовательно, пространство, претендующее в идеологии романа на роль мировой столицы, достойно самой тщательной детализации.

Изображение тематических пространств у авторов-метафористов отмечено обоснованной предсказуемостью либо излишне навязчивой монотон-

ностью. К первому типу приближаются тематические пространства Ирины Полянской: в ее романе, посвященном истории кинематографа, в которой преломляется история страны, обоснованно — и каждый раз в новом ракурсе — появляются соответствующие пространства: павильон съемочной площадки; натянутая простыня как экран в кинотеатре; лицо актера, которое крупным планом выделяет камера; сама камера как пространство («Их ждут другие камеры, позевывая своей пустотой, переполненной уже ничего не значащими телами» (Полянская, 150)); камера как граница между пространствами («глазок вечности» (Полянская, 150); «уходили в каждый новый дубль как в новую реальность, и легче было пройти верблюду сквозь Игольные Уши в Иерусалиме, чем этим актрисам просочиться обратно в свой прежний мирок через крохотный глаз объектива» (Полянская, 188)).

Ко второму типу — монотонной череде слишком одинаково увиденных предметов — приближаются тематические пространства Алексея Иванова. Его герой за отведенное ему сюжетное время засматривается на столько женщин, что читатель сразу сбивается со счета; в окружающем пространстве природы герой продолжает видеть то главное, что занимает его мысли:

«Сумерки дышали багровым теплом. За Матушкиной горой еще шевелилась поздняя заря, внезапно прорываясь в долину — то косым красным лучом по темной излучине Талки, то румянцем на проплывающем мимо облаке, то прощальным гудком теплового. Казалось, что за горой, как за печкой в деревенской горнице, кто-то украдкой занимается любовью и все никак не может утаиться: то ноги вылезут из-под лоскутного одеяла, то в зеркале отразится раскрасневшееся лицо, то вдруг донесется зажатый зубами стон» (Иванов, 481).

Ряд формальных соответствий соблюден (пространство сумерек — деревенская горница, гора — печка, румянец на облаке — раскрасневшееся лицо, гудок теплового — стон), но из-за большой протяженности сравнения эта выверенность почти неуловима и не работает. К тому же мешают «лоскутное одеяло», щедро добавленное к антуражу деревенской горницы, но не нашедшее себе явного соответствия в реальном мире, и поздняя заря в роли тех двоих, кто «украдкой занимается любовью», — не только количественным несопадением объекта и субъектов сравнения. В контексте всех тематических пространств у Алексея Иванова неустанным видением героем в каждом природном явлении или объекте — очертаний человеческого тела приобретает характер некоей общей несуразности. Хочется, чтобы герой подумал наконец о чем-нибудь другом, тем самым внеся разнообразие в становящиеся скучно-однотипными пейзажи, увиденные его глазами. Тематическое однообразие метафор оставляет впечатление скудности воображения героя — при том, что сами по себе эти метафоры скорее говорят о богатстве и изощренности воображения:

«За стволами белела мраморная, античная нагота облаков» (Иванов, 433);

«Луна сияла своей откровенной наготой, привычная к наготы, как русалка» (Иванов, 488);

«Моржов молча смотрел на долину — уже всю сплошь обжитую им, понятную, знакомую, как нагота любимой женщины» (Иванов, 532).

Принцип заданности прослеживается и в изображении тематических пространств у Ольги Славниковой, каждое из которых по-своему прекрасно и уникально, но в ряду других, созданных по тем же законам, становится неинтересным, типичным. Герои Славниковой — хитники, то есть люди, занятые нелегальной добычей драгоценных камней; соответствующее тематическое пространство — Рифейские горы (под вымышленным топонимом скрываются горы Уральские). Для передачи свойственной этим горам «красоты в квадрате» (местность красива такой совершенной красотой, словно это уже пейзаж красивой местности) как нельзя лучше подходят тропы: в их механизме изначально заложено удвоение реальности (А как В), в данном случае оборачивающееся удвоением прекрасного:

«...охапками зелени и желтых лаковых купальниц покрытые болота в этом году напоминали райские кущи. Вновь забили лесные родники, тонкие песчинки в них кружили, будто в холодную сладкую воду все подмешивали и подмешивали сахару. Руслу ручьев стали настолько чисты, что, выложенные сердоликовой и кварцевой галькой, напоминали ювелирные витрины. <...> лесные глубины — сырые, дымные бездны, пронизанные папиросными лучами солнца <...>. Здесь в изобилии цвели курчавые дикие лилии, полные пудры, и синие призрачные ирисы, и губастые, с простроченными листьями венерины башмачки — не говоря о простых гвоздиках-«часиках», обильном клевере, мелких мятых маках на тонких стеблях, похожих на шерстяные нитки. Небольшие черные озера таинственно белели сырыми звездами кувшинок...» (Славникова, 385–386).

Стремление автора как можно более полно передать красоту места, уподобив его составляющие всем другим известным красотам («райские кущи», «ювелирные витрины», «звезды» и т. п.), постепенно становится чересчур явным и утомительным. Метафорическое соответствие неуклонно находится для каждой реалии описываемого мира, и образам становится тесно в пространстве, они неуклюже громоздятся друг на друга:

«Густая мошкара, краса и бич корундовой реки, по-прежнему толкалась столбами во всяком воздушном просвете, брызгая на кожу, будто масло с раскаленной сковородки. Невидимые птицы подавали голоса то тут, то там: звуки были механические, с хрипотцой, словно у старых, спросонок бьющих часов, а маленький черемуховый куст весь звенел, будто мешочек серебряных монет. <...> гранитные скалы казались кляксами на рыхлой промокашке» (Славникова, 264).

Масло с раскаленной сковородки, старые часы, мешочек серебряных монет, рыхлая промокашка — всего этого слишком много для ни к чему сюжетно не обязывающего, самоценного описания умозрительной прогулки по Рифейским горам. Очередное описание картинных природных красот оборачивается тяжелым, густым, вязким потоком образов... И дело не только в их количестве, но и в качестве. Закон для изображения пространства Рифейских гор у Славниковой — нахождение образов сравнения в мире человека. Взятые по отдельности, такие описания кажутся несомненными метафорическими удачами:

«...у каждой березы, словно возле парикмахерского кресла, светлели ее прошлогодние листья...» (*Славникова*, 138).

Но когда их становится слишком много, они создают впечатление неестественности природного мира, который, напротив, призван быть живым и настоящим:

«...лезли сквозь сплошные, турникетами расставленные ели, чьи засохшие нижние ветви напильниками драли крепкие штаны» (*Славникова*, 125–126);

«...ворочаясь ночью в надувной, резиновой игрушкой пахнувшей палатке, за стенкой которой, будто пассажир в соседнем купе, вздыхал и ворочался первый за время экспедиции северный дождь» (*Славникова*, 130);

«Экспедиция с трудом пробиралась сквозь густые ельники, будто сквозь череду дверей на жестких, туго хлещущих пружинах; однажды хитники долго сидели, не решаясь двинуться дальше, на маленьком и мягком, как кровать, болотном островке» (*Славникова*, 144).

Приметы мира людей (купе, двери, кровать и др.), к тому же в большинстве своем приметы мира городского, методично прививаемые к приметам мира природы, последовательно проводят мысль о схожести этих миров, что обесценивает уникальность Рифейских красот и делает бессмысленным выведение их в тексте как обособленного тематического пространства.

В ситуации с описаниями природы отразилась, как в капле воды, ситуация с изображением в произведении не только природы, но и вообще «живой жизни» у многих авторов-метафористов: чем более реальными стремится сделать автор изображаемых героев или события, тем большим количеством тропов и тем более изощренными тропами наделяет он изображаемое — и тем более художественным, но отнюдь не реальным, кажется оно. Виртуозно воссозданная автором-метафористом реальность может быть даже лучше — красивее, красочнее, интереснее, подробнее — реальности настоящей, но именно это ее «превосходство» влечет за собой осознание ее вторичности.

Действие в тексте, написанном метафорическим стилем, всегда представляется в какой-то мере постановочным: все, что увидено, увидено

именно так, а не иначе, благодаря метафорическому сознанию автора, находящему свое выражение в авторской манере письма. Разумеется, присутствие автора как того сознания, которое определяет представляемый читателю отбор явлений действительности, ощущается в любом художественном тексте, но в тексте метафорическом — особенно сильно: любой троп, будучи продуктом личной воли в сопоставлении двух далеко отстоящих друг от друга явлений, неуклонно напоминает о существовании высшего индивидуального видения, которым и порождается произведение. Отпечаток сделанности, театральной постановочности есть и на способах организации времени и пространства авторами-метафористами: пространство превращается в декорацию с букетом тщательно прорисованных мелких и крупных деталей, а персонифицированное время выводится на сцену в качестве героя. Погоня за общей изощренностью описания позволяет охарактеризовать его и как искусное, и как искусственное — с преобладанием первой либо второй составляющей в каждом отдельном образце современной метафорической прозы.

Фаталисты: Лев Толстой и Иоанн Кронштадтский

Отличие любой империи от любой демократии в том, что в империи все всегда взаимосвязано и всем есть дело до всех. Какими бы разными и ярко индивидуальными людьми ни были Толстой и Иоанн Кронштадтский, «часы» их жизни все-таки совпадали с общим ходом имперских «часов».

Начало священнического пути отца Иоанна и литературной деятельности Толстого приходится на середину 1850-х годов. Это заря эпохи Александра II с ее либеральными реформами и гуманистическими надеждами. «Духовный переворот» Толстого происходит в конце 70-х — начале 80-х годов: это охота русских террористов за царем, убийство императора, конец либеральных реформ и крах политики «диктатуры сердца» министра внутренних дел Лорис-Меликова, не сумевшего не только удержать порядок в стране, но и обеспечить должную охрану первого лица государства. Начинается эпоха Победоносцева, который, по образному выражению Александра Блока, *над Россией простер свиные крыла*.

Случайно или неслучайно, но именно убийство царя косвенно позволяет отцу Иоанну, используя ореол мученического имени, достроить в Кронштадте Дом Трудолюбия памяти Александра II. Таким образом, совершая святое дело, он из скромного пресвитера превращается во влиятельное общественное лицо, с которым не гнушаются общаться члены царской семьи.

Толстой и Иоанн Кронштадтский по-разному переживали убийство Александра II. Но совершенно очевидно, что оно произвело на них глубокое впечатление, как и на всех русских людей. При этом ни тот, ни другой по своему воспитанию

и внутренним убеждениям не были, так сказать, фанатиками монархии. В ранней переписке с тетушкой-фрейлиной А. А. Толстой молодой Лев Николаевич издевательски называл петербургский двор Трубой, хотя что означало это прозвище — не совсем понятно. Для выходца же из семьи беднейших северных священников молодого Ивана Сергиева царь и петербургский двор находились в таких заоблачных высях, куда его мысль долетала разве только во снах. Тем не менее, он был строгим приверженцем известной триады «Православие — Самодержавие — Народность». В его ранних дневниках есть немало рассуждений на этот предмет, к сожалению, самых что ни на есть банальных.

Надежда Киценко считает, что «убиение Государя Императора торпедо»¹ (выражение отца Иоанна) произвело в нем заметный умственный переворот, заставив всерьез задуматься «о роли правителя и стабильности в российском обществе». Особым чутьем пастыря он понимает, что Россия оказалась в какой-то поворотной точке своего исторического развития, и многое теперь зависит от позиции православной церкви, от того, как она осмыслит это событие, причем не только и не столько в общественно-политическом ключе, но именно как «знамение свыше».

«Ужасное злодейство у нас; убит возлюбленный Государь наш злейшей рукою, — пишет отец Иоанн в дневнике. — Но где же Господь? Почему не избавил Его? Забыл ли Он нас? Нет, не забыл, и не отвратил Он. Как гром поразил нас, попустив на нас такое несчастье, — для того, чтобы мы пробудились от греховного усыпления, очнулись, осмотрелись вокруг себя, сознали бездну грехов своих, покаяться и исправиться».²

То, что священник Иоанн Сергиев являлся абсолютным фаталистом в вопросе о том, справедлив или не справедлив Господь, допуская то или другое злодеяние или просто страшное событие в человеческой жизни, не удивительно. Удивительно другое! Не меньшим, если еще и не бóльшим фаталистом в этом вопросе был сам Лев Толстой.

Этот фатализм поражает уже при чтении мощных сцен «Войны и мира», предшествующих описанию вторжения в Москву Наполеона и пожара древней столицы. Любые попытки градоначальника организовать правильное отступление русских из столицы и предотвратить уничтожение Первопрестольной представляются автору романа совершенно бессмысленными и даже ненужными в виду того грандиозного исторического акта, который должен свершиться *по воле Божьей*.

«Величавым и неизбежным» событием называет Толстой сдачу и сожжение Москвы в «Войне и мире». Эти страницы, как и описание Бородин-

¹ Киценко Н. Святой нашего времени: отец Иоанн Кронштадтский и русский народ. М., 2006. С. 289. (Серия «Historia Rossica»).

² Цит. по: Там же. С. 290.

ского сражения, наверное, самые сильные «военные» места в его романе. Глуп или, скажем так, не слишком умен у Толстого граф Ростопчин, главнокомандующий Москвы, который зачем-то суетится, что-то пытается сделать, кого-то остановить. Еще глупее (потому что с претензией) Наполеон, мрачно ожидающий депутации от покоренных москвитов. «Москва пуста. Какое невероятное событие», — бормочет он по-французски, изумляясь этим русским, этим *варварам*.

Альтруизм Наташи Ростовской, побросавшей с подводы вещи, чтобы вывезти из Москвы раненых, вне сомнения, прекрасен! И это очень русский поступок. «Разве мы немцы какие-нибудь?» — с гневом вопрошает Наташа брата Петю, очевидно имея в виду, что немец поступил бы ровно наоборот: раненых скинул бы, а вещички свои погрузил. Но и не менее русским было поведение ее отца, главы большого семейства, который по своей «обычной беспечности» затянул приготовления к отъезду, не вызвал вовремя подводы из рязанского имения и дождался того, что пришлось решать — и не ему, а дочери: либо вещи, либо раненые! Кстати, раненых в Москве сгорело до 2000 человек. Русская беспечность оказалась сильнее русского альтруизма. Не хватило на них подвод.

В целом население Москвы за время войны 1812 года сократилось на 55 тысяч человек (до этого оно составляло 270 000). Из девяти тысяч жилых домов сгорело шесть с половиной. Из 329 храмов погибло 122, не считая разграбленных. В пожаре сгорело «Слово о полку Игореве», русская «Илиада». Подводы для нее, видно, не хватило. Теперь академик Андрей Зализняк должен на лингвистическом уровне доказывать, что памятник не подделка.

Зато в пожаре 1812 года сохранился французский театр. Французы его все-таки сохранили.

С годами фатализм Толстого усиливался. Нельзя без содрогания читать запись в его дневнике 1895 года, когда в семье случилось, может быть, самое страшное событие — смерть их горячо любимого семилетнего сына Ванечки, в котором отец провидел своего духовного наследника. «Похоронили Ванечку, — пишет он. — Ужасное — нет, не ужасное, а великое душевное событие. Благодарю Тебя, Отец. Благодарю Тебя...».³ Но если эти слова еще можно понять как надрывный крик обезумевшего от горя отца, который сам не ведает, что он говорит, то следующая дневниковая запись все расставляет по своим местам. Речь в ней идет о тех страданиях, которые испытывает Софья Андреевна. Для нее смерть Ванечки стала роковым ударом: с этого времени у нее помутился рассудок.

³ Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений: В 90 т. М., 1953. Т. 53. С. 10 (запись от 26 февраля 1895 г.).

И вот Толстой пишет о своей жене: «С<оня> все так же страдает и не может подняться на религиозную высоту <...>. Причина то, что она к животной любви к своему детищу привила все свои духовные силы: положила свою душу в ребенка, желая сохранить его. И желала сохранить жизнь свою с ребенком, а не погубить свою жизнь не для ребенка, а для мира, для Бога».⁴

Это жестокие слова.

У отца Иоанна не было своих детей. И понятно, что его решение принять обет безбрачия при живой супруге было вызвано тем же самым религиозным фатализмом. Дети — это прекрасно, жену очень жалко! Но Бог *требует иного*.

И вот — в ситуации русского политического кризиса 1881 года перед двумя великими фаталистами встает вопрос: что говорит этот «знак»? *Чего требует Бог?*

С этого момента Толстой окончательно обращается в практическое христианство, отбрасывая мысли о необходимости Церкви, Таинств, взывает к религиозной свободе, но при этом *требует* от царя совершить конкретный христианский поступок — помиловать цареубийц. Его проигрыш К. П. Победоносцеву, о котором он недаром затем всю жизнь высказывался не иначе как с чувством омерзения, явно подстегивает Толстого в его упрямстве и уверенности в своей правоте. Он начинает свою войну.

Положение отца Иоанна более деликатное. Собственно, никто и не спрашивал (тогда!) его мнения о путях развития России, а тем более о том, что делать с убийцами царя. Тем не менее, этот вопрос тоже его волновал, и он некоторое время колебался в своем выборе. Сначала он записывает в дневник слова о силе покаяния, несомненно связанные с событием 1 марта: «Ведь и убийцы Господа, если бы они покаялись, спаслись бы».⁵ Трудно представить, чтобы при этом он допускал саму мысль о возможности буквального прощения убийц императора. Тем более, что если бы эта мысль была высказана им открыто, его карьере священника пришел бы конец. С Победоносцевым еще мог тягаться Толстой, но не приходской батюшка. И все-таки важно, что сначала в дневниках отца Иоанна преобладает нравственный, условно говоря, толстовско-соловьевский акцент. Он чувствует в себе не только отвращение к злодеям, но и жалость к ним.

Но через некоторое время акцент резко меняется: «Налетели злые и хищные коршуны на нашего незлобивого Государя и растерзали его; и с ним других неповинных, и протекли потоки крови мученической. Да

⁴ Там же. С. 16–18 (записи от 27 и 28 марта 1895 г.).

⁵ Цит. по: *Киценко Н.* Святой нашего времени: отец Иоанн Кронштадтский и русский народ. С. 290.

воздаст им Господь — этим коршунам в человеческой коже, по делам их, а убитым да даст венцы нетления».⁶

Из этих слов также окончательно ясно, на какой стороне баррикад в будущем окажется Иоанн Кронштадтский. На «державной». На той, на которой никак не мог быть Толстой.

Но за этим вставала гигантская проблема для всей России, потому что эти два человека в скором времени станут главными *пастырями* нации и привлекут в свои «стада» огромное число последователей из разных социальных слоев, от народа до интеллигенции, от священства до аристократии. Случится пусть и кратковременный, но очень важный для истории России духовный разлом.

⁶ Там же.

НАБОКОВЩИНА

Наверно, не будет большой ошибкой сказать, что большинство сегодняшних русских модернистов вышло из сачка Набокова.

Его появление в русской литературе было подобно тихой бомбе, и многие тут же взялись за обработку реальности его методом, пустились в погоню за той Синей Бабочкой, которую уже поймал и пригвоздил к истории литературы сам главный ловец шатких, неискушенных, неокрепших душ.

Часть читательского русского мира Набокова не принимает напрочь, а часть — обожествляет и идолизирует (не говоря уже о некоторых писателях, которые годами не могут выйти из-под его гипноза).

Если говорить не о Набокове, а о набоковщине как о литературном явлении, то лично для меня, выросшего на русской классике, в набоковщине сконцентрировано все то, что мне наиболее неприятно и в жизни, и в литературе, а именно — глобальная фальшь и тотальная искусственность, при которой слова в простоте не говорится.

Для меня набоковщина — это:

Вычурность слога, жеманность мысли, галантерейность стиля.

Обилие мертворожденных (мертвящих) причастий (неизбежных при бесконечных описаниях).

Описание всего, что попадает на глаза, будь то зубочистка, кондуктор или зеленая изгородь.

Многословие. Пустословие, местами просто словоблудие.

Все это — одна большая деталь без целого.

На читателя высыпаются десятки непривычных для русского уха имен, названий, фамилий и т. д. (подчас в разных шрифтах). Все слито в экстазе описательства. Лавина имен собственных нарастает, сплетаясь с никому не нужными подробностями: «Смотрите, завидуйте, вот как ловко я могу описать дряблую шею миссис X, или пиджак мистера Y, или кофточку мисс Z».

Изощренная, истеричная, показушная искусственность слова.

Выращенный в пробирке язык.

Вымороченность языка Нарцисса, который, закатив глаза, наслаждается своей песней при полном и открытом презрении к читателю.

Тотальная идеализация формы.

Вымученность многих метафор, притянутость за уши многих сравнений: такое впечатление, что работает метафороукладчик.

Кокетливая финтифлюжечность, расфуфыренность, куртуазность, неестественность, выдуманность речи.

Жеманство языка.

Кущость, убогость (или отсутствие) больших идей.

Пустые диалоги, ничего не дающие ни уму, ни сердцу, фальшивые и надуманные, игра в слова (сдобренная всякими иностранными буриме и головоломками), вполне понятная, если учесть, что автор ничего и никого, кроме себя, не любит и ничем, кроме собственной персоны, не интересуется.

Бесконечные, заунывные, нудно-занудливые описания каких-то домов (где читателю никогда не суждено побывать), каких-то людей (с которыми читатель прощается, едва познакомившись), каких-то событий (ни к чему отношения не имеющих).

Это литература вещизма, анализ не души в человеке, а душа в ванной (описывается все, что попадает на глаза).

Отсутствие подлинных человекоподобных и человекообразных чувств и страстей, все нарочито театрализовано и имитировано.

Явное стремление к тому, чтобы слова не сказать просто, а только красиво, позатейливей, позаковыристей, поветвистее. Делается специально, чтобы все постоянно удивлялись и пытались понять, что он вообще хочет сказать (если вообще что-то хочет).

Лингвистические выкаблучивания, отчебучивания, языковая чечетка.

Эгоизм прет из всех прорех. Нет интереса и сочувствия к людям, есть одно большое «Я» с глазами, повернутыми вовнутрь (все остальное белыми нитками шьется к этому стержню).

Холодный человек холодно описывает холодные явления и холодных людей в театре теней, поэтому ничего, кроме холода, тексты не вызывают.

Ни одна жилочка в душе не дрогнет, когда читаешь о куклах и марионетках — так называемых героях. Зато в авторе — масса важности и надутости (губительных для искусства).

Павлинья самоупоенность, сплетенная с гигантским самомнением: «Все вы дураки, я один умный». С этим связано (или этим обусловлено) непомерное злорадство и хаммурапиевское самомнение, которыми пронизаны тексты.

Поражают также неимоверный апломб, стабильный скепсис и системное презрение по отношению к другим писателям-коллегам. Вот некоторые из отзывов Набокова о других писателях:¹

- «Платона ненавижу»;
 - «Лермонтов — банален»;
 - «Томас Манн — прохвост»;
 - «Гёте — пошляк»;
 - «Достоевский — дешевый эксцентрик, третьестепенный автор»;
 - «Альфред не Виньи — штукатур»;
 - «Мальро — самый обыкновенный, третьеразрядный писатель»;
 - «Голсуорси — середняк»;
 - «Генри Джеймс — чудовищен»;
 - «Горький тянет на три с плюсом»;
 - «Фолкнер не заслуживает внимания, долой его!»;
 - «Элиот — мошенник и прохвост»;
 - «Томас Манн — смехотворен»;
 - «Камю, Лорка, Манн, Томас Вульф — второстепенные писатели с раздутой репутацией»;
 - «Неимоверные посредственности — Драйзер, Голсуорси, Горький, Ромен Роллан»;
 - «Кукурузные хроники Фолкнера, дурно написанный „Живаго“, ослиная „Смерть в Венеции“ Манна»;
 - «Достоевский — трескучий журналист и балаганного склада комик»;
 - «Сувенирный незрелый стиль Конрада»;
 - «Второсортный Эзра Паунд»;
 - «Держись подальше от овсяной каши из Гончарова-Аксакова-Салтыкова-Лескова»;
 - «Солженицын — третьеразрядный писатель».
- Что за ненависть (или тайная зависть) при индюшачьей амбициозности ко всем мало-мальски талантливым людям!..

Свою трагедию Набоков описывает так: «Я американский писатель, рожденный в России, получивший образование в Англии, где я изучал

¹ Цит. по изд.: Набоков о Набокове и прочем: Интервью, рецензии, эссе / Редактор-составитель Н. Г. Мельников. М., 2002; «Хороший писатель — это в первую очередь волшебник...»: Из переписки Владимира Набокова и Эдмунда Уилсона // Иностранная литература. 2010. № 1. С. 80–249.

французскую литературу перед тем, как на пятнадцать лет переселиться в Германию. <...> Моя голова разговаривает по-английски, мое сердце — по-русски, и мое ухо — по-французски».

На вопрос «Ваши недостатки как писателя» Набоков отвечает: «Отсутствие непосредственности; навязчивость параллельных мыслей, мыслей второго, третьего плана; неспособность нормально выражаться ни на одном языке, не составив предварительно каждое клятвое предложение в ванне, в уме, за письменным столом».²

Сам писатель называл свой язык «замороженной клубникой».

Когда поэтесса Белла Ахмадулина навестила Набокова в Швейцарии, он сказал ей: «А жаль, что я не остался в России, уехал». Когда же супруга Набокова возразила, что его бы сгноили в лагерях, писатель ответил: «Кто знает, может быть, я выжил бы... Зато потом я стал бы совсем другим писателем и, может быть, гораздо лучшим...».³

Действительно, жаль, что не стал, а мог бы стать великим писателем, а теперь — большой мастер своего дела, крупный экспериментатор, своеобразный стилист, специалист-лингвист, перед которым, конечно, надо снимать шляпу, но которому не обязательно подражать, дабы не уподобиться собаке в крутеже за собственным хвостом или пресловутой белке в ее печально-вечном колесе.

² Владимир Набоков. Интервью журналу «Playboy» (январь 1964 г.).

³ См.: Строфы века: Антология русской поэзии / Сост. Е. А. Евтушенко, науч. ред. Е. Витковский. М.; Минск, 1995. С. 333–334.

ВАСИЛИЙ ШУКШИН: БЕЗ ГРИМА



Шукшин жил и умер очень давно и далеко от нас. В прошлом даже не веке, а тысячелетии. В стране, которая по-другому тогда называлась и была совсем другой. Разумеется, это можно сказать о любом писателе советского времени, но в случае с Шукшиным дистанция особенно важна. Родившийся в 1929 году, он прожил недолгую жизнь — сорок пять лет — и вполне мог бы дожить и до наших странных дней, мог бы увидеть, как рухнула коммунистическая постройка и что произошло с людьми, с тем народом, который он знал, чувствовал, слышал и описывал так, как ни один из его современников. Можно даже попробовать погадать, как бы он отнесся к фразе Горбачеву, а как к крепкому мужику Ельцину, на чьей бы стороне был в августе 91-го, а на чьей в октябре 93-го, подписал бы «Слово к народу» вместе с Распутиным и Беловым или же оказался бы рядом с Беллой Ахмадулиной, которую очень любил и снял в фильме «Живет такой парень». Однако он умер тогда, когда о распаде великой страны не помышлял, пожалуй, никто, даже диссидент Андрей Амальрик, сочинивший знаменитое прежде всего благодаря своему названию эссе «Просуществовает ли СССР до 1984 года?».

Шукшин не то что диссидентом или внутренним оппозиционером не был, но в молодости вступил в КПСС и отнюдь не собирался ее покидать,¹ он никогда ни тайно, ни явно не вы-

¹ Правда, коммунистом, судя по всему, оказался не очень примерным — и когда однажды после банкета потерял диплом Государственной премии, то писал Василию Белову: «Жду последствий: найдутся где-нибудь дипломы, их переправят в Верховный Совет, а там мне скажут: „Вы так-то с Государственной премией обращаетесь! Вы член партии?“ Черт знает, что будет. Мне и выговора-то уж нельзя давать — уже есть строгий с занесением в учетную карточку».

ступал против советской власти, не держал фигу в кармане, не оставил после себя написанных в стол непроходных антисоветских сочинений, мемуаров, писем, дневников, хотя того, что называлось «критикой строя», в его сочинениях содержалось столько, сколько не было ни в эмигрантских, ни в самиздатовских журналах. Но по большому счету именно ненарочитая, внешне «аполитичная» проза Шукшина сделалась повествованием о том, кем был русский человек советского времени, какие противоречия раздирали нежизнеспособное общество победившего социализма и как далеко оно было от сладких сказок про новую историческую общность людей, сочиняемых советской пропагандистской машиной. И если уж говорить о политических воззрениях человека, печатавшегося и в «реакционном» кочетовском «Октябре», и в «прогрессивном» «Новом мире» Твардовского, то не лишне будет процитировать его признание: «Я не политик, легко могу запутаться в сложных вопросах, но как рядовой член партии коммунистов СССР я верю, что принадлежу к партии деятельной и справедливой, а как художник я не могу обманывать свой народ — показывать жизнь только счастливой, например. Правда бывает и горькой».²

Горькой, и какой! Перечитывая сегодня Шукшина, поражаешься тому, как этому писателю, современнику Солженицына, как раз в пору жесточайшей травли последнего было позволено в условиях советской цензуры и идеологических ограничений выразить суть своего времени, получить при жизни все возможные почести и награды, ни в чем не слукавив и не пойдя ни на какой компромисс. Это ведь тоже было своего рода бодание теленка с дубом, противостояние официозу и лжи и тоже абсолютная победа, когда с волевой личностью ничего сделать не смогли. И победа тем более ценная, что, в отличие от Солженицына, Шукшина читала в ту пору не малая часть интеллигенции и Запад, а весь народ (во всяком случае смотрел уж точно).

Парень из далекого алтайского села, взлетевший на самую высокую высоту своего времени — писатель, режиссер, актер, художник, писавший, как и игравший, по удачному выражению Сергея Залыгина, *без грима*, человек, стяжавший прижизненную народную славу, не так часто выпадающую на русскую долю, когда «любить умеют только мертвых», Шукшин совершил нечто вроде прыжка с парашютом наоборот — с земли и до неба. Победил там и тогда, когда это было почти невозможно. В сущности, у Шукшина случилась гагаринская судьба, да и любили его в народе так, как любили Гагарина, Высоцкого, Яшина, Стрельцова, Никулина... Но байки про социальный лифт социализма тут ни при чем. На эти этажи социальные лифты не возят. Тут — Провидение и случай как его орудие.

² Шукшин В. М. Нравственность есть Правда // Шукшин В. М. Собрание сочинений: В 5 т. Екатеринбург, 1992. Т. 5. С. 403.

Существует предание о том, как Шукшин стал кинорежиссером. В начале пятидесятых, вернувшись из армии (точнее, с флота), он некоторое время работал в родном селе, а потом сорвался в Москву. Ни жить, ни ночевать ему в столице было негде, и однажды летней ночью он устроился на лавочке возле высотного дома на Котельнической набережной. Некоторое время спустя из подъезда вышел человек и сел рядом. Двое разговорились, и оказалось, что они земляки: оба родились на Алтае, и был собеседником Шукшина известный кинорежиссер, лауреат Сталинских премий Иван Александрович Пырьев. Дальше версии расходятся: по одной, Пырьев предложил Шукшину ночлег, а по другой — они проговорили всю ночь на улице, — но так или иначе, этот разговор молодого Шукшина перевернул и подвиг на поступок отчаянный, безрассудный, обреченный — попытаться поступать во ВГИК. При этом к поступлению сельского жителя в один из самых элитарных, самых невозможных вузов страны Пырьев причастен не был — Шукшин пробился туда сам, оказавшись в мастерской Михаила Ромма (где вместе с ним учился Андрей Тарковский — впрочем, никакой симпатии друг к другу они не испытывали — слишком разные были люди).

В этом сюжете — не только перст, но и точный выбор судьбы: она — судьба — знала, на кого делать ставку. Шукшин, помимо невероятной природной одаренности, — это и поразительный силы человеческий характер, проявившийся в самые ранние его годы. Он был трехлетним ребенком, когда по ложному обвинению арестовали и расстреляли его отца. Мать некоторое время спустя вышла замуж и записала сына под другой фамилией, но, получая паспорт, подросток взял фамилию своего настоящего отца — ту, под которой мы его знаем. Он никогда об этой истории не писал, не рассказывал в интервью ни для советской, ни для иностранной прессы — он с этим жил. Писал книги, снимался в кино и снимал кино, но вся горечь русского XX века, вся безотцовщина, тюремщина как наша национальная примета и судьба осталась в невидимом замесе его вещей. Кое-что, впрочем, раскрывают шукшинские письма.

«Я про своих родных и думать-то, и рассказывать боюсь: дядя из тюрьмы не вылезает, брат — двоюродный — рецидивист в строгом смысле этого слова, другой — допился, развелся с женой, поделил и дом, свою половину он пропил, теперь — или петля, или тюрьма, сестра родная так вдовой и живет с 27 лет... Непролазно, Вася, черно, — писал он в феврале 1974 года Василию Белову. — Как же быть?! Как быть-то?! Одно знаю — работать. А уж там как Бог хочет».

Возможно, поэтому Шукшин — очень трагичный писатель, хотя и трагизм у него особенный, произрастающий из обыденности, повседневности. При всем его юморе, при всей той кажущейся легкости и увлекательности, с какой он писал или снимал кино, почти все его рассказы и фильмы — это

всегда надрыв. Иногда более очевидный, иногда менее, но никакого покоя, гармонии, лада в его прозе нет или почти нет. Тревога, SOS, спасите наши души. Ни у кого из его современников не встречались так часто убийства, самоубийства, суды, расправы, драки, ссоры. Вспыхивающие по пустякам, из-за ерунды и ломающие человеческие судьбы. Шукшин очень остро ощущал усиливающуюся год от года хрупкость, несправедливость и горечь русского бытия. Но никогда не предъявлял счет Системе, и хотя намеки на темные страницы недавней истории в его рассказах были кое-где рассыпаны («Приезжий», «Сураз», «Земляки», «Заревой дождь»), определенную грань Шукшин не переступал, и дело было не в осторожности или малодушии — в чем в чем, а в конформизме никто и никогда не посмел бы его упрекнуть — но совершенно в ином. Верней всего, он прозревал ту сложность и неоднозначность русской советской истории, которую мы и сейчас судим, не умея до конца понять, а он видел бессмысленность, бесплодность претензий к власти, относясь к ней не как к Левиафану, а как к механизму, которым нужно научиться управлять, и до известной степени эту науку постиг. А вот людям свой счет предъявлял. И даже не предъявлял, а просто видел все, как есть, и то, что видел, изображал.

Взять хотя бы один из самых известных его рассказов «Осенью». На первый взгляд, простая житейская история. В 20-е годы полюбили друг друга парень и девушка, собрались пожениться, да только девушка хотела в церкви венчаться, а парень — ни в какую. Он хоть и не был комсомольцем, но много активничал, кричал, ниспровергал. Так они и устроили жизнь отдельно друг от друга, поломав судьбы и свои, и своих близких. Так и прожили, друг о дружке тоскуя, не переставая друг друга любить («Но вот на войне, например, когда говорили: „Вы защищаете ваших матерей, жен...“ — Филипп вместо Феклы видел мысленно Марью. И если бы случилось погибнуть, то и погиб бы он с мыслью о Марье») и встретились последний раз на реке, где он работал паромщиком, а ее — везли за реку хоронить. И кончается этот маленький роман чуть ли не дракой Харона-Филиппа с его «соперником», мужем Марьи, подле ее гроба. Опять же кому предъявишь тут счет? Коммунистам, родителям своим, что так или не так воспитали, себе самим? Своей убежденности, идейности, неуступчивости, дурости? А никому не предъявишь, потому что переделать себя люди не могут. Только надорваться могут. Об этом и любимое в народе кино — шукшинская «Калина красная», горькая, трогательная, нежная и суровая история жизни и любви неприкаянного вора-рецидивиста Егора Прокудина. «Оттого, может, и завела его житейская дорога так далеко вбок, что всегда, и смолоду, тянулся к людям, очерченным резко, хоть иногда кривой линией, но резко, определено».

Шукшин эту резкость хорошо чувствовал. Сам был человеком резким и эту русскую породу осязал, лепил, создавая характеры и настоящего

и прошлого. К прошлому был, впрочем, не так строг. Тут было больше не робости даже, не умиления, а бесконечного уважения перед крупными людьми, тружениками, подвижниками, мучениками, и той жизнью, которой они жили. Эта сторона творчества Шукшина как-то менее известна, а вместе с тем в таких рассказах, как «В воскресенье мать-старушка», «Рыжий», «Сны матери», в том же «Заревом дожде» показаны удивительно сильные цельные люди, какие со временем на Руси перевелись. Отчего так происходило — Бог весть, но очевидно, что тайна исчезновения этого человеческого вида Шукшина мучила и влекла.

«Собственно вокруг работы и вращалась тогда жизнь. Она начиналась рано утром и затихала поздно вечером, но она как-то не угнетала людей, не озлобляла — с ней засыпали, к ней просыпались. Никто не хвастал сделанным, не оскорбляли за промах, но — учили...» Об одном из таких учителей Шукшин вспомнил в рассказе «Дядя Ермолай».

«Ермолай Григорьевич, дядя Ермолай. И его тоже поминаю — стою над могилой, думаю. И дума моя о нем — простая: вечный был труженик, добрый, честный человек. Как, впрочем, все тут, как дед мой, бабка. Простая дума. Только додумать я ее не умею, со всеми своими институтами и книжками. Например: что был в этом, в их жизни, какой-то большой смысл? В том именно, как они ее прожили. Или — не было никакого смысла, а была одна работа, работа... Работали да детей рожали. Видел же я потом других людей... Совсе не лодырей, нет, но... свою жизнь они понимают иначе. Да сам я ее понимаю теперь иначе! Но только когда смотрю на эти холмики, я не знаю: кто из нас прав, кто умнее? Не так — не кто умнее, а — кто ближе к Истине. И уж совсем мучительно — до отчаяния и злости — не могу понять: а в чем Истина-то? Ведь это я только так — грамоты ради и слегка из трусости — величаю ее с заглавной буквы, а не знаю — что она? Перед кем-то хочется снять шляпу, но перед кем? Люблю этих, под холмиками. Уважаю. И жалко мне их».

Эта авторская растерянность Шукшина, человека, в общем-то очень уверенного в себе, к рефлексии не склонного, дорогого стоит. Он не часто ее позволял, однако именно в таких рассказах-воспоминаниях она проявлялась, как проявлялась и прямая назидательность, которой он никогда не боялся: «...жить надо серьезно, надо глубоко и по-настоящему жить».

Вот и Шукшина так же надо читать — глубоко и серьезно, по-настоящему. А главное — читать не избирательно, но всего подряд и как можно больше, ибо выборочное знакомство с его наиболее популярными, хрестоматийными произведениями может исказить представление о нем, низвести до какого-то оригинала, бытописателя, изображавшего одних лишь сельских «чудиков». Доброжелательные критики записали его к писателям-деревенщикам, но и это очень неточное, очень приблизительное суждение, как, впрочем, и сама идея окрестить произведения са-

мых одаренных, самых крупных и неслучайных русских писателей второй половины XX века — Шукшина, Распутина, Белова, Астафьева, Абрамова, Залыгина, Носова, Воробьева, Екимова — «деревенской прозой». В самом деле, с тем же успехом можно назвать сочинения Тургенева или Толстого помещицкой прозой, почему нет? Однако даже в ряду тех, кого связывали с Шукшиным отношения духовной близости и личной дружбы, Василий Макарович стоит наособицу. И вот почему.

У Шукшина не найти и тени намека на идеализацию деревенской жизни, на поиски утраченного лада или оплакивание исчезнувшей под водами рукотворного моря древней, более нравственной и совершенной в человеческом отношении цивилизации. Нет безоглядной и часто несправедливой критики города, нет пренебрежения или недоверия к людям образованным, нет никакой особой затаенной гордости или скрытой обиды за свое деревенское происхождение, хотя возможно когда-то она и была («Я долго стыдился, что я из деревни и что деревня моя черт знает где — далеко. Любил ее молчком, не говорил много... Конечно, родина простит мне эту молодую дурь, но впредь я зарекаюсь скрывать что-нибудь, что люблю и о чем думаю», — писал он в одной из своих статей), нет мистики и мифологии, зато есть жесткая социальная диагностика, есть поразительная по разнообразию и богатству галерея живых человеческих лиц — мужчин, женщин, стариков, детей, интеллигентов, служащих, рабочих, студентов. И в этом смысле понятно, почему он писал преимущественно рассказы, а не повести или романы: именно так можно было больше человеческих характеров схватить и изобразить.

К творчеству Шукшина, как ни к какому другому литературному опыту XX века, подходит знаменитое определение Белинского «энциклопедия русской жизни», если только отвлечься от энциклопедии как понятия статичного, ибо Шукшин необыкновенно динамичен. Каждый из его рассказов — это, по сути, и есть маленький роман или, точнее, драма, маленькая трагедия. Емкие, энергичные, предельно сжатые, никогда не повторяющие друг друга, но всегда узнаваемые — Шукшина не спутаешь ни с кем, сколько бы ни пытались ему подражать, а вот он никому и никогда! — они, эти рассказы, создают картину человеческой жизни во всем ее абсурде, достоверности, обаянии, нежности, ужасе и любви — в ее правде, той самой, которую он сам приравнял к нравственности.

Этой широтой своего диапазона, этой глубиной своей, философичностью, беспощадным, бесстрашным, жестким до жестокости, запредельно зорким видением природы русского человека и русской жизни Шукшин чем-то не напоминает даже, а перекликается с двумя великими антагонистами русской литературы — с Чеховым и Андреем Платоновым — и словно примиряет их, ибо его произведения служат ответом на те вопросы, которые ставили устремленные в будущее герои Чехова и Платонова.

Шукшин вообще находится не столько на горизонтали, сколько на вертикали русской литературы. Его мир — это просторный чеховско-платоновский оксюморонный русский мир, увиденный и запечатленный десятилетия спустя глазами другого художника. А вернее — народный мир, говорящий о себе его устами, причем параллель с Платоновым здесь особенно важна. Платонову было дано увидеть то, как и с чего *советское* в глубоком смысле этого слова начиналось. Шукшину — чем оно закончилось (ибо советская цивилизация исчерпала себя задолго до конца 80-х). Платоновские и шукшинские герои — простодушные и искренние правдоискатели, мастеровые, мужики, интеллигенты, шоферы и машинисты, учителя, попы — люди одной породы, только живущие в разные эпохи, а вернее — в разные фазы одной эпохи. «Алеша Бесконвойный», «Чудик», «Миль пардон, мадам», «Сапожки», «Верую» есть не что иное, как причудливое странствие русского человека и поиск им того Чевенгура, который нашли и потеряли Саша Дванов, Копенкин и Чепурный. Сокровенный человек Фома Пухов вполне мог бы оказаться шукшинским персонажем, а изобретатель вечного двигателя упорный Моня Квасов увлечь Платонова, любившего, как и Шукшин, людей неординарных, бушующих. Тридцать-сорок лет разделяют этих героев; на смену апокалиптическому романтизму революции пришло время мирной жизни и подведения итогов: за что была пролита кровь, куда делась та огромная энергия, которую истратил русский народ на преобразование жизни, и что из этого получилось?

Шукшин и дал такой ответ. Коммунистическая власть не смогла уничтожить Россию — вот, если угодно, один из главных его выводов и уроков. Русский народ, соблазненный эгалитарными и апокалиптическими идеями, идущими и от заморских утопических ересей, и от русского сектанства, сумел переболеть этими недугами, освободиться от них и устремился... Хотелось бы сказать — к нормальной, ладной жизни — и разделить известную точку зрения о том, что жизнь взяла свое, все ужасы гражданской войны, коллективизации и репрессий быльем поросли, Россия переварила социализм и колхозы переварила, и все в стране пошло своим чередом, пока «проклятые демократы» власть не перехватили и не загубили великую державу. Но что-то здесь не сходится, и опять-таки именно Шукшин разглядел одну очень важную вещь, имеющую отношение к тому, с чем столкнулась Россия на излете социализма. Он изобразил и лучшее, и худшее. И непобедимую человечность, и превращение вчерашнего холопа в тирана, когда человек, облеченный самой малой властью, относится к тем, кто от него зависит, как к быдлу. В этом смысле очень характерен документальный рассказ «Кляуза» — история о том, как в больницу, где лежал Шукшин, к нему не пустили двух его друзей. Не пустили, потому что тетенька на вахте заартачилась. Здесь, в этой точке, Шукшин смыкается с Чеховым, с его взглядом на природу человека. Добровольное рабство

у одного и тиранство у другого как явления одного порядка. Не купец Лопухин, а лакей Яша стал героем времени.

Однако сознание этой беды не переросло у Шукшина в национальный нигилизм, презрение или злорадство, как у иных из его современников. Как бы ни был суров его взгляд на русское настоящее, он никогда не унижал человеческого достоинства, и здесь проходит очень важная грань между Шукшиным и той литературой, которая получила позднее название чернушной и была проникнута брезгливостью по отношению к России, не важно — советской или нет... Но в то же время шукшинская обостренная русскость не стала для него сигналом к поиску внешних врагов и мистических заговоров против России. Судьбы героев «Обиды», «Степки», «Материнского сердца» трогают своей обыденностью и невозможностью обвинить во всем большевиков, масонов, интеллигентов... Если бы все было так просто!

Поставивший вопрос «Что с нами происходит?», он, верно, знал, чувствовал и то, что с нами произойдет. Знал, что в рождающемся на его глазах будущем нашим главным искушением, соблазном, наказанием и испытанием станут не бессильные члены исчерпавшего себя коммунистического движения, не дряхлый монстр под названием КПСС, которому уже давно никто не поклонялся, не КГБ и даже не Запад как таковой, где он часто бывал и который не был склонен ни идеализировать, ни демонизировать, — а те «энергичные люди» (название одной из его пьес), что придут на пустое место и в нем поселятся. Причем в большей степени это проявится в женщинах. И это — тоже момент очень особенный и важный, чисто шукшинский момент!

Когда еще в семидесятые годы вышел небольшой томик записных книжек Шукшина, едва ли не первая запись в них была такой: «Эпоха великого наступления мещан. И в первых рядах этой страшной армии — женщина. Это грустно, но это так».

Русским писателям и в девятнадцатом, и в двадцатом веках было свойственно женщину идеализировать. Русская женщина — образец верности, преданности, жертвенности. Шукшин пошел поперек. Очень часто в его рассказах встречается один и тот же мотив: жадные, глупые, жестокие жены доводят своих мужей до пьянства, до тюрьмы или даже до смерти.

Вспомним хотя бы рассказ с замечательным названием «Жена мужа в Париж провожала», где успешливая жена, потомственная портниха, доводит до самоубийства своего не приспособленного к городской жизни, «не перестроившегося» деревенского мужа. Тот же мотив звучит в рассказе «Алеша Бесконвойный».

«А довела тоже жена родная: тоже чего-то ругались, ругались, до того доругались, что брат Иван стал биться головой об стенку и приговаривать: „Да до каких же я пор буду мучиться-то?! До каких?! До каких?!“ Дура жена

вместо того, чтобы успокоить его, взяла да еще подъялдыкнула: „Давай, давай... Сильней! Ну-ка, лоб крепче или стенка?“ Иван сгреб ружье... Жена брякнулась в обморок, а Иван полыхнул себе в грудь. Двое детей осталось. Тогда-то Таисью и предупредили: „Смотри... а то не в роду ли это у их“. И Таисья отступилась».

Да и в менее трагическом по содержанию, всем известном «Микроскопе» чем все кончается? Тем, что жена продает дорогую мужнину игрушку (из благих намерений продает — купить детям одежду), а муж снова начинает пить. В рассказе «Мой зять украл машину дров» жена фактически «сдает» своего мужа злобной теще, а та подводит его под доблестный советский суд. Едва ли не исключение — другой хрестоматийный рассказ «Сапожки». Там жена мужа поняла. Но это чудо, мечта. Обратных примеров куда больше. В шукшинском мире мужчины хрупче, уязвимей, душевно обнаженней, чем женщины, а особенно замужние (к одиноким, брошенным, вдовым у него иной счет и иное отношение: например, рассказ «Вянет, пропадает»). И если говорить о шукшинских чудиках, то необыкновенные, *сокровенные* люди у него не женщины, а мужчины, и именно с ними чаще всего происходит беда. Пожалуй, единственное исключение — Люба Байкалова из «Калины красной», но эта вещь стоит слишком особняком, да и неординарность Любы — в том, что она до конца понимает, принимает, верит вчерашнему заключенному, а многие ли женщины на такое способны?

По Шукшину, семейные отношения в России переросли в войну, чего в прошлом при всей тяжести тогдашней жизни не было. И эта усиливающаяся от поколения к поколению внутренняя война, проходящая сквозь все русское бытие, страшнее, уродливей любой политической диктатуры и тоталитаризма, потому что она, а не Советская власть с ее институтами ломает людские судьбы.

Характерна сцена мужского разговора о женском между героями рассказа «Страдания молодого Ваганова».

« — Я так скажу, товарищ Ваганов, — понял наконец Попов. — С той стороны, с женской, оттуда ждать нечего. Это обман сплошной. Я тоже думал об этом же... Почему же, мол, люди жить-то не умеют? Ведь ты погляди: что ни семья, то разлад. Что ни семья, то какой-нибудь да раскосяк. Почему же так? А потому, что нечего ждать от бабы... Баба, она и есть баба.

— На кой же черт мы тогда женимся? — спросил Ваганов, удивленный такой закоренелой философией.

— Это другой вопрос. — Попов говорил свободно, убежденно — правда, наверное, думал об этом. — Семья человеку нужна; это уж как ни крутишь. Без семьи ты пустой нуль. Чего же тогда мы детей так любим? А потому и любим, что была сила — терпеть все женские выходки.

— Но есть же... нормальные семьи!

— Да где?! Притворяются. Сор из избы не выносят. А сами втихаря... буюшуют.

— Ну, елки зеленые! — все больше изумлялся Ваганов. — Это уж совсем... мрак какой-то. Как же жить-то?

— Так и жить: укрепиться и жить. И не заниматься самообманом. Какой же она друг, вы что? Спасибо, хоть детей рожают... И обижаться на их за это не надо — раз они так сделаны. Чего обижаться?»

Разумеется, слова героя не следует полностью соотносить с авторской позицией, но слишком много здесь выстраданного, личного, чтобы считать эту дистанцию чересчур большой. Шукшин и писатель, и человек был, безусловно, патриархального склада:

«Скоро детей рожать разучитесь... И чуют ведь, что неладно живут, а все хорохорятся... Лодыри... Совсем испортился народишко», — ворчит, а на самом деле очень точно описывает состояние умов и нравов безымянный старик из рассказа «В профиль и анфас». И характерен переход от этого драматизма к описанию природы, служащей местом действия: «А день тихо умирал, истлевал в теплой сырости». Там, в этом опять-таки не самом известном шукшинском рассказе есть поразительное место, когда уезжающий из дома от нанесенной ему обиды — вот вечный шукшинский мотив, но каждый раз по-разному звучащий — молодой парень Иван прощается с родной избой:

«Всякий раз, когда Иван куда-нибудь уезжал далеко, мать заставляла его трижды поцеловать печь и сказать: „Матушка печь, как ты меня поила и кормила, так благослови в дорогу дальнюю“. Причем всякий раз она напоминала, как надо сказать, хоть Иван давно уж запомнил слова.

Иван трижды ткнулся в теплый лоб печки и сказал:

— Матушка печь, как ты меня поила и кормила, так благослови в дорогу дальнюю.

...И пошли по улице: мать, сын и собака».

Нечто похожее будет потом и у шукшинского тезки и друга Василия Белова (есть чудная фотография, где они сидят вдвоем перед полницей дров в родной беловской деревне Тимонихе) в романе «Все впереди», неп прочитанном, непонятом, оболганном тогдашней критикой, а ныне несправедливо позабытом. И Белов ведь тоже, к слову сказать, не был никаким диссидентом, но сколько горького и провидческого было в его сочинениях. «Чтобы уничтожить какой-нибудь народ, вовсе необязательно забрасывать его водородными бомбами. Достаточно поссорить детей с родителями, женщин противопоставить мужчинам».

Разве не это с нами произошло и продолжает происходить? И поразительная вещь: именно через Белова и Шукшина, через тех, кого называли «деревенщиками», проходило понимание всей русской жизни и шла правда — та, без которой, по Шукшину, нет нравственности.

Здесь смыкаются две максимы времени: солженицынский призыв «Жить не по лжи» и шукшинское «Нравственность есть правда». Недаром так любил Солженицын и Шукшина, и Белова и всегда взволнованно о них говорил. Да и они оба неслучайно отзывались о нем очень высоко, не участвовали ни в каких кампаниях против «литературного власовца», а Шукшин замечал, что ничего политически враждебного в произведениях Солженицына не видит.

Это и есть то единое, существующее вне конъюнктуры пространство русской корневой жизни, которое Шукшин стремился запечатлеть, осмыслить, так что его фильмы и актерские работы дополняют то, что делал он в прозе или в публицистике. При всей разбросанности его таланта это была его русская сверхзадача, цель, которую он перед собой ставил и к которой с невероятным упорством шел своим путем.

Его не всегда понимали и принимали. Не все задуманные фильмы он смог снять (так, не был снят очень дорогой для Шукшина фильм о Степане Разине), не все получались — как, например, не имела успеха картина «Странные люди», хотя какие актеры там играли — Евгений Евстигнеев, Любовь Соколова, Всеволод Санаев! Не всегда гладко шла в печать и проза.

«В „Новом мире“ больше не берут печатать. <...> Позвонили сейчас из „Современника“ — повесть не берут. „В течение года ничего острого не будем давать“. Раньше бы расстроился, — писал он Белову в 1974 году и в том же письме заклинал: — Не падай духом, не падай духом, Вася, это много, это все. Много не сделаем, но СВОЕ — сделаем...».

Он и делал. Работник был поразительный, жил на износ, не позволяя себе никакого отдыха. Вечный двигатель, им самим изобретенный и запущенный до тех пор, пока не износилась главная деталь — сердце. Вот что такое Шукшин. Горько, что он рано ушел, но чудо — сколько ему удалось наперекор всему сделать... И ведь непонимание он встречал не только на верхах. Когда вышел фильм «Печки-лавочки», на Шукшина обиделись земляки: не так изобразил их. «Я получил с родины, с Алтая, анонимное письмо. Письмо короткое и убийственное: „Не бери пример с себя, не позорь свою землю и нас“», — писал он позднее в статье «Слово о „малой родине“». Фильм раскритиковала и местная пресса, обвинив режиссера в том, что он оторвался от жизни и не знает, какие преобразования произошли на селе... Он переживал, можно даже сказать, оправдывался, а больше всего тревожило, как это огорчит его мать, которая была для него самым дорогим человеком.³

«Ты там не расстраивайся из-за глупой критики: не всякий же, кто ощерится, тот и сказал умное слово. Я делаю свои картины не для дураков.

³ Тоже, кстати, чисто андрей-платоновское, когда мать значит для героя больше, чем жена; вспомним в «Сокровенном человеке»: «...он вернулся к детской матери от ненужной жены».

Обидно только, что за них же, идиотов, вступаешься, и они же намерены в тебя грязью кинуть. Но, видно, это всегда так было. Я спокоен», — писал он Марии Сергеевне, хотя никакого спокойствия в его душе быть не могло, и чем стремительнее сокращалось отпущенное ему время, тем тревожнее становились его рассказы и острее чувствовалось в них приближение беды. Не только личной, но и нашей общей.

Писал Шукшин и о Церкви. Сын своего времени, он не был ни воцерковленным, ни религиозным в прямом смысле этого слова человеком, но Бога всегда помнил, и в рассказе «Охота жить» старый охотник неслучайно говорит своему будущему убийце: «За убийство тебя Бог накажет, не люди. От людей можно побегать, а от Него не уйдешь». Да и герой «Калины красной», отпетый вор Егор Прокудин, каялся перед храмом на холме. Не смел войти, но каялся и мученической смертью искупал свои грехи. Однако едва ли сам Шукшин связывал с возрождением Церкви большие надежды. Он писал о ней, о ее людях зло и несправедливо, но писал со своей позиции честно. Как думал и как видел, как писал обо всем. Без грима. Взять хотя бы рассказ «Верую!», о замысле которого он оставил запись: «Взвыл человек от тоски и безверья. Пошел к бывшему (?) попу, а тот сам не верит. Вместе упились и орала, как быки недорезанные: „Верую“».

В рассказе поп не бывший, а действующий, и действие происходит не когда-нибудь, а в день воскресный, но главное — *взвыл от тоски и безверья*. От нравственной опустошенности, которую нечем заполнить. От этой тоски, от внутреннего разлада мучаются многие шукшинские герои. И Степка из одноименного рассказа, которого тоска гонит из тюрьмы домой за несколько недель до окончания тюремного срока, и жутковатый Спирька Расторгуев из «Сураза», и герои пьесы «А поутру они проснулись», и даже демагог Глеб Капустин из вечного русского рассказа «Срезал», тоже персонаж очень неоднозначный... Всех их что-то мучает, не дает покоя, и каждый из героев — тайна, бездна, каждый несет в себе опасность взрыва. Это очень хорошо показано в рассказе «Мой зять украл машину дров», когда главному герою, шоферу Веньке Зяблицкому, попадаетея на дороге гладкий, сытый прокурор, едва не упекший его на три года в тюрьму.

«...Эх! — крикнул вдруг Веня, как в пустоте, — громко. — А не ухнуть ли нам с моста?!

Он даванул газ и бросил руль... Машина прыгнула. Веня глянул на прокурора... И увидел его глаза — большие, белые от ужаса. И Веньке стало очень смешно, он засмеялся. А потом уж на него боком навалился прокурор и вцепился в руль. И так они и съехали с моста: Веня смеялся и давил газ, а прокурор рулил. А когда съехали с моста, Веня скинул газ и взял руль. И остановился.

Прокурор вылез из кабины... Глянул еще раз на Веньку. Он был еще бледный. Он хотел, видно, что-то сказать, но не сказал. Хлопнул дверцей.

Веня включил скорость и поехал. Он чего-то вдруг устал. И — хорошо, что он остался один в кабине, спокойнее как-то стало. Лучше».

Безотчетная, спонтанная готовность русского человека совершить бросок в бездну от невыносимости жизни была Шукшину понятна и близка. Россия Шукшина — не просто глубоко больна, но сейсмически опасна, ее то и дело трясет или вот-вот потряхнет. Он не указывал путей к исцелению, он, не боявшийся брать самые страшные советские, да и нынешние российские темы — тюрьмы, больницы, суды, убийства и самоубийства, — был, по известному речению, не врачом, но болью больше, чем кто-либо из его современников.

Но все же, как ни страшна, как ни опасна, как ни хрупка и трагична русская жизнь в изображении Шукшина, пессимистом Василий Макарович никогда не был, в уныние не впадал, Россию не хоронил и страшного будущего ей не пророчил. Напротив. Самые светлые шукшинские образы — дети. И дело не только в очаровании детства, в той чудной власти, которую имеют дети над мужчинами (именно дети, а не женщины! — женщины этой властью зачастую подло пользуются), и не только в той нежности, которую отцы в шукшинских рассказах по отношению к своим чадам испытывают. Дело в том, что, по Шукшину, пытливые, нацеленные на знание дети обеспечат России иное будущее. Это чувствуется в самых разных его вещах. Например, в рассказе «Космос и шматок сала», в чем-то переключаясь с «Уроками французского» Валентина Распутина, а точнее — по времени написания — предваряющем его. Это история мальчика, которого родители послали из родной деревни, где нет средней школы, учиться в большое село, рассказ о том, как он там выживает. И здесь, как и у Распутина, показан сильный характер, личность, человек, в чье будущее автор верит. Да и в «Микроскопе» пусть не у главного героя, но у его детей все получится, образуется.

В сущности, шукшинский хронотоп представляет собой повествование о дивных людях тяжкого прошлого, о невыносимом настоящем и о хорошем будущем. Это очень русская, крестьянская модель, русское отношение ко времени, которое Шукшин выразил, — и можно представить, как горько переживал бы он то, что произошло с повзрослевшими детьми России в 90-е годы, что происходит с ними сегодня, что творится с нашими нравами, образованием, с теми же судами, больницами, тюрьмами, с русской деревней, с большими и малыми городами... Но с еще большей уверенностью можно сказать, что и тогда Шукшин не усомнился бы в России и нашел бы, увидел в ней то, что и на этот раз нас вывезет и не даст пропасть.

Лев Аннинский

Генеральная уборка

Евгений Евтушенко, XXI век

Читаю стихи Евтушенко, переходящего мистический рубеж — между веками. Еще загадочнее — между тысячелетиями. И еще загадочнее: между бытием и небытием. Два мотива в моем комментарии остаются неизблеемыми с прошлого века:

Всё и все. Всегда и везде. «Никогда». И еще: «вся».
Никогда — значит всегда. Было, есть и будет.
Вся — значит вся без остатка. И везде — тоже без остатка.

Когда придет в Россию человек,
который бы не обманул Россию?
В правительстве такого чина нет,
но, может быть... когда-нибудь... впервые...

В правительстве?! Вот уж неизбывное русское ожидание доброго барина и ненависть к нему, когда барин, придя, не может ничего сделать...

А что он сможет сделать лишь один?
Как столько злоб в согласие он сложит?
Мы ни за что его не пощадим,
когда он лучше сделать нас не сможет.

А тут уже вызов, за который при Советской власти могли и накостылять. Значит, дело не в вождах, а в нас? А в нас что? «Столько злоб...» И ничего больше...

Не хлеба — человека недород
в России, переставшей ждать мессию.

Когда придет в Россию тот народ,
Который бы не обманул Россию?

Значит, таков народ? Таков человек в России? И то, что с нами происходит, не обман, а самообман? «Самоворовство, саморазбой». «Мы сами собой проворонены... Мы сами собой угнетенные». «Россия — „Титаник“ и айсберг сама...» Все то, что с нами случается, — не чей-то заговор, «а собственный наш провал...»

Провал — в самих себя? От тех всемирных горизонтов, где мечталось составиться «из всех людей»? Родиться из всех эпох?

Получается: из ловушки в ловушку.

А ведь почти осуществилось. Советское время — эпоха, когда Россия духом побывала *езде* и *всегда*, — уникальный исторический миг.

Вот и оглядываешься теперь: как с этим твоим прошлым расстаться, когда все твое существо изначально настроено на эти «езде и всегда»?

Битлы насмешничали: «Back in the USSR!» — а тебе не до смеха. Пусть там нищета, пусть вранье. Такая эпоха. «Я, бывало, ей врал, но не лгал...» (Поразительно это лингвистическое попадание в русскость: не любо, не слушай, а врать не мешай! Вранье — не ложь, а врачевание.)

А если стихи плохи? «Без них эпоху не понять».

Вот эпоха и не уходит из памяти. Пусть в казахско-русском Петропавловске тебя, мальчишку, обобрали базарные хмыри и охмурили местные лахудры, — туда все равно хочется! К девушке с веслом! Хотя теперь стоит та девушка без одной ноги и без куска весла, — все равно там было «все» и «навсегда».

Тут — удар: да там же Сталин!

А где Сталин, там и Гитлер. Так вдвоем и кочуют из стиха в стих: вроде бы ненавидели друг друга и воевали насмерть, а вот связались так в ловушке «дурного, но родного века», что не расцепишь.

А расцепить надо — чтобы разгадать эпоху, завязавшую человечество кровавым клубком.

Евтушенко находит другую пару и зовет на помощь.

Кладбищем круглым вращается
земля в двадцатом столетье.
Молодость возвращается
только ценою смерти.
Своих идеалов копия,
из коммунистов изгнан,
идет по кладбищу Копелев
призраком коммунизма.

Его сапоги беззвучные
в крови от боев и боен.
Он был не убит лишь по случаю
капралом Генрихом Бёллем.
А этого «фрица» в морозы
провидчески обогнули
в предчувствии бёллевской прозы
копелевские пули.

Потрясающие стихи. И по крутой тяжеловесной точности, и по трагически летящему ввысь духу, который — под прицелом. Вечно летящий — вечно под прицелом. Всегда. Везде.

В одном месте только этот летящий дух на мгновенье проседает: там, где на могилу великого немца приходит, как выясняется, еврей. Во-первых, этот мотив воспринимается у Евтушенко как отсыл к его же «Бабьему Яру» — самоцитата, самоповтор. А во-вторых, дело-то в данном случае не в еврействе. (Хотя русские евреи действительно — «особое племя», не чисто русские, но и не чистые евреи, а особый народ, «еврусские», как остроумно именует его Евтушенко. Это тема особая, важная и интересная, но... не здесь и не сейчас.)

А здесь и сейчас, где комиссар Копелев и капрал Бёлль целятся друг в друга и, на счастье, промахиваются, — *идет другая драма*, и Копелев в этом бою участвует вовсе не как еврей.

А как кто? Как комиссар...

А Бёлль? Его тевтонская душа, накрытая безумием гитлеризма, — тоже рождена на «езде и всегда». С нею как быть? От нее тоже ведь в эмпирии всемирности не вдруг отпрыгнешь. А надо.

Параллельно стихам о Копелеве и Бёлле Евтушенко пишет «Прыжок». Еще одна очная ставка с духом Германии.

Вот эпитафия к стихотворению:

«В 1961 году унтер-офицер ГДР 19-летний Конрад Шуман перепрыгнул через колючую проволоку, которую начали ставить на месте будущей Берлинской стены. Фотография этого прыжка обошла весь мир. В июле 1998 года 56-летний Шуман повесился. У него была хорошая работа в автокомпании „Ауди“, просторный дом, семья. Он не оставил никакой записки».

Какой текст... Настоящее стихотворение в прозе. Может, еще и потому так сильно действует, что не прояснено по мотивировкам. Не осажено ни в какую политику (возведение Стены, а эпоху спустя — разрушение Стены). К этому эпитафии Евтушенко своим стихом в сущности ничего не прибавил. Разве что банальность, что «этот юноша в каске — мой первый в Германии найденный брат». Или уже известное: что «ожидание сразу всего

столько наших надежд отняло». Или даже пронзительный финал: «Стоит человечество, словно у края обрыва, у края стыда, и хотело бы прыгнуть, да только не знает — куда».

А разгадка самоубийства остается недоступной, но неотступной: не прыгай через ленточку Истории, она, История, эту ленточку оборачивает колючей проволокой, чтоб напоказ не прыгал, а то и стеной: прыгнешь — убьет, не тотчас, так потом... То есть *всегда*.

Насколько прочнее связь Копелева и Бёлля, двух настоящих идеалистов, которых не смогла уничтожить ни колючая проволока войны, ни идеологическая стена после войны.

Вот финал этого эпохального стихотворения:

И после ГУЛАГов, гетто,
больших и маленьких Герник,
не ожидая ответа,
слышится: «Здравствуй, Генрих...»
И из глубин тропинки
восходит за словом слово,
тихо колебля травинки:
«А, это ты, Лева...»
И если, надежд не наследуя,
вымрут, как могикане,
идеалисты последние
в будущем, как в Магадане,
то некто с туманным ликом
на небе то чистом, то мгlistом
останется вечным, великим
последним идеалистом.

Последние идеалисты — настолько точно найденное определение, что я обозначаю им все наше с Евгением Евтушенко поколение, никак не вмещающееся в кличку «шестидесятники».

Персонификация эмоций — коронный прием Евтушенко, уходящий в изначальную глубь его характера и отработанный десятилетиями его опыта.

Как вынести знобящую стужу, как объяснить лед под ногами? Восьмилетний лирик справляется следующим феноменальным образом:

Почему такая стужа?
Почему дышу с трудом?
Потому что тетя Лужа
Стала толстым дядей Льдом.

Через дядю и тетю!

А как иначе? Ты попробуй ответить: «почему» происходит все то, что происходит — если это происходит всегда и везде.

Назвать все именами. Усыновить. Удочерить. Или пойти самому в сыновство, в дружество. А если во вражду, то персонально, лично.

Иногда висящее в воздухе облако чувств («плазма») получает имя, а иногда от имени производится существительное (тоже имя) — олицетворение чисто евтушенковского покроя: «стрельцовость и бобровость». Понять прелесть этих имен можно лишь через «футбольность» 1945 года.

Имена всюду. Не вынести асфальтового безличия нынешней цивилизации, — если по асфальту не поплывет «Микешкин», — в этом родном карбасе можно и через Летейские воды, те суживаются, тем более, если на борту «товарищи мои».

Страна, мир — «нечто огромное». Но вот из бесконечного мира приплывает в страну Польша Робсон... Нет! Полюшка Робсон! Под этим именем его персонально принимает наше немеряное полюшко-поле.

Это — Робсон. А вот — нянюшка Нюра. А вот и Сергей Михалков, заикающийся на разбирательстве невинной евтушенковской «Автобиографии»: «А з-за ск-колько ты Р-родину пр-родал?»

На родине — «оползень новых морд», и лезут на пьедесталы — «те же самые статуи...»

Так новые или «те же», старые? — хочется уточнить.

Не надо уточнять. Все виноваты!

Все?! И... Матрена солженицынская?!

Да, и она тоже. Как все мы.

Припадаешь к автору «Матренина двора» и обнаруживаешь, что «реальнее мертвый Сталин, чем Солженицын живой».

«Круг суживается, круг суживается, все меньше друзей вокруг. Смотрю я на это с ужасом, и сам я себе не друг...».

Кинешься к правозащитникам — и там не легче: убитая героиня лежит с пробитой головой, оплаканная скрытницей-Невой.

Сплошные контрольные выстрелы...

Выбор? Какой там выбор!

«Бюллетень мне лень совать в щель за всякого... Я хочу голосовать лишь за Сахарова».

Вот и вся демократия: кроме Сахарова — никого. Да и того уж нет. А что есть? То ли второй, то ли третий Рим... Кто там в кругу наших контактов?

«В нем были Микеланджело и Гитлер, и Шостакович... с Игорем Крутым».

Круто. И опять этот... Гитлер. А уж с ним этот, как его... молчу.

Никак не зачистит Евтушенко свою всеохватную ойкумену. Нечто вроде генеральной уборки между «всегда было» и «всегда будет».

Я остолбенел, когда зачистка дошла до таких смешных танцоров Великой Эпохи, как литературные критики. Остолбенел потому, что неожиданно попал в число тех, кого поэт выделил из тьмы ругателей, бивших его «под ложечку», а выделил он лестный для меня круг: Барлас и Рунин, Данин и Синявский... «Коноводы гривастых скакунов свободы» (скакуны — поэты, дерзко стучавшие копытами в стены Системы, а коноводы — критики, которые их умело поддерживали — вынашивали «свободу до свободы»).

Придется привести мой персональный реестр:

Рассадин, Аннинский и Сидоров,
сбивая позолоту с идиолов,
мне идиолом не дали стать.
Средь Цэдеэловского торго
и скуки марковского морга
Их отличал талант восторга
с талантом нежно отхлестать!

В «цэдеэловские торги» я не совался, в «марковском морге» не скучал, потому что вообще никуда не совался и нигде не скучал, к Георгию Маркову относился с сочувствием... От восторга не отрекаюсь: что было, то было.

А то, что есть, готов оценить если не с восторгом, то с тем же сочувствием... Потому что все мы — дети одной беды.

Завершая «праздничную зачистку», Евтушенко за неделю до скончания уходящего в прошлое Миллениума выдает прощальный аккорд.

Первая нота — прощанье со спасительным «Всегда»:

Уже в мессии мы себя не прочим.
Спесь попрошаек — это шутовство.
Мы жалко ищем будущее в прошлом,
но никогда там не найдем его.

Сейчас будет хлесткий скользкий удар по эпохальному злу, персонафицированному в проклятых аббревиатурах, и поклон народу, в судьбе которого победы неотделимы от слез:

Зомбированный самогеноцидом,
запуганный ЧК и КГБ,
народ мой русский, я тебя не выдам,
хотя и горько плачу по тебе.

И, наконец, священные имена, без которых душе не удержаться: к последнему священному имени нашей эпохи добавлено — для надежности — имя, священное для всех наших эпох:

Я Пушкину и Сахарову верю,
но никакому лживому вождю.
В империю я забиваю двери,
в тысячелетье новое вхожу.

С чем входит Евгений Евтушенко в новое тысячелетье, чем держится дух его?

Это — в стихах нового тысячелетья.

Как всегда, помогает олицетворение. На сей раз обратиться пришлось к легендам вековой, а точнее, четырехвековой давности. Туда, где Д'Артаньян, Мария-Терезия, Кольбер, Атос...

Кажется, можно, наконец, вымахнуть из родного абсурда, проскакать на чужих легендарных конях. Д'Артаньян ликует: тот, кто унаследует перо с его шляпы, — тот «доскачет, доскачет, доскачет». И не вступает же в голову всаднику, что если кто доскачет, то скачка прекратится... Юная Мария-Терезия потрезвее смотрит в будущее: мечтает, чтобы ее, наконец, изнасиловали... Еще понятнее Кольбер, финансист, который ворует, потому что это воровство — месть за неизбежные унижения на службе государству. Ну, а неизменно-благородный Атос — тот прямо упирается в неразрешимость: как это — любить родину, ненавидя государство?

Родина выдает поток абсурдных новостей, на которые Евтушенко реагирует с обычной быстротой, а временами и с обычной находчивостью. Лучшая острота момента: «Всех властителей дум подменили властители Думы».

Что остается неизменным в этой ситуации?

Все то же — «Нечто»?!

Ну и что? Если все остальное тонет в абсурде, пусть не тонет то, чего нет.

Где это Нечто, то, что вечно?
Пусть лучше гибнуть суждено
за неизвестное нам Нечто,
чем за известное дерьмо.

Дерьмо, как известно, не лишено изобретательности и липнет артистично. В поезде Москва — Брест вагонные воры обкрадывают поэта, оставляя ему то ли в насмешку, то ли в уважение несколько украинских гривен, чтобы поэт не был уж совсем голеньким — прошелся бы хоть по Бресту... *гоголем*. Явно Гоголя читали прохвосты.

«Русский стих не погибнет. Он будет всегда жив-здоров, если есть уважение к писателям хоть у воров».

Воры и честные меняются местами. Жизнь продолжается. Красные и белые тоже меняются местами — олицетворения меняются. Персонафикация навыворот: если бы не красные белых, а белые красных вышвырнули в Стамбул и дальше в Европу, — не Евтушенко, а внук Врангеля стоял бы теперь на парижском кладбище и каялся в том, что натворили победители... В данном варианте не красные, а белые.

Логически вроде бы абсурд.

Поэтически — воля к жизни, делающая абсурд точкой опоры: реет над стихами «ангел с погонами белогвардейскими, с красноармейской родной мне звездой».

Реальность рифмуется навыворот, оборачивая гибельность залогом спасения. Или наоборот. Спасение брезжило когда-то — в отроческом чтении «Двух капитанов»: «Бороться и искать, найти и не сдаваться!» Оказалось нечто жуткое: мюзикл на месте романа, захват зала террористами, испуганные глаза чеченских вдов, обрекающих и обреченных.

«Да чист ли этот гнев? Покамест гибнут дети, поплескивает нефть, похрустывают деньги».

Стих похрустывает от ломки смыслов, подрагивает от ударов хлыста, неизбежных в скачке, но не сдается.

Лучше всего, когда можно, не упираться в неразрешимость вопросов, проноситься мимо малых несообразностей. Например, влюбленно вглядываться в актеров «Современника». Гафт — «переиезуитивший» всех (надо же знать дьявольски-ласковую улыбку автора эпиграмм — и не удивляться такой зрительской преданности). Кваша? У него «марксистско-сирановская душа». (Сирано де Бержерак нам в помощь, а с Марксом мы сами справимся.) Только не упустить бы обаяние Табакова, «гениально корчившего продувное личико детсадовца». (Зрители, помнящие первые табачковские роли, не удивляются тому, как прозорлив был этот будущий «шестидесятник».) Ну, а Ефремова, серьезнейшего из серьезных, как тут ущучить? А без него «Современнику» нельзя. Ну, так: Ефремов — кто? «Из кинá таксист». А вот напялил лосины Николая Первого — и ничего! Реально — все. Конкретно, как теперь выражаются.

Хорошо искать поэзии свое место в этой новой скачке, — пока не ударит насмерть.

Насмерть — когда «шансов нет» не в сценическом переолицетворении, а в смертельном сползании гримов. Когда подлодка «Курск» лежит на дне, и обреченный матрос пишет предсмертную записку, шекспировски превращаясь в Гамлета. Темно писать, но попытаться надо. Наощупь написать последнее, главное:

«Шансов, похоже, нет».

В этой-то безнадеге — по закону поэтической противозаконности — из самого абсурда, из самой немыслимости, из самой гибели — взмахом хлыста, вымахом знамени, ударом кувалды по нервам — рождаются великие строки:

С человечеством —
сборной командой —
я на вахте,
тельняшку надевши,
продолжаю
грохать
кувалдой
изнутри потонувшей надежды.

После приветственного взмаха навстречу наступившему тысячелетию начинаются будни, с тысячелетиями несоизмеримые. Надо рассчитаться хотя бы с десятилетиями, и прежде всего — с упоительными шестидесятью годами, пробудившими столько надежд и эти надежды усыпившими.

И опять помогает персонафикация:

«Где наше прежнее братство, где наше арбатство, булатство?»

Казалось — неразрываемы, а вот разодраны, распались, расползлись.

«Сверстники-шестидесятники, что ж мы сошли насовсем, смирененько, аккуратненько на пьедесталы со сцен?»

Насчет пьедесталов — некоторое самообольщение, пожалуй. Но ладно, пусть медный Окуджава рядом с изваянием дойной коровы на старом Арбате оправдывает всех остальных, бесславно сошедших с авансены победоносной Демократии.

На ее словесных баррикадах («трясся Кремль. На трибуне шел бой») Евтушенко тщетно просит слова. Хоть назавтра. «Ваше завтра — оно послезавтра», — издевательски утешает его из президиума вождь Демократии.

Любопытное развитие изначальной приверженности «всем» временам. Вроде то же самое «всегда», а как в насмешку.

Вроде бы, как раньше, душа «везде». Но как-то горько.

«Обнимаю сибирские сосны, платаны, секвойи и баобабы», — и такая в этом пародийная «свобода», такая обязательная «всеотзывчивость», такая изначальная «природа», что не знаешь, как быть теперь с этой подкупившей когда-то «весь мир» твоей уникальной природностью.

«Я не знаю, что со мною станется. Устоять бы, не сойти с ума».

Обнимаешь по инерции весь мир, а какое-то «нечто», которое раньше наполняло, — теперь опустошает душу.

«Клеветой мою душу прожгло, меня сплетнями всеми хлестало».

Уже не жжет, уже не хлещет. В воспоминаниях — скорее уж греет, ласкает. И опять не дают покоя, вспоминаются самые острые моменты лихой биографии. «Бабий Яр». Валерий Косолапов, редактор «Литературной газеты», решившийся опубликовать новую евтушенковскую сенсацию и сообщающий по телефону жене, чтобы приготовилась к его, Косолапова, увольнению. Кажется, что этих советских испытаний уже и не хватает, что без этих пакостей, гадостей и подлостей жизнь вроде и неощутима. Победа Перестройки, триумф Демократии — это что, ловушка?

История вообще — ловушка.
Может, опять Сталин виноват?
Опять — эта неразлучная пара:

Ваша, наша и моя Победа.
Превратили Гитлера мы в дым.
Почему мы с вами за полвека
Сталина никак не победим?

Так чувствуешь себя на карнизе.

Если идешь по острию, по краю, по кромке (да хоть бы по кромке футбольного поля), — тебя держит спасительное в рисковости чувство опоры.

А если опоры не чувствуешь?

В поисках опоры мобилизована старая тема — любовь. Вспоминаются давнопрошедшие связи... Первая женщина, опытная, добрая, шепнувшая когда-то пятнадцатилетнему юнцу: «Смелее будь. Зайди под кофту...».

Спасительная природа поддерживает и покрывает эту неумную жажду любви. Ко *всем!* И тогда, и теперь — *всегда*. Так что не сразу поймешь, то ли природная сила иссякает с годами, то ли нравственная сила выглядывает из-под природы.

«Пройдя сквозь искус донжуанства, ряд горьких истин разжевал, и до того я дожелался, что и желать я разжелал».

В самый экзотический момент любовного соблазна счастье теперь ощущается уже не от соблазна, а при отказе от соблазна.

«Счастье неприкосновенья — это больше, чем владеть».

Психологически — впечатляющий финал эротической эпопеи, все годы державшей душу (да и тело) «в струне», — такое вот торжество стыдливости и нравственности на краю желания. Но — психологически же — это исчезновение одной из капитальнейших опор мироощущения.

Что остается? Одиночество? Да, но не на уровне: «зайди под кофту... там, как печка». А на уровне озноба оттого, что утерян мир, который и жег, и грел, — а теперь рассыпался пеплом, — как собирать его заново?

Я отрекся от старого мира,
отряхнул его прах с моих ног.
Мне не надо золотого кумира —
почему же я так одинок?

Я грущу по забытым эпохам,
а сегодняшний день мне не мил.
Почему собираю по крохам
старый, нами разрушенный мир?

Отцы наши отреклись от старого мира, и мы получили от них новый мир. Теперь мы от него отрекаемся... Перпетуум мобиле? Ловушка Истории? Отцов История подкузьмила, а теперь и нас подкузьмила... Чего ждать нашим детям, рожденным от нашей неумной любви?

«Как разорвать этот замкнутый круг, и неужели он замкнут навсегда, и мы из него не вырвемся?»

В распавшейся реальности должны же быть какие-то скрепы, какие-то стыки причинности, какая-то логика связей?

Или лучше не раскапывать?

На чеченском пепелище надо иметь мужество разглядеть сегодня истоки беды, разразившейся в пору, когда сами мы были детьми.

Сильными стихами воспроизводит Евтушенко чеченское изгнание 1944 года: эшелоны, набитые лежащими полутрупам, ужас детишек, прикрытых руками матерей и все-таки чувствующих сквозь руки удары прикладов...

Как остановить это кровавое колесо счетов и возмездий?

«Спаси, многоименный Бог, от мести», — закликает поэт и проклинает историческую «взрывчатку», подвешенную (опять!) неистощимым Сталиным.

Возникает безумная по крамольности мысль: если ничто нас не способно объединить, то, может быть, сплотит хоть террор проклятый?

Наша планета — всемирный перрон,
вместе с детьми грудными.
Господи, хоть бы проклятый террор
сделал всех сразу родными!

Ежитесь? Дух поэзии дышит «где хочет». Если планета — всемирный перрон (да, да! Перрон, вечное кочевье, вечное перетеканье времен и перемещение адресов), то, может, это кочевье, когда-то упоительно праздничное, — и теперь нам поможет, обернувшись из смертельного жизнехранящим?

Родины разными могут быть,
но при войне и терроре
разве не может объединить
общая родина-горе?

Не может.

Не чужды опоры в этом мироздании, Евтушенко интуитивно нащупывает край пропасти. Он вспоминает, как в далеком 1950 году лихим молодцом шел (на спор?) по карнизу, мысленно — «от Солянки до Лубянки», и Саша Межиров с Лукониным на него в окно глазели. Нет, какова персонификация! Корифеи тогдашней лирики глазят на начинающего поэта! А он идет по крышам и ощущает надежную, спасительную твердость карниза!

«Спаси, многоименный Бог...»

Бога кто вспоминает... православный пионер?

А что... «В религии я своенравный...»

Что верно, то верно: свой нрав особенно необходим при странствии по всем народам и эпохам — не потеряться! Тем естественнее природное чувство православия у поэта, внешне зовам страны и времени, хотя время зовет то туда, то сюда, и страна по зовам туда и сюда кидается.

«...был бабушкой тайно крещен, и, как пионер православный, я, может быть, Богом прощен».

За какую вину прощен? За свою? Или опять найдется виноватый?

А то ж:

Сейчас Христос официален,
а ведь его когда-то Сталин
в реестр вредителей занес.

Нет уж, тут я должен прокомментировать стихи попристальнее.

Не Сталин занес Христа в реестр вредителей. Валом исторической интуиции народ, чужавший приближение эпохи смертельных войн, развернуло от «непротivления» к противлению, и он отшатнулся от религии любви. Сотни богборцев и богохульцев яростно освобождались от Христа и его учения, да еще острее всех — дети священнослужителей, безотказно верящие до грани повзросления, а потом разворачивающиеся в атаку на Бога. Персонификация нужна? Может, Чернышевского хватит? Такие, как он, светочи Разума перепаживали народную душу, утверждая, что святая ненависть спасительнее маловразумительной всеобщей любви. Без всякого Сталина этот поворот народного сознания свершился в преддверии века мировых войн, а уж век этот, «не календарный, а настоящий Двадцатый век» — и вовсе пошел туда же кровавыми виражами. Атеистическая злость была продолжением злости классовой, воинской, философской.

Не будь Сталина, все это сделал бы кто-то другой, оказавшийся на его месте... Еще персоналии нужны? Сталин-то, недоучившийся семинарист, был по части православия все же получше информирован, чем его соратники, заучившие что-то про «опиум народа». Естественно, Сталин в этот богоборческий поток включился, был им захвачен, а потом его и возглавил. По логике военного времени.

Однако он же, Сталин, как только наметился перелом в войне, вернул стране Патриаршество. Понимал же, что сотни миллионов людей в воюющей стране сохраняют в душе православную веру, и эта огромная, объединяющая народ сила должна наконец выйти из запрета и сыграть свою роль. Он ее и выпустил.

Разумеется, обставил он это не без свойственного ему жутковатого юмора:

— Владыка! В настоящий момент это все, что я могу для вас сделать.

Пусть Евтушенко сравнит поступок этого юмориста с решимостью Никиты Сергеевича Хрущева, приказавшего убрать кресты с рижского собора. Но я не собираюсь углубляться в эти сферы, пусть это делают историки. Меня интересует другое — душа. Душа поэта.

И я всей своей душой приемлю его самоопределение: «православный пионер».

Понимаю «нелогичность» его порыва:

На Тебя Тебе жалуясь, Боже, —
Ты не много ли мне подзабыл?
Если был бы со мною построже,
то, наверное, лучше я был.

Это — вера подлинная, проснувшаяся в человеке на карнизе, у обрыва, у последней черты, разделяющей бытие и небытие.

У невидимого обрыва
Ты прости нас, что крестимся мы
неумело и торопливо,
так боясь и тюрьмы, и сумы.

Ни от тюрьмы, ни от сумы нам не отречься.
Таково уж послевкусие очередной победы.
Есть ли рецепты спасения?

Строгим взглядом хирурга, готового решиться на спасительную операцию, Евтушенко смотрит на нас в 2011 году с обложки своей книги, «не похожей ни на одну из предыдущих». Книга названа: «Можно все еще спасти».

Рядом — глобус с надписью «Мое человечество». Зная земшарную ангажированность поэта, можно не сомневаться, что спасти он намерен не просто страну и народ, а весь мир.

Заглянув в стихотворение, давнее заглавие этой книге, я не без легкого удивления обнаруживаю, что речь там идет вовсе не о спасении всего мира от гибели, а о спасении семейного союза от сплетен. О спасении любви от соблазнов, скользких, как змеи. О спасении брачного согласия от распада. Надо только любовь «перекрестить, будто бы ребенка».

Раз так, то с темы любви и начнем оценивать склеиванье распавшегося бытия.

Лирическая героиня стихов Евтушенко последние четверть века неизменна. За ее появление поэт возблагодарил судьбу, посвятив этому чуду книгу с красноречивым заглавием: «Карелия мне подарила Машу». Маша в долгу не осталась: не только в этом томе поучаствовала как одна из соавительниц, но и лучшее «Избранное» Евтушенко составила сама. В ее вкусе и редакторской зоркости я убедился лично, когда она (недавняя петрозаводская студентка-медичка) выловила в тексте моего предисловия малозаметную стилистическую оплошность (а чего удивляться: дочка заведующей университетской библиотекой!).

Маша-то и помогает лирическому герою отбиться от пристающих к нему политиков с их рецептами — отвечая на реплику: «Что такое партии? Средство от апатии», — герой рассчитывает вылечиваться от апатии куда более действенным способом:

Скушен дряхлый спор убогий
вымерших идеологий,
а вот идеалы Вам
я, как Машу, не отдам!..

Что же дальше?

...Лучше с Машей выпью чаю,
и налажу мир в семье,
а потом уж на Земле.

По какой-то загадочной интонационной игре я ловлю в этом обещании параллель (или перпендикуляр) с широко известной жалобой Булата Окуджавы:

Настоящих людей очень мало,
На планету совсем ерунда,
На Россию одна моя мама.
Только что она может одна?

Так и подмывает меня в этой песенке на место «мамы» подставить «Машу». Чтобы контраст стал ярче: между печалью Окуджавы, давно охладевшего к спасительным рецептам, и пламенной верой Евтушенко, что мир спасти — можно, надо только захотеть и собраться.

На чем собраться?

Как на чем? На чем расслоились, на том и соберемся. На кого распались? На обломовых и штольцев?

Нет, я процитирую буквально:

«На чем-то мы словились. Расслоились и, верить снова в будущее сила, Россией перестали быть давно. Кому же быть Россией суждено? Чекистам бывшим, бывшим комсомольцам? Всем ловким штольцам...».

Стоп. Что за футбольная команда? Я, например, бывший комсомолец, о чем не жалею. Чекистом быть не хотел и не стал (хотя по окончании университета предлагали). К чекистам бывшим отношусь с разбором. Может, и впрямь бывших футболистов Евтушенко добавит? — у него ведь не просто циклы, у него книги стихов посвящены Боброву, Стрельцову... Точнее «бобровству» — в пору, когда в 1945-м футбол и Победа были чуть не синонимами — мысли бегали «по кромке» поля (ну, это ладно), и стадион «Динамо» был «единственно действующий храм, тогда заменявший религию нам» (тут я, нераскаянный атеист, готов заметить все еще кричащему «го-о-л!!» шкету, что катанье мячика по травке и разговор с Богом все-таки не одно и то же).

А вот Обломов и Штольц, вопреки ходячему мнению, в известном смысле — одно и то же. Гончаров расслоил русскую душу именно в надежде уравновесить одно с другим: неисправимую нашу мечтательность и самозабвенную деловитость (то и другое — с размахом, доходящим до разрыва). Не срастилось у Гончарова. Хотя оба его героя говорили на одном языке.

Язык — магическое средство единения?

«Язык мой русский, снежно-хрусткий, в тебе колокола, сверчки и поскрип квашеной капусты, где алых клюковок зрачки...».

Вкусно! Да не в меня корм. Очень «евтушенковское» увенчиванье молитвы трапезой — изысканно-живописной и живописно-целомудренной. Но...

Но начинается-то стихотворение «Язык мой русский» с таких лингвистических откровений, настоящий дух которых ни в какую клюкву не вселится и дышать в квашеной капустке не захочет.

А подобрано — точно! «Иду на вы!» «Эй, быстро!» «Спасибо» («Бог спаси»). Замечательные речения, легшие в основу нашего миростроя. Кровью оплачены, гибелью скреплены. «Иду на вы!» — это ж на смерть идут, «мертвые сраму не имут». Чтобы «БистрО» парижанам подсказать, надо ж было от Москвы до Парижа пройти через Бородино, Малоярославец, Березину,

Лейпциг, Ватерлоо... Бог — почему спасать должен? Потому что вечная опасность висит...

Какая уж там снежная хрупкость, когда земля горит? Какая капуста? Какие клюковки...

Но что потрясающе чувствует Евтушенко: все эти великие, коренные, базисные русские речения обращены или к противнику-супостату, или к союзнику «на той» стороне, или к «Божьим глазам напротив», — то есть еще и ко всему миру.

Как горел «под ногами земшар», так и горит. Как носил в себе зиминский шкет всю планету, так и носит. Чтобы Россию разглядеть, надо сначала земной шар обнять. Очки надеть или бинокль... ну, хоть французский (быстро!). Нет, лучше английский. Или американский. Или итальянский. Нет, лучше испанский...

Это что же за русский гром за бугром?

Но по порядку.

Почему итальянский? Потому что именно Филтринелли вернул нам «Доктора Живаго», когда мы еще боялись и имя это произнести.

Потому что Лоретти пел так волшебным (и так потрясенно слушал его запись Евтушенко, которого Казаков в этот момент наставлял в охоте на нерпу), что нерпа высунулась под выстрел явно на божественный голос Робертино.

Потому что из памяти не идут у «шестидесятника» бессмертные «Похитители велосипедов».

Может, английский?

Потому что в 1964 году Полу Маккартни попала первая изданная по-английски книга Евтушенко, он взял ее с собой, и Евтушенко символически отправился в первую их европейскую гастроль в роли «пятого битла».

Можно ли это забыть?

«Когда приехал к нам в Россию Маркес, его я в Переделкино повез...»

Гарсиа Маркес — колумбиец, которого вот-вот мировая слава накроет за роман «Сто лет одиночества». Почему принимает гостя именно Евтушенко? Потому что лично приложил руку к популяризации этого замечательного романа. Почему повез именно в Переделкино? Чтобы постоять вместе у могилы автора другого замечательного романа...

Гость сначала угрюмо помолчал. Потом, не скрывая раздражения, заметил, что *не случайно* Пастернак позволил себя использовать для травли в советской прессе — на радость западным империалистам...

После такого афронта пора было, пожалуй, возвращаться под родные осины...

Но задержимся еще в Латинской Америке.

В 2009 году в Колумбии Евгений Евтушенко встречается на поэтическом фестивале Дору Франко. Она — профессиональный арт-фотограф — показывает на фестивале свои слайды.

И она же — если сбросить сорок лет — неотразимая молоденькая фотомодель, с которой у относительно молодого тогда (но уже всемирно известного) Евтушенко — кратковременный бурный роман.

В 2011 году появляется огромная поэма «Дора Франко», где плазма воспоминаний воспламеняется от давней лирической вспышки.

Что-то при этом замыкается, что-то рифмуется для меня в этом вспыхе чувств сорокалетней давности — перекликается с воспоминаниями еще более давними, почти мальчишескими, и эта перекличка, я думаю, куда важнее для состояния поэта, чем подробности встреч.

Хотя и подробности контрастно-выразительны. Гибкая, как пантера, колумбийская красавица 1968 года — так не похожа на послевоенную таежную бобылку, тоскующую вдову, позвавшую когда-то пятнадцатилетнего земляка-зиминца на овчинный тулуп и научившую его нырнуть «под кофту...».

Это незабываемое ободрение рифмуется теперь со сладко-влажным призывом угольноглазой латиноамериканки:

И нырнул я глазами в два глаза,
так и полных соблазном по край,
где ни в чем я не видел отказа,
кроме только приказа: ныряй!

Эпохи и страны меняются, импульсы и рефлексы остаются. Дух дышит где хочет.

А Маша?! Как же Маша, к 2011 году уже четверть века серебряным колечком замкнувшая судьбу? Она что, исчезла?

Нет! И слышит вопрос «что делать?», доносящийся, как и следует ожидать, из бездны всех времен:

Что мне делать с каждой драгоценной,
с каждой непохожей на других,
если я один перед вселенной
глаз, одновременно дорогих?

Опять: я и вселенная... Маша где?! Бог почему молчит в этой ситуации?

Что же Бог? Он вряд ли отзовется,
лишь вздохнув и пот стерев со лба.

Он-то знает, что в Петрозаводске
ходит в детский сад моя судьба.

На мой читательский взгляд, в этом изящном отсыле из одной эпохи в другую больше поэтического смысла (и запоминается он лучше), чем в каких-нибудь конкретно-исторических привязках. Хотя именно конкретно-исторические привязки существенны для Евтушенко.

Первая встреча с Дорой Франко — это 1968 год. Год переломный. Конец упоительных 60-х. Советские танки давят Пражскую Весну. Человеческое лицо окончательно исчезает с портретов плакатного призрака — коммунизма. То, во имя чего ты жил, — исчезает. Как Атлантида.

Что делать? Расплачиваться? Оплакивать?

«В шестьдесят восьмом все запуталось, все событиями смело. Не впадал перед властью в запуганность — испугался себя самого».

Чего испугался, если ничего не испугался? Испугался, что вдруг еще испугается? Так произошел тогда перелом или нет? А если произошел в 1968-м, то чем оборачивается он сорок лет спустя и зачем его вспоминать? Пристально разглядывать то, что исчезло... как Атлантида?..

Так это и есть — смысл поэмы «Дора Франко», написанной сорок лет спустя после того, как Атлантида исчезла. Воскресить ситуацию. Договорить.

«Доисповедь», — изобретательно формулирует Евтушенко. В том же ключе, что «недопоэт и недовоин». Или «недогрех». Или «недопрочтенность». С магическим добавлением: «без...» к привычно обсуждавшимся понятиям. «Без всепрощенства, без непростенства». Все — «без». Или, по-ахматовски, — «невстреча» там, где «встреча».

Доисповедуясь за 1968-й год, Евтушенко дорассказывает, как ездит с Дорой Франко по ее родной Колумбии. Колумбия, как мы помним, это Гарсиа Маркес. Острый диалог у могилы Пастернака. Что прибавить к диалогу?

Каламбур:

«Маркесомания все же была веселей, чем занудная марксомания».

Иногда и впрямь веселей, иногда грустней, а иногда и больней эти «до-встречи» 2011 года после «недовстреч» 1968-го, эти «доисповеди» после «без-исповедей», которые становятся нынешними откровениями. Откровениями XXI века?

Прощаясь с поэтом, колумбийская дива, явно успевшая привязаться к нему душой, просит: «Еухенио, не уезжай!» — и ссылается на «животное» предчувствие: «Тебя там (в СССР. — Л. А.) ждет нехорошее...».

Реакция Евтушенко вырывается из всех природных («животных») предчувствий оглушительным советским изобличением:

И вдруг из меня мне чуждое
прорвалось со злобой больной:
«Так значит — задание чуткое
тебе поручили со мной?!
Давно ли на них ты работаешь,
наемной любимой была?»

Нет, все-таки какая магическая привязанность к темам и мотивам, въевшимся с детства! Автор «Наследников Сталина» никак не отвяжется от Сталина — он поминает его (если подсчитать) куда чаще, чем любой из наследников Сталина, пытающийся его защитить. Вот и в стихотворении 2012 года «Я сделался любимцем Сталина» опять воскресает эта всевиноватая фигура, да как!

И тут пошла гулять легендочка
за моей худенькой спиной,
шепча, как девочка-агенточка,
что Сталин якобы за мной.
Что срочно он звонил Фадееву,
и я был вмиг доставлен в Кремль,
вел себя чуть самонадеянно,
но в целом вождь меня пригрел.
Сказал, стихи послушав до ночи,
когда мы даже обнялись:
«В Иосифе Виссарионыче
был вами найден специризм».

Специризм — это что-то в стиле бобровства и доисповеди. Что-то, что есть, но чего в сущности нет. Чего-то нет, но оно в сущности есть. Именно потому, что его нет.

Можно себе это реально представить?

Запросто. Когда юные бунтари XXI века выходят в Москве на Болотную площадь выразить свой протест и их спрашивают, *против* чего они протестуют, они честно отвечают, что еще не знают, против чего. Когда их спрашивают, *во имя* чего они протестуют, они так же честно отвечают, что не знают.

Захочет ли дух дышать в такой болотине?

Евтушенко изумительным образом чувствует в своей Оклахоме неиссушимую хлябь нашей неумности. И демонстрирует, как надо жить даже тогда, когда под ногами нет не то что опоры, но и самой идеи опоры.

Лишь те остаются живыми,
как Маркес и Курт Воннегут,

не зная, во чье они имя,
но все же *во имя* живут.

Что остается? Неизменный и вечно меняющийся Земшар. Задолжавшее Богу человечество, которое за все расплатится. Всехность. Всеинность. Повсюдность.

На планете —
на родине всеинной,
ощущал, не забыв никого,
я, счастливый поэт все семейный
человечества моего...
Пока дети мыли посуду,
был я сразу и здесь,
и повсюду.

Все — сразу и все — здесь. И повсюду.
А если повсюду взрывы? Терракты? Тираны?

Кто остановит сразу все терроры?
Кто сразу всех спасет от всех смертей?

Вы слышите? Сразу — все! Сразу — всех!

Спасительно вкусный и природно-неподдельный на фоне этой «всехности», родич сладкой вишенки и соленой капустки — угадайте кто?

Из всего настоящего, перед чувством конца,
я хотел бы хрустящего малосолевого огурца.

Огурец — вовсе не конец представления. Это даже не конец трапезы. Это поэтический прыжок во всемирность. Особенно если предположить конец света.

Мне бы
попробовать в мире все хлеба,
пригубить все губы и вина,
все звезды бы взять на зубок.
К приходу волхвов — не волков
аккуратно почистить все хлевы
и теплую руку пожать
человеку по имени Бог.

Замечательные стихи, за которые хочется пожать руку поэту по имени Евгений Евтушенко.

Рождение нового слова

*Ты проклятьем был рожден, —
будь проклят, перстень мой!*

В наше время довольно сложно заниматься футурологией и манифестациями. В таких случаях речь неминуемо клонит к эсхатологическим прогнозам, а это губит высказывание — и оно катится в яму, где уже покоятся пророчества о конце отдельных искусств и самого земного существования. Меж тем, разговор идет о смерти. Смерть — вообще очень притягательная тема для обывателя, — смерть человека, смерть литературы или гибель империи.

Многие явления, особенно в культуре, претерпевают сейчас такие изменения, которые отменяют само их прошлое бытие и смысл. То есть культура (и литература в частности) настолько активно реагирует на изменения цивилизационного типа, что часто произносятся слова о смерти литературы. Речь идет о современных преобразованиях в книжном деле не столько с позиции издателя, сколько с точки зрения производителя контента. Слово «контент» в меру цинично, потому что слово «литература» часто используется как оправдание бесприбыльности или просто ненужности текста.

Довольно много в последние годы говорили о трагической гибели бумажной книги. Это были удивительно эмоциональные обсуждения, причем — в тот момент, когда людям, связанным с кнопками и экранами, уже стало понятно, что гибель массовой бумажной книги неотвратима.

Это происходило долго, и эта тема окончательно всем надоела, и, наконец, не осталось никого, кто в качестве серьезного аргумента приводил бы запах переплета и шелест страниц.

Причем, то и дело смешивались жалобы на смерть бумажной книги и жалобы на гибель «высокой литературы» — впрочем, последовательные люди шли дальше и говорили о гибели литературы вообще.

Лучше всего объясняют этот процесс метафоры — и, значит, происходит перерождение книги старого типа во что-то наподобие почтовых марок.

Почтовые марки имеют сейчас филателистическую ценность, при этом никого не смущает, что большая часть писем отправляется при помощи Сети.

Однако, если отбросить естественное чувство отчаяния ставших ненужными людей, ничего страшного в этом нет. Однако эмоции самих производителей были подлинными — потому что окончился срок одного общественного договора. То есть того самого контракта, что был неписьменным образом заключен между производителями контента и обществом.

* * *

Если Бога нет, то какой же я капитан?

Писатель должен был писать, а читатель — читать. Так продолжалось почти до конца XX века, но тут-то и произошли известные изменения.

Во-первых, было открыто множество других способов проводить время — и к обществу пришли визуальные искусства. Иконка победила букву.

Во-вторых, культура, согласно демократическому голосованию платежом, стала полностью демократической. То есть рухнула волюнтаристская пирамида эстетики («Стыдно не читать Толстого? — А почему стыдно?» — Раньше этот спор кончался репрессиями со стороны школьной учительницы или главы государства, ныне аргументация такого рода не работает). Но, более того, в демократическом искусстве этот спор вовсе не имеет разрешения.

Вопрос еще и в том, что мы называем чтением. Читаем ли мы Яндекс и Википедию? И да, и нет.

С другой стороны, литературные классики писали не для масс, и литература, теряя свою сто-двести лет назад приобретенную большую аудиторию, просто возвращается к малому, но прекрасному кругу понимающих суть читателей.

В двадцатые годы прошлого века интеллигенция столкнулась с необразованной массой, пришедшей в культуру, науку и производство.

Тогда интеллигенция имела дело с конструкцией прежнего времени: народная масса и образованный слой. Так было и в XVIII веке, и во времена формалистов.

Теперь эта широкая народная масса стала грамотной и начала писать — причем вся (другое дело — что).

Вместо пирамиды, некоей иерархии ценностей, общей для страны, а то и Ойкумены, в чистом поле выросли миллионы крохотных ценностных пирамид.

Ценностная шкала становится все менее общей. Она — всегда акт волюнтаризма. Если же он заменен демократическим голосованием, хотя бы на словах, никакой шкалы не бывает.

Либо мы имеем дело с неким термодинамическим полем — в нем, конечно, могут быть случайные флуктуации, но все в целом будет стремиться к простому равновесию, своего рода тепловой интеллектуальной смерти.

Либо мы надеемся на существование искусства и науки внутри узкого круга — и тогда становимся подобием китайцев времен маоистского «Большого скачка», выплавлявших в деревенских дворах чугуны. Чугун выходит плохой, и это не просто плохая металлургия, а занятие, параллельное металлургии. Уже круг — смерть живому искусству.

* * *

*Ухожу, ибо в этой обители бед
ничего постоянного, прочного нет*

Меняется сам образ книги — подобно тому, как меняется газета в электронном формате. От фиксированного объема газета приходит к сборнику текстов, которые не нужно сокращать или растягивать, чтобы они заполнили бумажный лист. Номер одного дня не отделен от дня предшествующего. Читатель может прогрызть в воображаемой подшивке ход, подобно мыши, — интересуясь только публикациями на одну узкую тему.

Так и книга теряет жесткие границы.

Раньше она была ограничена обложкой — твердой или мягкой.

Теперь она этих границ не имеет — но речь идет не только об объеме, количестве текста.

Постоянное сменяется непостоянным.

Иногда говорят, что прежняя форма книги, вне зависимости от формы публикации, останется частью жизни ученых.

Это хорошая мысль — но представим ученого, который будет демонстрировать свою работу на сетевом ресурсе, который, по сути, является бесконечно меняющейся монографией. Это монография нового типа, которая читается не линейно, а подобно энциклопедии.

Но динамичная книга присуща не только науке. Самая знаменитая русская книга, международный символ русской литературы, «Война и мир», писалась сложно: от романа «Декабристы», через первые редакции романа, выделение и усекновение частей — и, наконец, к известному варианту, который тоже был не окончателен. Как известно, роман «Война и мир» не дописан, и автор предпринимал попытки продолжить его.

Причем разные редакции выходили в печать, и речь идет не о черновиках. Можно представить сетевой ресурс, на котором текст изменяется, увеличивается, меняет свое течение. Это не означает, впрочем, исчезновения его прежних версий.

В конце прошлого века считали, что длинных повествований больше не будет, их вытесняет клиповое мышление, одним словом — будущее за короткими объектами культуры.

И вдруг обстоятельства вывели на арену серийность. Оказалось, что объекты должны быть не очень длинными, но при этом серийными, образующими единство нового типа. Появились телевизионные сериалы высокого качества, даже фильмы имеют пару-тройку сиквелов. Огромной популярностью пользуются серийные романы и рассказы — наподобие детективных рассказов Конан Дойла, печатавшихся сорок лет.

Книги становятся не дискретными, а непрерывными — точь-в-точь как жизнь. Ну, или наука.

* * *

Поэт в России больше, чем поэт

Писатель в России имеет авторитет в меру своей медийной известности. То есть не в силу нравственных или художественных особенностей своих книг, а потому, что он известен, ведет какую-нибудь программу на телевидении, путешествует по всему свету или живет среди богатых людей под Москвой.

Всякий человек сейчас может делать какие угодно заявления — и выступления современных писателей похожи на сотни эмоциональных текстов, которые присутствуют в Сети и медиа.

Иногда они глупы, иногда — умны, а иногда это и вовсе некое психотерапевтическое выговаривание.

Бессмыслен вопрос о том, кто прислушается к словам писателей, — обычно они, как и многие другие, остаются без последствий.

Если, конечно, это просто будет компонент рекламной стратегии какой-нибудь книги.

Особенность времени — в том, что сейчас писателю проще не писать ее, а агитировать вне, а не внутри текста.

Литература нового типа не собственно политизирована, она просто склонна к прямым высказываниям и экономит на их художественном оформлении.

Особенно это видно в тот момент, когда огромное количество людей верит, что добиться улучшения жизни можно не длительными упорными усилиями, скучным трудом, а простым переплавлением своего недовольства в однократное эмоциональное усилие.

Однако история нам все время подкидывает незавидные сценарии воплощения прекрасных однократных порывов души.

* * *

Рукопись продать

В разговорах о переменах всегда полезно искать экономическую составляющую. Динамика финансовых потоков говорит о многом, в частности, о мотивации. И размышления о мотивации могут многое дать человеку, пытающемуся угадать лицо будущей литературы. Существующая система книгоиздания и книгораспространения уже отучила автора думать о книге как о средстве пропитания. На этом рынке могут выжить две модели — клоуны и сценаристы. На сценаристах я бы не стал останавливаться подробно, поскольку говорил об этом в другом месте,¹ а вот с клоунами все куда интереснее. Клоун — это вовсе не только исполнитель, это тип синтетического интересного публике человека. Финансовые потоки приходят к нему вовсе не от проданного тиража — или, вернее, не столько от тиража, сколько от концертной и прочей сопутствующей деятельности.

Современный массовый автор — в чем-то продолжающий традицию русского скомороха.

Случилось перепроизводство литературы, а ведь общественный договор, который мы знали, формировался в тот момент, когда значительная часть населения была вовсе неграмотна. Теперь потомки этих крестьян производят в социальных сетях огромное количество текстов, историй, подмечают детали чужой жизни и рассказывают анекдоты из своей. Следуя известному анекдоту об обезьянах, которые случайным образом напечатывают «Войну и мир», среди литературы социальных сетей появляются интересные тексты.

Понятно, что тексты эти несколько иные по форме — короче и быстрее, к тому же они интерактивны.

Рынок оставляет небольшую экологическую нишу для затворников, будто для вымирающих зверей, но это голодные степи.

Смерть старого способа чтения и произошла при одновременном возвышении Автора.

Изданная книга является поводом к возникновению Автора-персонажа в медиа, а чтение ее необязательно. То есть Автор подавляет свою Книгу.

Сейчас продавать электронную литературу мало кто умеет.

С ней дела обстоят так же, как и с самим производством контента: жадность и глупость издателей уничтожили рынок. (Рынок, конечно, никуда не

¹ Березин В. С. Соглядатаи, клоуны и сценаристы // Знамя. 2010. № 12. С. 172–177.

пропадает, просто он развивается иначе — и при некоторых условиях он может развиваться медленнее, а мода на чтение проходит быстрее. Никто не скажет, что нет рынка коллекционных марок — но рынок продовольствия или вооружений с ним не сравним. Иначе говоря, антикварные услуги на рынке чтения могут существовать бесконечно.) А ведь создавать финансовые потоки сложно — большинство же издателей на российском рынке думают, что новое книгораспространение — это создание сайта с контентом в примитивной верстке и не всегда удобной платежной системой.

Продавать нужно не собственно текст, логичнее продавать автора. Одна отдельная книга — похожа на выстрел, который, конечно, может решить исход сражения, но это случается редко.

Ситуация кардинально меняется, когда на поле боя появляются пулеметы.

В этом смысле успешный проект — это писатель-колонист, сочиняющий разного рода тексты на глазах у публики. Процесс рождения новой литературы похож на технологический прогресс — именно технологическим прогрессом она и порождена. Но этот процесс не одномоментен, он непрерывен, и новая литература наверняка уже возникла — но мы пока не решаемся открыть эту коробку, в которой заключен источник нового и, одновременно, старый несчастный кот наших привычек. Новая литература вовсе не лучше прежней, но она и не хуже. Она, как всегда в эпоху перемен, будет спекулировать на старых терминах и знаках отличия, но устроена она по-другому — как кино и театр в сопоставлении.

* * *

Живите в доме — и не рухнет дом

Нужно сказать парадоксальную вещь — слово важнее литературы.

Роскошь человеческого общения важнее книги.

В новой реальности выживает та часть литературы, которая может создать симфонию между автором и читателем, и если для этого нужно пойти в кабаки и ударить по гусельным струнам, то автор должен это сделать.

И уже есть довольно много людей, для которых этот путь естественен.²

² Такого рода клоунов-колонистов полно, и именно они чаще всего интереснее традиционной манеры писателей. Причем современное чтение только из этого и состоит — из развернутых эмоциональных сообщений о том, как автор зашел с утра на Сенную, а там крестьянку били молодую. Довольно много людей наблюдало интерактивное сочинение стихотворных фельетонов Дмитрием Львовичем Быковым на глазах у удивленной публики. Группа «Гражданин поэт» Быкова-Ефремова-Васильева а) издавала тексты в бумажной форме, б) выкладывала их в виде роликов в Сети, в) самое главное, занималась «чесом», то есть широкими гастрольями по стране — кстати, футуристы и имажинисты делали ровно так же, только по понятной причине у них

Итак, основной вывод заключается в том, что новая система электронного книгоиздания будет иметь дело с новой литературой. Проблемы авторского права для писателей уйдут на второй план — классика так или иначе станет общественным достоянием, а авторы еще будут приплачивать читателям за сомнительную честь потреблять актуальную литературу.³

были сложности с роликами для YouTube. Журнал «Форбс» (2012. № 8): «„Гражданин поэт“ собрал десятки тысяч зрителей. И 85 млн рублей».

³ В некогда популярной повести Стругацких «Сказка о Тройке» рассказывалась история об инопланетянине, который имел на родной планете профессию читателя. Земляне недоумевали: «Пункт восьмой. Профессия и место работы в настоящее время: читатель поэзии, амфибрахист, пребывает в краткосрочном отпуске. Пункт девятый...

— Подождите, — сказал Хлебовводов, — работает-то он где?.. Я тебе не говорю, что я глухой, — сказал он. — Что он читает, это я слышал. Читает и пусть читает — в свободное от работы время. Специальность, говорю! Работает где, кем?

<...> Хлебовводов посмотрел на меня с подозрением.

— Нет, — сказал он, — амфибрахий — это я понимаю. Амфибрахий там... то-се... Я что хочу уяснить? Я хочу уяснить, за что ему зарплату платят...». То, что казалось шуткой в 1967 году, вполне может стать реальностью в недалеком будущем.

Разбитое зеркало

Зеркало разбилось. Хотя и было заключено в раму «социалистического реализма» — много чего повидало оно. Наверное, неслучайно его разбили: уж как-то оно больно плоско отражало наш мир — исключительно в «плане партийных постановлений». Ничего уже, кроме смеха, не вызывали многотомные эпопеи партийных бонз — например, о том, как юная итальянская красавица, графиня и миллиардерша, влюбилась в сурового секретаря райкома из далекой сибирской глубинки во время его недолгого пребывания в Италии и, полностью потеряв голову, устремилась за ним, предлагая себя и свое многомиллиардное состояние. После долгих ее унижений секретарь соглашается взять лишь ее деньги — и то только на нужды лесного хозяйства. Никакое зеркало такого не выдержит, обязательно треснет. И оно треснуло, разлетевшись на куски.

Но порою вдруг найдет ностальгия — если вдуматься, много чего вмещало оно. И фантастика там была, и социальная критика — в основном, конечно же, «прирученные», решающие все те же «партийные задачи». Помню незабываемое сочинение о том, как динозавр, увидев советского и американского ученых, которые вместе раскопали его из мерзлоты, быстро все понял даже своей тупой башкой — и американского ученого съел, а с нашим, наоборот, задружился.

Но была фантастика и другая — под прикрытием «жанра заведомо нереалистичного» отражала пейзажи весьма тревожные, ставила самые острые социальные проблемы — тут можно назвать, в первую очередь, Стругацких.

Пожалуй, катаклизм и произошел от того, что наше зеркало пыталось вместить в себя все больше — и Стругацких, и Трифонова, и Платонова, и Булгакова, и Казакова, и Битова, уже не

влезавших в рамки соцреализма. Такого напора никакие оковы не выдержат. Рама, перенапрягшись, треснула, и зеркало вылетело — и теперь фантастика, да и остальные жанры, куда-то летят, каждый по отдельности.

Далеко ли разлетелись осколки? Отражают ли что-то принципиально новое? Или же — на куски разбитое старое?

Помню вдруг наступивший, всех опьянивший момент «полного освобождения динозавров» от всех, казалось, запретов, от всяких «партийных заданий». Многое удивляло. Поначалу динозавры, ошалев от счастья, стали вдруг есть советских ученых, а американских, наоборот, отпускать — видимо, в знак протеста против прежней постылой принудилочки. Но и это прошло.

Теперь, если не ошибаюсь, динозавры жрут всех подряд, не имея за душой ничего святого. То же, примерно, происходит и в остальных жанрах. Эпоха вседозволенности, этической и эстетической (а точнее, антиэтической и антиэстетической), никаких крупных литературных явлений не породила, да и не могла породить: слишком мелкие «дребезги» были задействованы, к тому же валяющиеся в грязи.

Возразить против этого может только писатель Сорокин и его многочисленные, надо признать, почитатели — из обломков советского зеркала он слепил что-то удивительное, порой возмутительное, порой восхитительное, но явно не новое. Могу тут вспомнить, как после войны из старых гильз делали зажигалки — и они имели немалый спрос, хотя работали плохо и недолго.

Довольно крупными «обломками» стали книги шестидесятников или, скажем, почвенников: они вмещались и в прежнюю раму, хотя с напряжением — и для рамы, и для себя — и, «вылетев на свободу», в общем, не изменились и писали то же самое, что и раньше, с «поправками» лишь на возраст и, может быть, на изменение места жительства. Скажем, пленительный Аксенов, мне кажется, потерял, переориентировавшись на «западные ценности», — и продешевил, а Довлатов и Бродский, напротив, выиграли — именно находясь там, они смогли получить «настоящую цену».

Но где — новое?! Почему-то нового и самого популярного писателя наших дней — Прилепина — порой сравнивают с Максимом Горьким, особенно часто вспоминая роман «Мать»... Никто бы, я думаю, не отказался от такого комплимента. Но «Мать» еще и раньше хвалили, жанр этот почетен и известен. С горькими описаниями жизни, оставленными Николаем Успенским, можно поставить рядом правдивые, но безнадежные книги Сенчина.

Мне кажется, что и вполне заслуженный успех книг Улицкой объясняется тем, что после долгой разрухи она одной из первых восстановила жанр нормального, многолюдного романа, где есть что читать, кому

сопереживать. Форма вполне почитаемая и традиционная — содержание новое, увиденное именно Улицкой, — и огромный успех. Более неординарный, острый и причудливый текст Людмилы Петрушевской был обожаем в эпоху перемен, когда все кипело, кипели и мы: сейчас большим спросом пользуется нормальное описание нормальной жизни. «Возвращение в раму»? Хоть и не социалистического (где, ах, социализм?) — но реализма. Оказывается, жанр этот будет покрепче других — да и усилий и времени требует побольше, чем «литературные инсталляции», — хотя и они до сих пор брякают еще довольно громко, особенно в литературных кругах, где много народу, настроенного «прошуметь» по-быстрому. Сколько уже прогрохотало «пустых телег» — и чем пустее, тем громче.

Итак — вперед в прошлое? Увы — нет. Или — ура! — нет? Бури не проходят бесследно, и зеркала не лопаются просто так. После всех потрясений сознания и идеологии, колебаний моды, сокращений школьных программ и расширений филологических знаний старое уже не вернуть. Вокруг другой мир — и другой, абсолютно, читатель, он же покупатель. Классика по-прежнему популярна — ее не сдвинешь, но пристрастия современных читателей в области современной литературы поистине удивительны.

Конечно, есть писатели, которые пишут так же, не обращая внимания ни на какие «сдвиги» (может быть, потому, что они сами достаточно «сдвинуты» от природы, им больше не надо). Выпускает свои книги, полные точных наблюдений и философских идей, петербуржец Александр Мелихов. Не меняются Александр Кушнер, Илья Штемлер, тот же «автор этих строк» — жизнь в их книгах меняется, но автор — нет. Их окружает свой слой читателей. Но меняется, больше всего, именно читательская аудитория. Все более важным для читателя — особенно молодого и просвещенного, и именно они главные потребители книг — является не то, чему их учит писатель, а то, кем они осознают себя, читая того или иного автора. Главное для них — увидеть в зеркале не отражение жизни (да на фиг им эта жизнь?), главное — отразиться в этом зеркале самому, увидеть и оценить себя: «Вот я какой! Вот что я читаю! То, что и все, самые продвинутые!»

Не зря самые опытные редакторы и книготорговцы не говорят сейчас — «у него много читателей», чаще — «у него самая активная фокусная группа». Основные читательские массы — безгласны. Именно «группы» поднимают сейчас рейтинги. И от этого уже никуда не деться. Сейчас главное для молодого и продвинутого читателя — не получить молчаливое удовольствие от прочтения, оставшись с книгой наедине, главное — «отметиться в модной группе».

Не случайно многие молодые, больше всего боясь опростоволоситься, называют среди любимых авторов Михаила Шишкина — отнюдь не самого доступного для чтения, наоборот — самого труднодоступного. В том-то

и шик! Это, конечно, способствует книготорговле — и опытные издатели поворачивают туда: вот что, оказывается, становится массовым. Раньше читатель читал что нравится или, на худой конец, что надо для школы или «партминимума» — без затей. Теперь — только с затеями: «Если вы интеллектуалы — читайте с нами! Или — идите в болото!» Болото — это вся прочая литература, с разными там «чуйствами», пейзажиками или перестрелками: это пусть охранники читают, во время дежурств!

Эти экстремальные требования нынешних интеллектуалов — читать только такое, что написано для них, — приносят, я думаю, и свою пользу. В карете прошлого далеко не уедешь. В простоте сейчас — слова не скажешь. У современных писателей должен быть чрезвычайно обострен языковой, поисковый, фантазийный фактор. Большинство молодых (из тех, разумеется, что читают) зачитываются бурными антиутопиями Дмитрия Быкова. Видимо, их подкупает бесстрашие, стремительный напор, ломка исторических и других догм.

Современный образованный читатель просто обидится и бросит книгу автору в лицо, если «по ходу» не раскусит пару скрытых цитат. К примеру — «Что в вымени тебе моем?» (из чрезвычайно популярной сейчас книги Е. Водолазкина «Лавр»). А дальше уже — все зависит от таланта. Такие нынче условия? Осваивай такие. О прошлом вздыхать не надо — его не вернешь.

Сергей Дмитренко

Проект «Современной школе — современное чтение» за пределами школы

Проект, результаты которого будут рассмотрены в настоящей статье, был осуществлен в первой половине 2012 г. редакцией журнала для учителей словесности «Литература» Издательского дома «Первое сентября». Основные итоги проекта были подведены в № 8 за 2012 г.,¹ с января 2013 г. на диске — электронном приложении к журналу «Литература» — начато печатание полного текста анкет экспертов.

Проект вызвал широкий интерес, его результаты также, в частности, были обнародованы в еженедельнике «Литературная Россия»,² на сайте Государственной научной педагогической библиотеки имени К. Д. Ушинского³ и в сборнике РАО «Доклады научного совета по проблемам чтения».⁴ Автор этих строк как координатор проекта выступал с докладами о нем в Москве, Твери и Тверской области, а также в Киеве. По мнению специалистов, опрос дает хорошую основу для пропаганды современной литературы не только в школе, но и в российском обществе.

Изначально проект задумывался в связи с существующей проблемой взаимоотношений школьников и их наставников с современной литературой. Что читают школьники и учителя литературы и что желательно бы почитать (в разных значениях слова)? Что было недавно и что ждет читателей впереди?

Эти вопросы так или иначе возникают ежедневно в нашей редакционной работе, в почте, в общении с коллегами. Они,

¹ См.: <http://lit.1september.ru/2012/08/lit-2012-08-52-58/index.html>.

² См.: «Литературная Россия». 2012. № 42; <http://litrossia.ru/2012/42/07486.html>.

³ См.: <http://www.gnpbu.ru/index.php?file=event2012-22.htm>.

⁴ Доклады научного совета по проблемам чтения / Под ред. акад. РАН и РАО В. А. Лекторского. М., 2012. Вып. 5. С. 74–83.

скажу сразу, чтобы впредь к этому не возвращаться, никак не связаны с инициативой одного из претендентов на пост президента РФ составить ныне широко известный список «100 книг», высказанной в ходе предвыборной компании. Составление рекомендательных списков для педагогов, в первую очередь словесников, — дело, можно сказать, рутинное. Тем более что в нашем случае проблемная основа цели связывалась именно с современным культурным полем и с новейшей словесностью. Поэтому адрес итоговых рекомендаций предполагал включение в него не только старшеклассников и студентов, но и учителей, и просто читателей, стремящихся к выстраиванию собственного круга чтения.

Наша анкета «Современной школе — современное чтение» (приведена ниже), была разослана в период с 3 по 6 января 2012 г. примерно двумстам литераторам — критикам, писателям, издателям. Причем изначально при рассылке и в дальнейшем мы намеренно не обращали никакого внимания на политические взгляды адресатов, их принадлежность к тем или иным литературным союзам, группам и группировкам. Рассылали повсюду, используя доступную нам базу электронных адресов. Наряду с этим просили адресатов помочь в распространении анкеты. Затем в стремлении к возможной широте охвата и объективности мы расширили рамки проекта, поместив анкету на диске — электронном приложении к журналу, а также на сайте журнала «Литература». Раздавалась анкета и на литературных мероприятиях разного рода. Так что возможность принять участие в нашем опросе была не только у литературной Москвы в широком смысле этого слова. Ну, а ответили — все те, кому захотелось, и как захотелось.

В итоге мы получили ответы на анкету от 154 экспертов — так можно, без всяких оговорок, назвать всех, кто принял участие в этом труде. И теперь видим — перед нами достаточно репрезентативный свод мнений о подлинных литературных ценностях русской и отчасти мировой словесности второй половины XX — начала XXI века. Причем интересны, убедительны и, не побоюсь сказать, притягательны не только сами списки, но и те комментарии, которыми сопровождали свои ответы многие из отвечавших.

Поэтому, напечатав в бумажной версии журнала «Литература» стендовый вариант нашего опроса, мы в электронном приложении, на диске (за которым будущее), дали полный вариант того, чем мы все теперь стали богаты. Есть неплохие перспективы для издания материалов опроса отдельной книжкой.

Наша анкета включала пять вопросов.

1. Назовите до двенадцати ныне живущих русских прозаиков и поэтов, до двенадцати скончавшихся после 1953 года русских прозаиков и поэтов, которых считаете наиболее интересными, талантливыми, влиятельными и т. д. (итого не более 48 имен).

II. Назовите до двенадцати драматургов XX века, русских, иноязычных, которые сегодня, на Ваш взгляд, наиболее влиятельны.

III. Назовите до двенадцати зарубежных (иноязычных, т. е. пишущих не по-русски, включая народы б. СССР) прозаиков второй половины XX века, чье творчество по-прежнему увлекает читателей, продолжает влиять на развитие литературы.

IV. Назовите двенадцать произведений (проза, поэзия, драматургия), которые представляются Вам наиболее значительными в русской литературе второй половины XX — начала XXI века.

V. Назовите литературные и культурные события календарного XXI века (до двенадцати), которые представляются Вам наиболее значительными и перспективными.

Здесь необходимо дать пояснение. Успех любой анкеты во многом зависит от точности и ясности поставленных вопросов. И хотя порой эксперты требовали уточнения наших формулировок, высказывали в отношении них замечания, в целом нужное нам направление было установлено.

Были взяты достаточно широкие хронологические рамки, более полувека, так как начиная с 1953 года диктаторское ленинско-сталинское государственное устройство, сложившееся в нашей стране, начало свою сложную мутацию, приведшую ныне к тяжелой и еще плохо осмысленной посткоммунистической форме. И было важно обратиться здесь к помощи нашей словесности, к трудам и думам наших писателей, поэтов, драматургов. С другой стороны, и происходящее в русской литературе нашего сегодняшнего посткоммунистического государства остается огромной туманностью, которая чаще всего оценивается не с точки зрения вечных этико-эстетических ценностей, а во имя обслуживания рейтингов продаж.

Число «12» было избрано по простым и понятным принципам календарно-бытовой мистики, игрового подхода и педагогической трезвости. Причем первоначально мы хотели просить экспертов назвать не по 12 авторов в той или иной номинации, а, признаемся, пять прозаиков, трех поэтов и т. д., чтобы потом составить из полученного списка по двенадцать имен. Но все же возобладал более гуманный подход...

У многих наших экспертов возникал вопрос: как отвечать — с дидактических позиций или исходя из собственных предпочтений? И мы, изначально признавая принцип свободы выбора всеобъемлющим и ответственным, предлагали исходить из собственного читательского опыта, тех художественных и жизненных ценностей, которые стали собственной жизненной опорой. Это ли не самый честный методический принцип?

Особое замечание: мы посчитали правомерным появление в ответах имен тех писателей (Андрей Платонов, Михаил Булгаков, Сигизмунд Кржижановский, Иван Шмелев, другие: изгнанники, репрессированные и т. д.),

чьих произведения были опубликованы через многие годы после их кончины. Правда, иногда здесь возникали неожиданности: например, в ответы попали Марина Цветаева и даже Маяковский, но, следуя строгим правилам социологических опросов, мы ничего не редактировали, только в отдельных случаях оговаривали с экспертами некоторые неясности и т. п.

Книга оживает только в руках читателя. Писателям и поэтам, отвечающим на анкету, разрешалось называть и себя в ряду отобранных имен. Ибо если размыслить, ничего недозволенного в этом нет (тем более, что этим правом почти никто не воспользовался). У каждого свой угол зрения, своя оптика.

Так что в итоге здесь, как представляется, был достигнут достойный компромисс — все рекомендованное обеспечено авторитетом и открытостью тех, кто это рекомендует. Наши читатели могут убедиться — те, кто взял на себя смелость ответить на наши вопросы и разрешить опубликовать свои ответы, стремились к поиску истины, а отнюдь не к поддержке своих литературных друзей, групп, изданий и т. д. и т. п. Возобладал известный принцип гамбургского счета, даже если он был мифологизирован Виктором Шкловским (кстати, Шкловский, как и многие прекрасные литературоведы и критики, попал в наши списки по разряду прозаиков).

Надеемся, что этот опрос положит начало широкому обсуждению места и смысла современной литературы в нашем чтении, и не только школьном. Также будем сердечно признательны читателям за поправки, уточнения, дополнения и т. д. по материалам анкеты.

Думаю, будет справедливо до обозрения результатов сказать и о скептиках нашего проекта. Концентрированно их позиция, вероятно, была выражена в письме известного журналиста, блогера, прозаика Игоря Шевелева (здесь и далее все ответы публикуются с согласия их авторов).

«Считаю, что важнейшее культурное событие рубежа веков — это появление Интернета и виртуальных библиотек, когда доступна практически любая книга в любой момент. <...>

Сама культура изменила сегодня свою структуру. Вместо принципа оглавления, в котором можно перечислить все необходимое, возник принцип ризомы, сетей, корневой системы, где вокруг книги образуется констелляция, созвездие других книг, с ней связанных, и какая из них центральная, понять нельзя и не надо.

Они друг без друга не полные, вспоминая цитату Платонова. <...> Лучше уж читать по мере нужды Википедию, чем держаться бесполезной клетки Золотой библиотеки. Это была культура знаков, принадлежности к власти непризнанного советской властью интеллекта. На самом деле никто эти книги, стоящие на полках книжного шкафа, не читал. Во всяком случае, так, как можно читать сегодня — все. Не думаю, что эти знаки сегодня нужны, в принципе. Лучше уж безумие ЕГЭ, чем безумие

советских тем по сочинению. <...> Так что, думаю, старый мир отдаёт последние концы, золотые и прочие библиотеки выносятся в подъезд и в мусор, а структура знания и обучения ему принимает иной вид. Читающий ЖЖ и Фейсбук, наверное, и Гомера с Данте должен воспринять иначе. А все искусственные опухоли и наросты советской, антисоветской, внесоветской и постсоветской литературы, исчезнув, приведут нас в недоумение: а был ли мальчик, и почему он такой слабоумный?»

Однако уважаемый мною литератор и другие коллеги, отказывающиеся от списочных идей, на мой взгляд, упускают возможность свободного обсуждения сегодняшнего развития словесности, как русской, так и мировой. В действительности мы зачастую списки не составляем потому, что они давно в сознании у каждого составлены. Но вопрос о списках побуждает эти собственные списки материально оформить. При этом собранные нами на основе личных списков рейтинговые перечни, разумеется, не следует воспринимать как некую непреложную истину — здесь мы вновь оглянемся на субъективные пристрастия читателя.

Например, среди здравствующих поэтов Тимур Кибиров вышел у нас на первое место, опередив на считанные голоса Сергея Гандлевского и Александра Кушнера. Мне это первенство приятно, кому-то досадно, но сам факт, что эти поэты попали в первый ряд, уже выходит за рамки читательской субъективности и попросту напоминает об условности литературных пирамид и чемпионства в изящной словесности. Важно другое: такие проекты, особенно в связи с современностью, помогают увидеть существенные подробности литературной картины, отойти от внехудожественных обстоятельств, приближаясь к общей шкале этико-эстетических ценностей искусства, давно сформировавшейся и не зависящей, в главном, от времени.

Для меня как координатора проекта и коллег, с которыми этот проект обсуждался, показательнее всего было появление тех или иных имен и произведений в списках, а не голоса, ими набранные. К счастью, у нас множество книг, способных целить добром, радостью, любовью, и понятие свободы как выбора к современной литературе приложимо полностью. Поэтому в настоящей статье я решил обойтись без приведения полных рейтинговых списков (их легко найти, обратившись к вышеуказанным ссылкам). Сосредоточимся на восприятии экспертами современного литературного процесса в культурно-историческом контексте, на их оценках и аналитических выкладках.

Так, прозаик Игорь Клех сопроводил свои ответы на анкету эссе «Литература вчера, сегодня, завтра» (полностью публикуется в журнале «Литература»), в начале которого названы вопросы, которые занимают большинство тех, кто серьезно работает на литературном поле. Прежде всего (цитирую): «...отчего образовалась такая напряженка с новыми литера-

турными героями и незаемными коллизиями? Не потому ли, что русский мир в определяющих своих чертах, с почти полным набором русских типов, характеров, проблем и сюжетов, оказался описан русской литературой, выполнившей, таким образом, свою историческую задачу? Не оттого ли все большей редкостью стало появление по-настоящему стоящей и не эпигонской книги во всех традиционных жанрах?»

Далее Игорь Клех говорит о своем желании развести классику с беллетристикой, «которая дурно понятой современностью кормилась всегда и будет кормиться вечно. Сегодняшние беллетристы — это литературно образованные журналисты, плодовые сценаристы и серийные романисты, плывущие по течению наперегонки. Их в России много, и за современностью — к ним. В целом они неплохо справляются со своей задачей, хотя их продукция, даже будучи раскрученной, редко живет дольше сезона. Это давно уже производство, ротация и книжный бизнес (независимо от жанра и эстетики — современный производственный роман это или криминальная история, сказочная антиутопия или опус нового реалиста)».

Здесь я сам как литературовед мог бы войти в полемику постольку, поскольку мои аналитические наблюдения привели меня к выводу: именно беллетристика порождает классику. Между ними нет непреодолимого рва, напротив, это сообщающиеся сосуды.⁵ Собственно, далее в своем эссе Клех ищет — и, разумеется, находит — именно связи между порой далекими — в разных смыслах этого слова — произведениями современной русской литературы.

При этом Клех убежден: поиски современной литературой своего языка и своих героев происходят в обстоятельствах, когда «при переходе в новое тысячелетие приказали долго жить последние эстетические направления — доморощенный постмодернизм и московский концептуализм. Им на смену пришли кружки или группировки, поколенческие или лоббистские, лишь изредка выступающие с неким подобием идей. Язык не поворачивается назвать их течениями. Победил постмодерн без берегов, попросту говоря — предельно эклектичный книжный рынок потребительских товаров».

В связи с этим Клех тоскует о «хорошей драке» в литературном смысле этого слова, на основе «овладения так называемой культурой конфликта: чтобы корпоративно-тусовочная солидарность не переходила рамок приличия, имеющиеся расхождения не замыливались, но при этом диспут не превращался в перебранку. Эта проблема шире и глубже, чем ситуация в литературе или даже культуре».

Ставится им и важнейшая для нас (не только педагогов-словесников) проблема читателя. Кем читаются книги?

⁵ См. подробнее: Дмитренко С. Ф. Беллетристика породила классику: К проблеме интерпретации литературных произведений // Вопросы литературы. 2002. № 5. Сентябрь-октябрь. С. 75–102.

Клех и отвечает: «Во-первых, самим автором, потому что всякий стоящий писатель пишет, чтобы самому нечто узнать, исследовать, найти (в отличие от публициста-журналиста-беллетриста, стремящегося готовые соображения, наблюдения или истории предложить в удобной упаковке максимальному числу людей)». Во-вторых, «неким идеальным Собеседником (как окрестил его Мандельштам)». Наконец, книги читаются «современниками, которые страшно консервативны (и это приговор для литераторов, пытающихся им угодить), и спасает только то, что их так много разных, — и это замечательно. Разноголосица, включающая обязательно и негативные отклики, приносит огромную пользу автору и его делу — у произведения появляется объем, открываются неожиданные стороны, обнаруживаются скрытые способности и возможности для развития».

Клех об этом не говорит, но с моей точки зрения для произведений современной литературы одни из самых желанных читателей — именно школьники и, в силу понятных причин, их учителя. В них писатель может найти черты этого самого «идеального Собеседника».

Правда, часть экспертов высказывала скептическое отношение к самому введению современной литературы в школьную программу. Критик Анна Кузнецова, ведущая в журнале «Знамя» живую, динамичную рубрику «Ни дня без книги», пишет, получив нашу анкету:

«Боюсь, что с современной литературой учителям и их ученикам вообще дружить не надо. Это компания для взрослых, причем способных к пониманию нормы как проблемы. <...> То, что делает школьное преподавание с литературой уже XX века, — форменное безобразие, а современная литература школьному духу вовсе противоположна.»

Мне кажется, в школьной программе должна быть только классика XIX века, а то, что началось в литературе с 90-х годов XIX века, нужно оставить для вузовского изучения.» И далее: «Как мы заслоняем детей от любой информации, требующей зрелости для верного понимания, так и литературу я поделила бы на „детскую“ — в смысле „здоровую“, помогающую правильному построению личности — и „взрослую“, в детском возрасте противопоказанную. Из современной литературы, начиная с советской, можно оставить для внеклассного чтения только детский сегмент. Имена лучших детских писателей известны, их едва двенадцать и наберется».

Анна Кузнецова ответила на нашу анкету жестко, и эта жесткость особенно ценна, ибо, несмотря на стремление критика отделить современную литературу от школы, она все равно будет туда просачиваться уже в силу естественной близости к той повседневности, в которой развивается школьник.

Кузнецова поясняет свою точку зрения, опираясь и на собственный опыт преподавания современной литературы в гимназическом «кружке-

факультативе для гуманитарно ориентированных старшеклассников»: «Ко мне пришли чистые прекрасные дети <...> восхищающиеся „Обломовым“, увлеченные не имеющей отношения к жизни проблематикой. Их реакция на сегодняшнюю литературу, причем не самую шоковую, отобранную „толстыми“ журналами и лично мне казавшуюся почти стерильной, — была вот именно что шок. <...> анализируя эту ситуацию, я поняла, что правы они, а не я. Юношество и должно быть таким, причем в массе своей, тогда у нас вырастет здоровое общество. Как есть фильмы „детям до 18“, так и книги должны делиться на подобные категории, и не по принципу появления там матерной речи (это дети воспринимают с юмором), а на более глубоких основаниях: энтузиазм там в основе или цинизм. Дети восприимчивы и к тому, и к другому, поэтому первым их надо обложить, а от второго оградить. Так вот, в современной литературе просто нет некалечащих детскую душу вещей. Даже энтузиастичной. Разве что в фантастической или детской. Но не мэйнстримовской — а вас ведь интересует литпроцесс».

Я сердечно признателен Анне Кузнецовой за ее этически ответственный и педагогически продуманный ответ, но, вероятно, в формулировке вопросов мне не удалось жестко выразить свое представление о литературном процессе. Он для нас не только не сводится к мейнстриму (беллетристика порождает классику), но, по нашим долговременным наблюдениям, кроме этого самого стреня и фарватера имеет, наряду с черными омутами и отмелями, множество живописных протоков, затоков, заводей... И здесь есть многое такое, что прекрасно введет школьников в мир современной литературы, без которого им все равно не обойтись, ибо он реально существует.

Тем более, что мы все же не должны забывать о разных дистанциях современности.

Здесь экспертами высказывались соответствующие пожелания. Например, прозаик и поэт Мария Галина выступила с предложением, которое, между прочим, можно осуществить и на основе всех наших списков: представить литературный мир «„самыми знаковыми фигурами“ 1960-х, 1970-х, 1980-х, 1990-х и так далее. Тогда стало бы ясно по крайней мере (все равно не очень ясно, но все ж заметней), кто формировал картину отечественной литературы в более долгой перспективе (поскольку упоминались бы они и в 60-х и в 80-х, например)». Правда, признает М. Галина, «беда с поэтами — поэзия вообще искусство „быстрого реагирования“ и очень чутко отзывается на смену исторической ситуации, и значимых поэтов сейчас гораздо больше 12-ти на круг. К тому же надо делить значимость на читательскую и внутрилитературную (как писала Ольга Седакова, для ее круга самым значимым поэтом был не Бродский, а Аронзон)».

Но на фоне таких пожеланий, свидетельствующих об историко-литературных подходах в воззрениях наших экспертов (суждение М. С. Галиной приведено как пример), первые двенадцать произведений в нашем списке, сформировавшемся из ответов на четвертый вопрос анкеты (здесь и далее в скобках приводится число голосов, отданных произведению), выглядят очень красноречиво.

«Москва–Петушки» Вен. В. Ерофеева (58), **«Архипелаг ГУЛАГ»** А. И. Солженицына (47), **«Один день Ивана Денисовича»** А. И. Солженицына (38), **«Колымские рассказы»** В. Т. Шаламова (37), **«Доктор Живаго»** Б. Л. Пастернака (34),⁶ **«Утиная охота»** А. В. Вампилова (31), **«Жизнь и судьба»** В. С. Гроссмана (28), **«Школа для дураков»** Саши Соколова (28), **«Мастер и Маргарита»** М. А. Булгакова (25), **«Пушкинский дом»** А. Г. Битова (25), **«Сандро из Чегема»** Ф. А. Искандера (23), **«Дом на набережной»** Ю. В. Трифонова (21), **«Прощание с Матерой»** В. Г. Распутина (21).

Хотя самым свежим из названных произведений под сорок лет, все же это именно «современная литература», причем, пожалуй, достигшая разряда классики. Качественные — и благотворные — изменения в русской литературе, начавшиеся после 1953 года, в этом списке отразились разнообразно и художественно убедительно. И хотя издательская судьба почти всех этих произведений отмечена своими драмами,⁷ все они пришли к читателю до конца 1980-х годов. Также очевидно, что названные произведения вполне доступны для восприятия старшеклассников, к ним не относятся опасения, сформулированные Анной Кузнецовой.

Среди первых 50-ти пунктов списка произведений есть вещи и недавнего времени, а именно:

«Прокляты и убиты» В. П. Астафьева (15), **«Генерал и его армия»** Г. Н. Владимова (11), **«Чапаев и Пустота»** (11) и **«Generation P»** (10) В. О. Пелевина, **«Ложится мгла на старые ступени»** А. П. Чудакова (8), **«Хуррамабад»** А. Г. Волоса (5). Последний из названных романов занимает 50-ю строчку в рейтинге.

Но и все эти сочинения принадлежат еще XX веку: самые молодые из перечисленных, романы Чудакова и Волоса, увидели свет в 2000 году. Ни

⁶ Здесь надо отметить, что ряд экспертов отдал свое предпочтение только «Стихотворениям Юрия Живаго», но эти голоса учитывались отдельно.

⁷ Когда эта статья была закончена, на глаза попался мемуарный очерк актрисы Светланы Коркошко, где она напоминает о спектакле «Утиная охота», поставленном во МХАТе режиссером Владимиром Салюком. В театральном мире он был признан выдающимся событием, но был запрещен властями по идеологическим причинам (*Коркошко С. Возвращение на круги своя // Караван историй: коллекция. 2013. Январь. С. 196*).

одно из произведений, написанных после 2000 года, не набрало более четырех голосов.

Однако в этом нет ни трагизма, ни особой проблемы. Налицо ответственность экспертов, отказавшихся от скоропалительных оценок, без премиального, например, ажиотажа оценивающих появляющуюся в печати и на книжном рынке продукцию.

Как отметил ставший одним из наших экспертов поэт и переводчик Евгений Витковский, *«коммерческие бестселлеры, „проекты“, которыми выстелены прилавки, — определено не литературны. Писатели же, которых радостно бывает купить прямо с прилавков, притом ныне здравствующие — от Фазиля Искандера до Евгения Лукина, — уже целиком состоялись в XX веке. Есть писатели хуже и лучше, но мы по сей день не издали прозаическое наследие русского прошлого века, а то, что производится нынче, — на два, если не на четыре порядка хуже. Есть и те, кто не оправдал ожиданий. Словом, раньше, чем лет через двадцать, судить о нынешней прозе — рано. А эти двадцать лет еще прожить надо».*

И опять, учитывая предостережения Анны Кузнецовой, все же откажемся от запретительности по отношению к этим книгам 1990-х. Сбрасывать Пелевина, все же привлекающего школьников и студентов, было бы просто странно, а книгу А. П. Чудакова как раз надо настоятельно советовать старшеклассникам для чтения (так же, как некогда наши умные учителя читали с нами «Повесть о жизни» Константина Паустовского).

Согласен: роман Виктора Петровича Астафьева — не совсем юношеское чтение, но это никак не чернуха, а одна из немногих свободно написанных книг о Великой Отечественной войне, причем ее рядовым бойцом, пока что еще и взрослыми вдумчиво не прочитанная. Кроме того, у Астафьева есть и своеобразное введение в эту тему, истинный шедевр, повесть «Пастух и пастушка» (она тоже в нашем списке, пусть со скромным результатом, но есть: мы условились о том, что не будем завораживаться числами). И эту повесть в школе прочитать нужно (без всяких *можно*).

Также не будем забывать, что, кроме произведений, мы хотели обратить внимание на творчество писателей в целом, на *литературное Имя*.

В начало списка ушедших от нас писателей попали и те, с кем мы простились недавно, причем и Александр Солженицын и Василий Аксенов, по существу, до конца оставались в литературном строю.

Александр Солженицын (98), **Виктор Астафьев** (75), **Василий Шукшин** (72), **Юрий Трифонов** (67), **Василий Аксенов** (58), **Венедикт Ерофеев** (58), **Сергей Довлатов** (53), **Юрий Казаков** (51), **Владимир Набоков** (50), **Варлам Шаламов** (46), **Георгий Владимов** (33), **Василь Быков** (30).⁸

⁸ Необходимое пояснение. Отвечая, часть экспертов называла Василия Быкова русским писателем (он сам переводил свои произведения), часть —

Как бы ни оценивались самые последние произведения Солженицына, Аксенова и других авторов из этого перечня (надо признать: в основном пока что серьезно никак не оценивались), само их присутствие в литературном мире и просто в мире значило для читающей России очень многое. Недаром в ответах на пятый вопрос многие эксперты среди значимых событий 2000-х назвали кончину А. И. Солженицына, а также ряда других крупных русских писателей и деятелей культуры. Это свидетельствует о сохраняющемся в обществе авторитете литератора, вере в его общественные возможности («И неподкупный голос мой был эхо русского народа»)⁹ Выразительная подробность: в связи с пятидесятилетием со дня обнародования повести «Один день Ивана Денисовича» в издательстве «Русский путь» вышла книга «„Дорогой Иван Денисович!..“: Письма читателей. 1962–1964», в которой приводятся письма с обращениями именно к литературному персонажу. Вот непреложное подтверждение того, что у россиянина XX века последняя надежда была на литературу, на писателя. Не потому ли нынешние образовательные реформы строятся так, чтобы и этой надежды человека лишиться?!¹⁰

В общем списке ушедших поэтов на самых высоких позициях видим **Иосифа Бродского** (109), **Андрея Вознесенского** (65) и **Беллу Ахмадулину** (55). Далее следуют:

Анна Ахматова (54), **Борис Пастернак** (52), **Николай Заболоцкий** (46), **Николай Рубцов** (45), **Давид Самойлов** (43), **Арсений Тарковский** (42), **Булат Окуджава** (41), **Владимир Высоцкий** (39), **Борис Слуцкий** (31), **Александр Твардовский** (31).

Юрий Кузнецов (23), Дмитрий Александрович Пригов (22), Елена Шварц (22), Генрих Сапгир (21), Лев Лосев (19), Борис Рыжий (19), Юрий Левитанский (17), Всеволод Некрасов (17), Георгий Иванов (15), Семен Липкин (15), Геннадий Айги (13), Александр Галич (13), Николай Глазков (13), Алексей Парщиков (13).

Разве у всех этих поэтов нет ничего подходящего для школы?
Излишний вопрос.

белорусским (в ответах на 3-й вопрос). Но все же большинство признало Быкова, как и Чингиза Айтматова, именно русскими писателями, и поэтому оба они вошли в этот список.

⁹ Думается, с этим фактом определенно связывается указываемое экспертами новое положение писателя, поставленного в зависимость от издательской конъюнктуры (при массовой гибели небольших специализированных издательств и возникновении книгопроизводительных гигантских монстров).

¹⁰ Между тем один из экспертов в ответе на пятый вопрос написал о «неожиданных протуберанцах российской свободы»: возвращении писателей в общественную и политическую жизнь в конце 2011 — начале 2012 года. Хотелось бы надеяться, что это возвращение примет общественно результативные формы, без ущерба для художественности в целом.

У современных методистов в составляемых ими стандартах, программах и т. д. при имени писателя очень популярна формулировка «произведение (-я) по выбору». У каждого из вышеназванных прозаиков и поэтов можно найти подходящие для школы произведения даже из того списка, который получился у нас.

Также нет окончательного минора и со списками действующих русских прозаиков и поэтов:

Андрей Битов (75), **Валентин Распутин** (60), **Виктор Пелевин** (58), **Владимир Маканин** (56), **Фазиль Искандер** (51), **Людмила Петрушевская** (47), **Саша Соколов** (41), **Людмила Улицкая** (39), **Владимир Сорокин** (37), **Василий Белов** (35),¹¹ **Захар Прилепин** (29), **Дмитрий Быков** (23), **Михаил Шишкин** (23).

Согласен, в этом списке педагогические умы несколько смутит имя Владимира Сорокина, но, как известно, без исключений обойтись обычно не удастся. Кроме того, самое ценное у Сорокина, на мой взгляд, его раннее творчество, а его представить старшеклассникам в обзорном виде можно без особых ухищрений (пребывая в своем учительском ригоризме, будем все же помнить о том потоке сомнительной информации, который разными путями пробирается в сознание подростков. Здесь как раз с помощью сорокинских экстримов можно объяснить школьникам многое необходимое о феномене табуированного в культуре. Similia similibus curantur).

То же можно отнести к Эдуарду Лимонову из следующих двенадцати пунктов списка. Остальные авторы здесь для школы не только съедобны, но и рекомендуемы:

Ольга Славникова (22), Владимир Войнович (21), Алексей Иванов (20), Татьяна Толстая (19), Анатолий Гаврилов (18), Эдуард Лимонов (18), Валерий Попов (18), Евгений Попов (18), Леонид Юзефович (17), Олег Павлов (16), Дина Рубина (16), Роман Сенчин (16).

Для проверки здравости такого суждения я для этих 12-ти авторов провел небольшую выборку из списка названных экспертами произведений (вопрос IV). Вот что у меня получилось.

Ольга Славникова («2017»), Владимир Войнович («Жизнь и необычайные приключения солдата Ивана Чонкина»), Алексей Иванов (конкретные произведения не названы), Татьяна Толстая (сборник «„На золотом крыльце сидели...“», «Кысь»), Анатолий Гаврилов (конкретные произведения не названы), Эдуард Лимонов («Это я — Эдичка», «История его слуги»), Валерий

¹¹ Василий Иванович Белов скончался уже после обнародования результатов опроса.

Попов (повести «Большая удача» и «Жизнь удалась»), Евгений Попов (конкретные произведения не названы), Леонид Юзефович («Самодержец пустыни»), Олег Павлов («Казенная сказка»), Дина Рубина («Туман», один эксперт рекомендует читать рассказы Рубиной), Роман Сенчин («Елтышевы»).

Как видим, здесь есть поле для размышлений. Приведу интересное суждение Дарьи Валиковой, кандидата филологических наук, вездливой знатока современной литературы. Много лет она писала для нашего издания заметки о литературных и историко-культурных «ляпах» в современных изданиях, потом прекратила — слишком много работы, а такое чтение здоровья не прибавляет. Д. Г. Валикова поясняет свой выбор: «В новелле „Туман“ Рубина выходит на более глубокий уровень знания о мире, чем в других своих занимательных историях (романах), кстати, чрезвычайно хорошо написанных».

Полагаю, и другие эксперты, называющие то или другое произведение писателя, могут объяснить свой выбор (хотя по условиям анкеты этого от них не требовалось). Впрочем, некоторые из этих произведений в пояснениях не нуждаются. Так, две повести классика современной русской прозы Валерия Попова, хотя и написаны в 1970-х годах, — навсегда актуальное, обеззараживающее, общеукрепляющее чтение.¹²

Есть у меня и свои предположения относительно тех случаев, когда эксперт называет автора, но не называет его произведений. Здесь, думается, могут быть два основных варианта.

Первый — писатель попадает в список из-за актуальности его произведений. Так, романы Алексея Иванова связаны со школой, с образованием, с семьей. Например, у нас в редакции, а потом и на страницах «Литературы» обсуждался роман «Географ глобус пропил».¹³ Послевкусие остается надолго, но, как видим, в последние годы Алексей Иванов почти не заметен, хотя продолжает печататься и т. д. Можно пожелать ему успехов, но пока что на его титульной странице лишь «Сердце Пармы» и «Глобус».

Второй — писатель (тем более поэт) становится жертвой жанра, в котором работает. И жанр этот у прозаиков хорошо известен — рассказ. И Анатолий Гаврилов и Евгений Попов — первоклассные мастера современного русского рассказа (у Евгения Попова даже романы зачастую

¹² Надо заметить, что распространению ныне крылатого и даже массово расхожего выражения «Жизнь удалась» способствовало именно название повести Валерия Попова, популярной в интеллигентском мире позднесоветского времени. Хотя пришло оно к Попову на титул, объективно говоря, из песни Юрия Визбора. Сам Валерий Георгиевич в ответ на мой вопрос по этому поводу сказал, что не помнит обстоятельств выбора такого заглавия, но не будет отрицать, что подсознательно оно может быть как-то связано с песней (у Визбора: «Жизнь удалась?»).

¹³ См.: Литература. 2006. № 12; 2007. № 23; 2009. № 21.

строятся как цепочка новелл). Гаврилов вообще минималист, и, кажется, все его сочинения донныне вмещаются в небольшой томик. Попов пишет много, интересно, разнообразно, что было уже довольно давно отмечено выдающимся немецким славистом Вольфгангом Казаком, очень много сделавшим для воссоздания подлинной картины развития русской литературы XX века: «Рассказы Попова радуют многообразием, что относится как к выбору судеб и персонажей, так и к манере, в которой соседствуют трезвый реализм, трагическая ирония и расширение повествовательной перспективы через сказ».¹⁴ По моему убеждению, и оба Поповых,¹⁵ и Гаврилов давным-давно должны прочно занять место в круге школьного чтения. У них есть, из чего выбрать, есть, что читать следом, когда увлечешься. У Евгения Попова можно начинать с его раннего сборника «Жду любви не вероломной». Особенно я люблю его книгу, выдержавшую несколько изданий: «Подлинная история „Зеленых музыкантов“. Роман-комментарий». Она даст любому своему читателю представление как о том, что происходило в нашей жизни в последней трети XX века, так и о художественных возможностях современной литературы.

Вместе с тем должен еще раз подчеркнуть стремление к полной активности нашего проекта. У меня как его координатора были добрые помощники, но все статистические подсчеты я провел лично, причем по трагикомической причине (в мою квартиру влез домовник и, помимо прочего, утащил ноутбук с почти готовым корпусом обработанных материалов) пришлось это проделать дважды. Как и все литераторы, имею свои этико-эстетические предпочтения и пристрастия. Мне, признаюсь, с субъективной точки зрения не совсем понятно высокое место, обретенное в нашем проекте Владимиром Войновичем. Считаю его человеком талантливым, вижу, что вершины творчества (без кавычек) Войновича связаны именно с его собственными тяжбами — за квартиру, за блага от Союза писателей. Объективно и сегодня «Иванькиада...» и «Шапка» остаются читаемыми, яркой сатирой на нас самих под иглом большевизма (фильм по «Шапке», разумеется, поярче будет). Признаюсь, и Ваш покорный слуга во времена андроповщины-черненкощины с желчным удовольствием слушал публицистические выступления Войновича по радио «Свобода». Но вот как раз пример, когда *современность* остается в пределах времени написания текста. Читая сегодня «Шапку», понимаешь, что очередь за благами — знак не только эпохи распределительного социализма. А при обращении к «Иванькиаде...» не только сострадаешь обделяемому жилплощадью Войновичу, но и начинаешь думать о прозрачном прототипе

¹⁴ Казак В. Лексикон русской литературы XX века. М., 1996. С. 327.

¹⁵ Есть еще один интересно и ярко работающий Попов — Михаил, поэт и прозаик, недавно выпустивший большой сборник прозы «Преображенская площадь», открывающийся щемящей повестью о матери «Идея».

главного злодея — о С. С. Иванько, на счету которого есть хорошее дело — издание шеститомного собрания сочинений Джона Стейнбека, а, может, и не оно одно. Да, у Войновича есть умение создавать зримые образы мало-симпатичных героев, но вдруг видишь, что и он сам стоит, как говорится, на одной половичке с этими героями.

Что же до «Чонкина», здесь мое мнение совершенно определено: учителя, люди взрослые, пусть с этим трехглавым, громоздким сочинением разбираются сами, а вот старшеклассникам, в силу их из-за возраста ограниченного читательского и житейского опыта, эту книгу читать рановато. Думаю, даже «Швейк» с его феерической эротикой не загонит их в тот замысловатый этический лабиринт, который приготовил своим читателям Войнович.

«Чонкин», на мой взгляд, выглядит довольно неуклюжей реакцией на удушение художественной правды о Великой Отечественной войне в советское время, о чем точно пишет в своей анкете прозаик Василий Голованов:

«„Застой“ коснулся литературы очень сильно. Даже тема войны с ее жестокой правдой о человеке и одновременно благовестом о человеке несломленном, которая поначалу очень плодотворно развивалась (см.: К. Симонов, «Живые и мертвые»; Л. Соболев, «Зеленый луч», «Морская душа»; все произведения Василя Быкова), быстро была задушена и идеологически переупакована. Война (наши бесчисленные жертвы) и Победа в войне, сокрушившей фашизм, отныне должны были стать нашей новой идеологией, нашей гордостью, позволяющей забыть позор сталинщины, но так как наша гордость не должна была быть запятнанной — правда о войне очень быстро сменилась панегириками самим себе, что непростительно и отвратительно одновременно».

Высказав выше свою точку зрения, подчеркну, однако: при подведении итогов мне была важна не она и не подобные по резкости точки зрения коллег (они, разумеется, проявлялись), а именно отказ от вкусовщины (пусть и обоснованной) в пользу интеллектуальной открытости. В нашем проекте мы изначально отказались и от методического гелертерства и от чистоплюйства литературных групп — и так обрели возможность честного и подробного обсуждения не только круга чтения школьников и учителей, но и происходящего в нашей литературе.

Главное — не отрицание. Благодаря нашим экспертам вспомнилось столько замечательных имен¹⁶ (а значит, и произведений), что никаких часов на их прочтение не хватит, даже если бы в школе были одни только уроки литературы.

¹⁶ Разумеется, эта статья не имеет среди своих целей представление полных списков нашего проекта. Электронные адреса, где их можно найти, указаны выше.

Не испугают, а лишь вдохновят любого любящего свое дело учителя литературы и перечни действующих поэтов.

Тимур Кибиров (58), **Сергей Гандлевский** (56), **Александр Кушнер** (53), **Олег Чухонцев** (49), **Евгений Евтушенко** (41), **Ольга Седакова** (31), **Евгений Рейн** (27), **Инна Лиснянская** (25), **Виктор Соснора** (25), **Алексей Петрович Цветков** (21), **Юнна Мориц** (20), **Иван Жданов** (19), **Дмитрий Быков** (19).

Александр Еременко (17), Бахыт Кенжеев (17), Юрий Кублановский (17), Максим Амелин (16), Всеволод Емелин (16), Олеся Николаева (16), Вера Павлова (15), Геннадий Русаков (15), Наум Коржавин (14), Лев Рубинштейн (13), Андрей Родионов (10), Мария Степанова (10).

Даже беглый взгляд на эти списки ухватит: здесь представлены все лауреаты Российской национальной премии «Поэт». Весомое подтверждение того факта, что награда эта — заслуженная, признанная. В этом могут убедиться и те язвительные литературные языки, которые называют эту премию «„Поэт“ по версии Анатолия Чубайса» (он выступил в числе инициаторов ее учреждения, а также обеспечил соответствующей материальной поддержкой).

Но нельзя не отметить и того, что в списке высокого рейтинга значится не получивший до сих пор этой премии Евгений Евтушенко. Как ни относиться к его пестрой творческой биографии, но этот поэт в России, конечно, не меньше, чем поэт.

Вызывает также сожаление то, что премию «Поэт» не получили ныне покойные Андрей Вознесенский и Белла Ахмадулина. Единственное утешение: их помнят, видят в классическом ряду, читают и будут, очевидно, читать впредь. А у премии «Поэт», как и у Нобелевской премии, теперь уже есть список обнесенных заздравной чашей.

Но говоря в общем, получившийся у нас поэтический список педагогически очень перспективен — и в головной его части, и в целом. По собственному опыту знаю: своих поэтов отыскать очень непросто: поэзия, близкая вашему сердцу, таинственным образом соединяется с вашими биоритмами, которые ко всему очень меняются в течение жизни, а порой — и одного года. Так что поиск читателями своего поэта с нашим списком в руках не будет напрасным.

В связи с этим должен привести комментарий, сделанный к третьему вопросу анкеты известным литературным деятелем, поэтом и переводчиком Дмитрием Кузьминым:

«Самое важное в третьем вопросе — это отсутствие в нем предложения назвать зарубежных поэтов второй половины XX века. Я вижу в этом не только молчаливое признание того, что русская читающая публика,

включая и профессионалов, в полном объеме утратила представление о том, что делается сегодня в мировой поэзии (а это так и есть), но и готовность примириться с этим положением дел (а против этого я не могу не протестовать). Поэтому — пусть будет хотя бы какой-то список сегодняшней мировой поэзии, необходимой к прочтению».

Привожу, к сведению читателей, этот список Дмитрия Кузьмина (в скобках указана страна):

Джон Эшбери, Чарлз Симик, Лин Хеджинян (США), Жак Рубо, Рено Эго (Франция), Эльке Эрб (Германия), Тумас Транстремер (Швеция), Сергей Жадан (Украина).

Также Д. Кузьмин высказал общие соображения по поводу нашей анкеты, которые также необходимо привести здесь, пусть в сокращении:

«Основная проблема данного опроса — методологическая. Его формулировки предполагают по умолчанию, что именно творчество наиболее интересных, талантливых и влиятельных поэтов, прозаиков и драматургов должно быть представлено в школьной программе, и нужно только определить таковых, а затем выработать подходы к преподаванию именно этих авторов. Это было бы верно, если бы главной целью школьного курса литературы было формирование у учащихся непосредственно знаний о литературе. По-видимому, однако, такая цель не должна быть для уроков литературы главной.

Во-первых, из всего наличного ассортимента школьных курсов лишь уроки литературы могут быть в полной мере использованы как уроки жизни, позволяющие детям и подросткам примерить на себя разноплановый опыт, набор социальных ролей и психологических типов, жизненных ситуаций и т. п.

Во-вторых, для того, чтобы и в ходе обучения, и в последующей жизни учащимся было под силу такое использование литературы для актуальных нужд собственной жизни, а не в порядке развлечения, у них должен сформироваться специфический навык восприятия и интерпретации литературного текста, включающий и вычленение в нем неочевидных смыслов и подтекстов, и внимание к собственно эстетической составляющей — как в аспекте удовольствия от чтения, стимулирующего провоцируемую чтением душевную работу, так и в аспекте художественности как высшей целесообразности, устремленности всех элементов текста к генеральным задачам целого, позволяющей к каждому элементу ставить вопрос «зачем?». Все это — разные грани одного и того же руководящего принципа: школьный курс литературы прежде всего обязан научить ребенка, подростка, юношу **пользоваться** литературой, а не просто знать ее.

Но для этой задачи во многих случаях гораздо более выгодно и удобно обращение вовсе не к самым важным, интересным и талантливым авторам — потому что важные, интересные и талантливые авторы зачастую исследуют проблемы, которые слишком далеки от юношеского мировосприятия и слишком сложны для него, или оперируют художественными методами, читательское освоение которых требует слишком основательной подготовки. По аналогии можно сказать, что никто не предлагает изучать в школе работы наиболее интересных, талантливых и влиятельных математиков или химиков второй половины XX века — потому что в подавляющем большинстве случаев сам предмет их научных занятий будет школьникам непонятен.

Но и ограничить школьный курс литературы классическими произведениями, выдержавшими испытание временем, — плохое решение, потому что художественные достоинства таких произведений, действительно, не убывают со временем, а вот запечатленные в них человеческий опыт и мировоззренческий фундамент неизбежно устаревают.

Таким образом, с моей точки зрения, основу школьного курса литературы должны составлять произведения достаточно близкие к современности — но подбираемые исходя из широкого круга прикладных педагогических задач, а не по собственным художественным достоинствам: в школе должны научить, как читать и зачем читать, — и тогда в том, что читать, выпускник школы впоследствии сможет разобраться сам.

В силу вышеизложенного я составлял нижеследующий список самых интересных, талантливых etc. авторов без малейшей оглядки на возможность и необходимость знакомства с ними школьников, поскольку для нужд школы необходимы совсем другие списки, отвечающие на другие вопросы. Хотя, разумеется, педагог-словесник, в идеале, должен ориентироваться в вершинах новейшей литературы далеко за пределами школьного курса».

Собственно, такие (не только по содержанию — по интеллектуальной направленности) рассуждения мы и рассчитывали получить, затеяв наш проект.

Ведь налицо не только чувство меланхолии: то, что пишется в последние 15–20 лет, в массе своей подталкивает к выводу, что «литература перестает быть» (по выражению еще одного эксперта — историка русской литературы и фольклориста, профессора Михаила Строганова (Тверь–Москва)). Следом тот же М. В. Строганов справедливо отмечает: «В настоящее время господствует проект. Проект как постмодернистская форма искусства нами не осмыслен. Между тем, есть интересные и продуктивные проекты. Это не вполне словесные формы творчества, но это все же литература».

Вулканически развивается Интернет, старается не сдавать своего завоеванного в сознании места телевидение, вдруг начало открываться второе дыхание у театра (кто бы мог подумать об этом еще пятнадцать лет назад). Здесь есть плодотворные, художественные (не коммерчески нацеленные) формы проектов, рождающихся именно на основе литературы, словесности.

Несмотря на скепсис некоторых экспертов по отношению к драматургии — в пользу кинодраматургии, следует внимательно всмотреться в наши выборы.

Александр Вампилов (87), **Эжен Ионеско** (65), **Бертольт Брехт** (52), **Александр Володин** (49), **Теннесси Уильямс** (49), **Антон Чехов** (46), **Сэмюэль Беккет** (45), **Михаил Булгаков** (40), **Том Стоппард** (37), **Евгений Шварц** (36), **Бернард Шоу** (30), **Максим Горький** (29), **Виктор Розов** (29).

Людмила Петрушевская (28), Николай Эрдман (24), Юджин О'Нил (21), Артур Миллер (20), Харольд Пинтер (20), Жан Ануй (19), Григорий Горин (18), Алексей Арбузов (17), Фридрих Дюрренматт (17), Эдвард Олби (17), Леонид Зорин (15), Николай Коляда (13), Михаил Рощин (13), Жан-Поль Сартр (13).

Понятно, что драматургия и театр неразрывно связаны с национальным сознанием. Но вместе с тем рискну предположить, что и за рубежом в списки ведущих драматургов XX века попали бы и Чехов, скончавшийся в 1904 году, и его младший современник и знакомец Горький. А мы, как видим, отдаем должное и Эжену Ионеско, удивительно чуткому к универсалиям сознания и подсознания, и своеобразному гению Брехта, сформировавшемуся в силовом поле двух самых страшных тоталитарных систем минувшего столетия — большевизма и национал-социализма.

На этом фоне легко объяснимо триумфальное первенство драматургии Александра Вампилова. Это настоящая многоуровневая классика — доступная, интересная самому неподготовленному зрителю и при этом увлекающая даже утонченных интеллектуалов. Вампилова продолжают ставить до сих пор — и режиссеры и зрители вот уже сорок лет находят в его немногочисленных пьесах свое, а еще и остается для будущего. Обращу внимание на то, что единственная пьеса, попавшая в наш список «самых-самых» (см. выше), — вампиловская «Утиная охота».

Не откажусь от удовольствия привести пояснение, которое сделал к своему выбору Александра Вампилова историк литературы и музыки, прозаик Сергей Федякин: Вампилов — «последний драматург милостью Божией. Чуть ли не единственный драматург второй половины XX века, который по многу раз переписывал свои пьесы. Совершенство в драматургии — явление редкое. Умение мыслить „драматургически“ столь же уникально, как умение мыслить „полифонически“ в музыке. Речь не об

умении „сделать“, — мастеровитых драматургов много, — но именно о мышлении. В „Записных книжках“ Вампилова тоже есть „веяние гениальности“».

Вышеобозначенный эффект присущ пьесам и сценариям Александра Володина, легко достигшего первых строк списка. Его присутствие здесь знаменательно также, повторю, как указание на свершившееся взаимопроникновение театра и кинематографа.

Не могу не отметить, разумеется, и то, что постмодернистские ветры порой, как в известной сказке Андерсена про бурю, перетасовавшую вески, создают удивительные ситуации. Как видим, в числе заметных драматургов XX века назван и британский драматург Гарольд Пинтер (*Harold Pinter*). Еще бы: в 2005 году он был удостоен Нобелевской премии по литературе. Но получилось так, что в день объявления о награждении Пинтера представляли (и не только в России) не как автора какой-то знаменитой пьесы (а он их написал около трех десятков), а как автора сценария знаменитой экранизации не менее знаменитого романа «Женщина французского лейтенанта» классика современной прозы, также англичанина Джона Фаулза (премии так и не получившего, хотя он был много лет ее постоянным номинантом). На мой взгляд, здесь над литературой и простым художественным вкусом восторжествовал масскульт, не прибавивший славы хорошему, в общем, человеку Пинтеру и вновь подчеркнувший в значительной степени сомнительную шкалу опять-таки художественных приоритетов у тех, кто в последние десятилетия распоряжается Нобелевской премией по литературе.

Должен заметить, что наше внимание к зарубежной литературе в проекте также продиктовано жизнью: и в советское время, и сегодня иностранная словесность занимает заметное место в круге чтения школьников и учителей (пусть и по разным причинам).

Габриэль Гарсиа Маркес (83), **Хорхе Луис Борхес** (68), **Джером Дэвид Сэлинджер** (59), **Эрнест Хемингуэй** (48), **Уильям Фолкнер** (41), **Альбер Камю** (34), **Умберто Эко** (33), **Хулио Кортасар** (30), **Генрих Бёлль** (29), **Джон Фаулз** (29), **Милорад Павич** (25), **Курт Воннегут** (22).

Рэй Бредбери (21), Герман Гессе (20), Владимир Набоков (*англоязычный*, *понятно*; 19), Уильям Голдинг (18), Станислав Лем (18), Джон Рональд Руэл Толкин (18), Мишель Уэльбек (16), Милан Кундера (15), Марио Варгас Льюса (15), Эрих Мария Ремарк (15), Джон Апдайк (13), Томас Манн (12).

Эти дюжины окидываешь взглядом с особым и даже ностальгическим удовольствием. Уже в школе должно присутствовать чтение зарубежной литературы, а здесь есть, что читать — с увлечением и, как правило, в хороших переводах.

Сюда попали и писатели, чьи шедевры были созданы еще в первой половине XX века, но они, как правило, добрались до Советского Союза (порой даже в оригиналах, а подавно — в переводах) только после знаменательного для всех нас 1953 года.

Но при общем взгляде на полный список очевидна и проблема, которая касается не только школьного круга чтения. Речь идет о европо-американоцентризме его — с небольшим разбавлением японцами. К счастью, и сегодня по всему миру появляются новые литературные таланты, но так было и в XX веке.

В списке есть выдающийся грузинский романист Чабуа Амиреджиби. Свои блистательные романы «Дата Туташхиа» и «Гора Мборгали» он сам перевел на русский язык (их нетрудно найти и в Интернете, хотя, конечно, читать в книжном виде куда приятнее). Хорошо, что наши эксперты не забыли Исаака Башевиса Зингера (1904–1991), уроженца Российской Империи (Царство Польское), американского прозаика, писавшего на идиш. Его стали переводить на русский только в постперестроечное время, и уже понятно, что этот нобелевский лауреат 1978 года, отмеченный «за вдохновенное искусство повествования, которое, уходя корнями в польско-еврейскую традицию, обнажает вечные вопросы человеческого существования», обнажать эти вопросы и рассказывать о них умеет виртуозно.

Вот соответствующая выборка из списка иноязычных прозаиков, по которой видно, что не забыты некоторые заметные таланты советского времени, а также получают свое некоторые недавние лауреаты Нобелевской премии по литературе.

Нодар Думбадзе, Грант Матевосян, Орхан Памук, Салман Рушди, Ян Кросс, Ион Друцэ, Оксана Забужко, Отар Чиладзе, Шмуэль Агнон, Энн Ветемаа, Николай Лугинов (Якутия), Меир Шалев, Алесь Адамович, Йонас Авижюс, Спиридон Вангели, Олесь Гончар, Имант Зиедонис, Виктор Козько, Владимир Короткевич, Вяйно Линне, Всеволод Нестайко, Амос Оз, Гао Синцзян, Юхан Смуул.

Но, повторю, при всех наших проблемах с современной русской литературой ныне, в условиях невероятной прежде скорости развития мировых культурных коммуникаций, вновь возникает вопрос о том, что мы видим в мировой словесности и что продолжаем упускать.

В контексте этих проблем вводился нами и пятый, заключительный вопрос анкеты, побуждающий ее участников, помимо конкретных ответов, к обобщениям.

«В „нулевые“ и 10-е годы нынешнего века было множество интересных культурных фактов (масштабных выставок, неожиданных постановок, ярчайшего музицирования), но в литературе, на мой взгляд, так на-

зываемые резонансные события скорее отсутствовали, — это мнение опытной, многознающей Ирины Роднянской. — Литературное и читательское сообщество раздроблено, и то, что вызывает живейший отклик в одной группе, не затрагивает прочие. Не говоря уже о таких событиях, заставлявших публику чуть ли не поголовно включаться в их обсуждение, как явление в условиях цензуры „Одного дня Ивана Денисовича“ или „Мастера и Маргариты“, сверхсобытийными были конец 1980-х — первая половина 1990-х годов, когда на читателей обрушилась лавина „возвращенной литературы“ и вся карта нашей словесности волей-неволей оказалась переименована. Теперь же, если мне что-то и покажется „событием“, мне будет почти не с кем его обсудить в этом качестве... Литературный процесс размечается главным образом премиальными процедурами, без которых он совсем бы захирел и которые иной раз приводят к скандалам — но не к сенсациям».

Думается, большинство конкретных ответов экспертов на пятый вопрос полезно обнародовать, что мы и сделали (хотя были и отказы отвечать на него). В обобщенном виде результаты сводятся к следующим пунктам.

Сама литературная событийность связывается экспертами с выходом новых книг, с появлением новых писательских имен, в том числе посредством Интернет-распространения. Отмечаются признаки формирования нового, посткоммунистического поколения молодых писателей и связанные с этим разнообразные мероприятия.

Отмечая новые возможности книгораспространения, эксперты особо выделяют создание ярмарки интеллектуальной литературы «Non-fiction» (хотя, на мой взгляд, в последние годы ее стенды все явственнее теснит масскульт). Также налицо неуклонное развитие не только в столице, но и по стране разнообразных литературных фестивалей, встреч, собраний и т. п.

Не могли не быть отмеченными как наличие в России литературно-премиального бума, так и многочисленные проблемы премирования. Однако, надо полагать, здесь без проблем обойтись невозможно в принципе: премия сама по себе — акция приятная, но для многих, прежде всего для тех, кто сошел по дороге к финалу, травматичная. Главная награда писателю — число его купленных книг, даже если от этого он получает невеликий доход.

Разумеется, так или иначе важнейшее изменение в современном литературно-книжном мире начала XXI века большинство экспертов связывает с развитием Интернета. Он расширил до невообразимых прежде масштабов возможности молниеносного получения самой разнообразной информации, в том числе эстетической. И тем изменил многое в нашем восприятии окружающего мира, пространства и времени.

С электронной революцией связывается и оцифровка книг, интернетизация словесности, «мобилизация» русской грамматики и полная чехарда в сфере авторского права.

Не забыт и факт возникновения новых театральных и кинематографических форм, связанных как с традиционной литературой, так и с Интернетом. На этом фоне особенно явственны не только достижения, но и проблемы телеканала «Культура», остающегося для большей части российского населения единственным форпостом традиционной культуры, что сочетается с представлением о значительной маргинализации всего телевидения, его дрейфе в сторону бытового бескультурья.

Здесь в общем контексте приведу дословно мнение прозаика Александра Кабакова, в котором отражаются точки зрения многих экспертов.

В сегодняшнем мире происходит «вытеснение не только традиционной культуры, но хотя бы отчасти имеющей связь с традицией, с художественного поля; разрушение культуры с двух сторон — со стороны элитарно-экспериментальной и массово-китчевой. В новом столетии это стало уже совершенно очевидно».

С этим перекликается и отзыв Андрея Немзера на результаты самого опроса:

«Очень интересно. И очень грустно. К примеру, от того, что умерший в 1940-м году Булгаков попадает в наши списки. Или Ходасевич. Да и Пастернак — писатель первой половины века (хоть и умер в 1960-м году). А уж если числить Пастернака и Ахматову „нашими современниками“, то их проигрыш Бродскому — несмыслимый позор. Как и проигрыш Чехова драматурга — Вампилову (о коем, впрочем, ничего дурного не думаю). Разной (хронологический) в вопросах стимулировал неясность. Которая нам и без того дороже всех сокровищ».

Намеренно воспроизвожу и критический выпад Андрея Семеновича по поводу формулировок («хронологический разнотой», отмечу, снят в нашем новом проекте «Современное живое», который с начала 2013 года открыл журнал «Литература»¹⁷). О трудностях определений я, даже не упоминая крылатых слов Декарта, писал выше. Но сейчас вижу, что именно эти шероховатости раззадорили экспертов, сделали их участие в проекте более деятельным.

Тем более, что были и поддерживающие ту хронологию современности, которую я как основной составитель вопросов в конце концов принял.

«Мне кажется, что тут выбрана правильная дата — именно 1953 год, — так начинает свой ответ на анкету прозаик и эссеист Владимир Березин. — Ибо „не успел он договорить, как раздался треск, и бывший прохвост моментально исчез, словно растаял в воздухе. История прекратила течение свое“. Я бы, правда, перенес рубеж на 5 января 1951 — когда умер

¹⁷ См.: <http://lit.1september.ru/index.php>.

Андрей Платонов. И действительно, хотя после этого много хороших людей, зарабатывавших себе на хлеб литературным трудом, были еще живы, ничего нового не случилось.

Но после Андрея Платонова ничего вовсе нет.

<...> Писатели — это разбитая армия, что выходит из боя, неся своих мертвецов на себе.

А влиятельные есть. Как были влиятельны братья Стругацкие, и за ними, как за двухголовым писателем Ильфопетровым, тянулся шлейф поклонников, который и разговаривал-то фразами-цитатами.

Сейчас Пелевин влиятельный писатель — нет, не в том смысле, что выйди он на улицы и воструби в рог — за ним соберутся полки. И не в том, что он на кого-то оказывает эстетическое влияние, а в том, что он заставляет себя прочитать. <...> Он обречен на то, что будет прочитан, будет прочитана каждая новая книга, только вовсе не потому, что она может быть оценена по канонам старой литературы от Пушкина до Платонова, а потому, что это критерии нового общества.

Они — критерии новые — не литературные, а социальные».

Словно в утешение Андрею Немзеру, В. С. Березин называет, отвечая на второй вопрос, именно Чехова главным драматургом XX века, добавляя: *«Арбузова, Вампилова, Розова и Володина, которым открывают памятники, кажется, забудут на время — пока их не переписут. Вроде того, как раньше переписывали Шекспира, выводя на сцену Джульетту в джинсах и Гамлета в галстуке — и переписут на какой-нибудь современный лад, разумеется. <...> Но именно драматургия в эпоху умирания прозы должна прирастать чем-то интересным. <...> во время перехода общественного интереса от чтения к наблюдению в ней должно что-то случиться. <...> главное событие в том, что литература прежнего типа закончилась, а теперь перед каждым стоит выбор — быть клоуном или сценаристом».*

Можно, разумеется, задать вопрос: кто в этих строках побеждает: Березин-историк литературы или все же Березин-прозаик, в частности — автор фантазмагорических сочинений?

Но такой вопрос возникает не только при чтении анкеты Березина, и слава Богу! Предсказание будущего — вообще дело неблагодарное, тем более оно неблагодарно при предсказании литературного будущего самим себе. Но, к счастью, переформатируя сейчас, в рамках нашего проекта, известную фразу: «Будущее русской литературы — это ее прошлое», — мы не впадем в пессимизм, а с парадоксальной точностью укажем на главную особенность литературы (и русской, и мировой): написанное прежде осуществляется в сознании настоящих и будущих читателей. Современность, когда-то ставшая классикой, в ранге классики оборачивается современностью. И трудно представить, что даже в тенетах всемирной Сети человечество без этого волшебства сможет обойтись.

«ПО БОЛОТАМ, ЛЕСАМ, ПО ОЛЕНЬИМ ТРОПАМ...»

Дневник и стихи генерала А. Н. Пепеляева

В^{1.} августе 1996 года я сидел в здании Военной прокуратуры СибВО в Новосибирске, на Воинской, 5, и читал следственное дело генерала Анатолия Николаевича Пепеляева,¹ переданное туда из ФСБ по заявлению внуков о реабилитации деда. В то время я собирался написать книгу о нем и случайно узнал, где находится его дело. Оно лежало там не первый год, поскольку такие заявления в ФСБ поступали тогда десятками тысяч, и у работников прокуратуры просто не было возможности

¹ Анатолий Николаевич Пепеляев (3(15).08.1891, Томск — 14.01.1938, Новосибирск). Родился в офицерской семье, младший брат В. Н. Пепеляева — премьер-министра в правительстве А. В. Колчака, расстрелянного вместе с ним. Окончил Павловское военное училище, в 1914–1918 гг. — на фронтах Первой Мировой войны, командовал батальоном, подполковник. В 1918 г. возглавил антибольшевистское восстание в Томске, позже — командир Средне-Сибирского стрелкового корпуса и командующий 1-й Сибирской армией, генерал-лейтенант. Странник автономии Сибири, по политическим взглядам был близок народным социалистам. После поражения Колчака эмигрировал в Харбин. В 1922 г., когда в Якутии началось антисоветское восстание, во главе Сибирской добровольческой дружины (около 700 чел.) на двух пароходах отплыл из Владивостока на север, высадился в Аяне и двинулся на Якутск, до которого не дошел всего 200 км. В июне 1923 г. на Охотском побережье сдался красным, был судим и приговорен к «высшей мере социальной защиты», но, учитывая его обращение к эмигрантам с призывом прекратить безнадежную борьбу с советской властью, ВЦИК заменил ему расстрел 10-летним заключением. На свободу вышел в 1936 г. Жил в Воронеже, работал помощником начальника конного парка в облторге, учетчиком на мебельной фабрике, учился на заочном отделении истфака Воронежского пединститута. Вновь был арестован в августе 1937 г. и через полгода расстрелян.

рассматривать их в установленные сроки. Выдавать эти дела на руки не полагалось, но я рассказал тамошним полковникам, что специально ради этого приехал из Москвы, и полковники надо мной сжалились.²

Я сидел в проходной комнате, а за фанерной перегородкой рядом с моим столом располагался кабинет одного из военных следователей, молодого мужчины с худым аскетичным лицом. Иногда к нему приходили посетители, и я хорошо слышал их разговоры. Помню, как однажды он беседовал с женой арестованного командира танкового полка. До меня доносился его подчеркнуто бесстрастный голос: «Итак, это произошло в тот год, когда вся страна стонала под игом Рыжего...». Имелся в виду не поэт Борис Рыжий, а Анатолий Чубайс, в 1995 году занимавший должность вице-преьера. В то мутное время полковник-танкист списал и продал на сторону два танковых тягача. Следователь подробно излагал жене обстоятельства сделки. Сквозь покрытую дешевыми обоями фанеру я слышал, как она плачет, и одновременно читал вложенный в один из десяти томов следственного дела дневник Пепеляева — тощенький серенький блокнотик, в котором он с ноября 1922 по июнь 1923 года, в Якутии, записывал свои впечатления, воспоминания и сны.³

«28 января»

Вчера съездил верхом к ушедшему авангарду, догнал их на 25–27 версте. С утра еще встал больным, болела голова, жар. Лошадь попалась тряская, тупая, седло невозможно изломано, одно дерево. Утром съел кусок лепешки. До вечера устал, даже к лучшему, что лошадь встала. Вернуться не удалось. Весь разбитый, остановился в лесной избушке. Разболочился совсем, в избушке тепло, семья 15 чел., все голые, голодные, дети кричат. Ночью со мной был кошмар. Приходила какая-то старуха — ужас какой-то! — но все-таки я ее оттащил от себя и с криком проснулся. Был очень рад, что прогнал старуху. Лицо ее — лицо смерти.

1 февраля

Сегодня по старому стилю 18 января. Десять лет назад, 18 января 1913 года я женился. Как сейчас помню поездку по Селенге от Верхнеудинска в село Бабнино за 30 верст. Как упрашивали священника, не хотевшего венчать нас, т. к. у меня не было разрешения от начальства. Мне было всего 21 год! Венчались просто, в деревянной церкви, так все было убого, совсем не похоже на свадьбу, но радостно. Назад собрались, Нина все

² В те годы я был нищ и не мог потратиться на билеты, но помог старый друг, историк и директор музея «Пермь-36» Виктор Александрович Шмыров. В моей родной Перми имя Пепеляева всегда было хорошо известно — именно его корпус штурмом взял город в декабре 1918 г.

³ Архив ФСБ по Новосибирской области, д. 13069, т. 1, л. 212–297.

не ела (всю ночь шла), а я боялся, чтобы не простудилась она. На другой день поехали в Томск. Приехали ночью, часа в три, подыскали квартиру на окраине города. Первые месяцы жизни. Переезд на другую квартиру. Пасха. Отъезд наш в Верхнеудинск. Осень, дожди. Обучение запасных. Поездка в Барнаул. Тоска по Нине. Благовещенск. Новобранцы. На пристани получил телеграмму: 22 октября родила Севочку.

3 февраля

Лег вчера с сильной головной болью, рано, в 9 ч. вечера. Ночью видел сон про Лаврика, будто шли Нина и я с Лавриком куда-то далеко, пришли к речке, сели на берегу и о чем-то дружно так разговаривали. Было лето, хорошо кругом, радостно, тепло, ясно. Вот подходит к нам старичок какой-то и просит: дайте мне ребеночка подержать. А мы уже дальше идти хотели, и Нина передала его мне, чтобы я его нес. Я не отдавал старичку Лаврика, но он так ласково приставал, так восхищался ребеночком, так просил его подержать, что я отдал. Он закутал Лаврика и понес. Сначала дорога шла речкой, лугами, вошли в город, вот и наш дом — какой-то высокий, каменный. Лестницы высокие, крутые. Нина легко взбежала и скрылась вверх. Старичок же еле поднимается, трудно ему, а ступеньки все реже и реже, приходится руками захватывать. Уронит он ребеночка, подумал я и стал придерживать его сбоку одной рукой, но и так идти трудно и душно. У меня мысль мелькнула: или ребенок задохнется, или выронит он его. Тут, не обращая внимания на старика, вырвал я Лаврика и стал прыгать вниз, в несколько прыжков достиг земли, развернул пеленки и ужас овладел мною — Лаврик весь синий и не дышит. Вначале я хотел убить себя — вновь забраться по этой лестнице и броситься вниз головой, но Господь вразумил меня. Раскрыл я Лаврику рот, стал палец туда вкладывать и в то же время ручонками его шевелить, поднимать их вверх и вниз. И вот Лаврик глубоко-глубоко вздохнул, потом открыл глазки и начал дышать, хотя еще очень слабо. Я продолжал делать искусственное дыхание, повернул его головенку, потом отдал кому-то из окружающих и сказал: несите Нине. А сам пошел куда-то, долго бродил и все думал о Лаврике — жив ли, и так решил: если жив, и я останусь жить, если же умер, убью себя. Вечером пришел домой, поднимаюсь наверх, отворяю дверь, навстречу идет Нина и говорит: слава Богу, Лаврик жив и весел.

Господи Боже наш, во имя Сына Твоего едиnorodного, Господа нашего Иисуса Христа, услыши молитву мою и исполни ее по милости Твоей, сохрани Ниночку, Севочку, Лаврика в здоровье, благополучии, счастье и пошли им ангелов Твоих, и сохрани их от всякого зла».

Ни жену, ни сыновей Пепеляев никогда больше не увидел. Нина Ивановна Пепеляева, внучка польского ссыльного, умерла в Харбине, благо-

разумно отказавшись воссоединиться с мужем, когда в 1936 году он поселился в Воронеже и звал ее приехать к нему с детьми, наивно полагая, что все худшее позади. Всеочка и Лаврик — Всеволод и Лавр Пепеляевы — после вступления в Маньчжурию советских войск были арестованы, отсидели свое в лагерях, потом Лавр Анатольевич жил в Ташкенте и рано умер, оставив двоих сыновей, а бездетный Всеволод Анатольевич — в Гаграх, но в 1993 году, во время грузино-абхазской войны, уже слепнувшим стариком перебрался в Черкесск. Мы с ним переписывались, время от времени я ему звонил. В феврале 2000 года у меня умер отец, я написал об этом Всеволоду Анатольевичу. «Вечером, — посоветовал он мне в ответном письме, — встаньте один в темной комнате и скажите вслух: да будет воля Твоя. Увидите, вам станет легче». Я сразу вспомнил, что и в Александровском центре, и в находившейся на территории суздальского Спасо-Евфимиевского монастыря тюрьме для политзаключенных, где Пепеляев сидел с конца 1920-х, он, отказываясь от канцелярских должностей, работал плотником и стекольщиком, не читал ни газет, ни даже книг, за исключением тогда еще доступной узникам Библии, и возникло чувство, что совет Всеволода Анатольевича — это совет его отца.

Убедившись, что взять Якутск не удастся, в марте 1923 года Пепеляев повернул назад и в конце мая привел своих бойцов обратно в Аян, к морю. Начали строить лодки-кунгасы, чтобы вдоль Охотского побережья добраться до порта Чумикан в пяти сотнях верст к югу, а оттуда — до японской части Сахалина.

«27 мая

Вчера на праздник Троицы был у Всенощной в Аянской церкви. Церковь маленькая, но внутри просторная, хотя старая (около 70 лет), с хорами, богато убранная. Священник служит хорошо, имеет хороший мягкий голос и говорит с чувством. Хор наш, дружинный, около 10 чел. Вчера же утром была панихида по убитым добровольцам... Грустно, грустно, и в то же время чувство какого-то восторга, отрешения от всего мелкого охватывает душу.

3 июня

Через 3-4 недели можно ждать парохода. У меня теперь одна мысль: кто придет раньше — большевистское судно с десантом или японское военное судно, или какое-нибудь иностранное? В последних двух случаях есть надежда на эвакуацию — если не меня, то хотя бы раненых и больных, которых у нас около 90 чел., не способных к походу.

Строим лодки, кунгасы морского типа; в случае прихода красных пойдем на Чумикан. Все мобилизованы для работ по постройке лодок. С раннего утра стучат топоры, молоты в кузнице, дымятся трубы в смолокурных

котлах. Около 70 чел. работают ежедневно и еженощно и до 200 чел. на вспомогательных работах — подносят доски, рубят лес, заготавливают угли, дрова, смолу и пр. Нет нужных инструментов, осталось мало времени. Полагаю, что к 1 июля будет готово не более 5 кунгасов. Это для 100 чел., а 300 должны будут идти пешком. Я не верю в приход иностранных пароходов, безусловно — раньше придут красные. Поэтому принимаю все меры для подготовки летнего похода. Путь предстоит большой — больше того, что мы сделали, и пойдем по территории, занятой врагами, но все же надеюсь, что с Божьей помощью как-нибудь дойдем. Беспокоит лишь продовольственный вопрос. Муки осталось только до 20 июня по $\frac{3}{4}$ фунта в день, мяса еще меньше, а там наступит голод.

Заботят мысли о семье. Удалось бы послать кого-то с весточкой о себе!.. Хоть бы не бедствовали.

7 июня

Наконец-то у нас настали чисто весенние дни. Яркое солнце, зеленеющая трава. Только огромные льды на море напоминают об отошедшей зиме.

Весь день (8–9–10 ч.) идут работы по постройке морских лодок — единственной нашей надежды на уход от красных. Работают все, начиная с меня и кончая последним солдатом, дело идет быстро, и все же чувствуешь себя как приговоренный к казни, которая неуклонно приближается.

Сегодня из перехваченного радио узнали, что 12 июня из Владивостока отправится пароход в сторону Охотска, значит, в Охотске его можно ожидать числа 20-го, а у нас — 22–25-го. Что-то нас ожидает в скором будущем? Неужели смерть?.. Или полный голод в тайге?

Где-то семья? А воспоминания! Тысячи разнообразных чувств вызывают они. Молодость прошла безвозвратно.

8 июня

Сегодня ночью вышел на улицу. На горах, в лесу, пеночка поет. Все дышит весной и пробуждением к жизни... Где ты, моя весна? Ты так прошла быстро и так мало дала мне счастья. Все больше страшных гроз и бурь. А душа хочет нежности... Боже!..»

Справляться с ностальгией, с тоской по близким, с изматывающим чувством ответственности за жизни сотен людей, которых он увлек за собой в Якутию, было тем труднее, что при высоком росте и могучем телосложении Пепеляев всю жизнь не терпел алкоголя, а в последние годы сделался абсолютным трезвенником. На допросах в плену все его соратники единодушно свидетельствовали, что в Якутском походе, при страшных морозах, он не выпил ни рюмки водки.

У Пепеляева еще была надежда так или иначе вывести остатки Сибирской дружины в полосу отчуждения КВЖД, но экспедиционный отряд краскома Степана Вострецова появился на неделю раньше, чем его ждали. Видимо, перехваченная радиограмма была намеренной дезинформацией. Вострецов высадился в Охотске и по суше прошел 300 верст до Аяна.

«18 июня

В ночь на 18-е был неожиданно атакован красным отрядом силою 500–550 штыков. Атака отряда прошла впустую, взяли в плен только часть 3-й роты, и группы красных подбежали к моему дому. Я со штабными оделся, взял и зарядил оружие и хотел пробиваться к комендантской команде (28 чел.), которая рассыпалась уже на горке, готовясь выручить меня. Я услышал голос п-ка Варгасова⁴ и решил не сопротивляться. Борьба закончена. Если красные в Аяне, я исключаю возможность вывести дружину в полосу отчуждения. Цель — сохранить жизни остатков борцов за свободу... Будь что будет».

Через месяц в своих показаниях Пепеляев писал об этих минутах то же, что и в дневнике: «В доме нас было 15 человек, мы быстро оделись и взяли оружие. Первой моей мыслью было броситься из дому и бежать к комендантской команде (она уже рассыпалась в цепь), но поглядев в окно и увидев возбужденные лица молодых русских солдат, решил не драться; как-то сразу мелькнула мысль, что преступно вести бой бесцельно, лишь для сохранения собственной жизни. Тут я услышал голос полковника Варгасова, которого считал погибшим, и открыл дверь. Открывая ее, я думал, что первая пуля будет мне».

«19–20 июня

Обращаются хорошо. Оскорблений нет. Люди порядочные. Рад, что не пролилась кровь. За себя не боюсь, на все воля Бога. Если будет судить власть народная, она поймет стремление к добру. Если же не поймут, значит, не дороги этой власти честные люди — убьют тело, а душу и идею не убьют, они бессмертны.

21 июня

Семью жаль. Идеалист я — зачем бросил их на произвол судьбы? Все чего-то ищут, какой-то правды, а они там голодают, может быть. А кто поймет?

Красный командир сказал, что у меня было на 5 млн. золота, а у меня осталось всего в кармане 5 монет серебряных. Никогда не брал ничего чужого. Тяжело».

⁴ Соратник Пепеляева, ранее сдавшийся Вострецову.

Эта запись — последняя, хотя в блокнотике еще оставались чистые страницы. На смену красным командирам пришли следователи из ЧК — и блокнотик отобрали.

Он был не подшит к следственному делу, а просто вложен между листами. Я сунул его в портфель, унес в гостиницу и там за два вечера переписал дневник Пепеляева себе в тетрадь, чтобы днем сэкономить время на копирование других документов. Был сильный соблазн не возвращать дневник, а увезти его с собой в Москву. Никто бы не заметил пропажи, бояться было нечего, но я все-таки совладал с искушением и вернул дневник на место.

2.

Вскоре после моего возвращения из Новосибирска, в сентябре 1996 года, Москву посетил Майкл Джексон. Накануне концерта в Лужниках с ним встретился генерал Александр Коржаков, в ту пору начальник службы безопасности президента Ельцина, и с помпой преподнес поп-звезде русскую офицерскую наградную шашку времен Первой Мировой войны с надписью «За храбрость» и знаком ордена Святой Анны на эфесе. Чтобы повысить ценность подарка, чья стоимость будто бы составляла всего 900 долларов (для дарителя сумма ничтожная, но для простого человека в то время — громадная), Коржаков, как он пишет в воспоминаниях, сообщил Джексону, будто эта по случаю доставшаяся ему «сабелька» принадлежала его деду, чем растрогал певца до слез. Вздвигнутый Джексон принял семейную реликвию «дрожащими руками», однако на следующий день шашку отобрали у него в аэропорту, на таможне (Коржаков уверен, что это было сделано по личному телефонному указанию Чубайса, но сам Чубайс отрицал свое вмешательство). А еще через пару месяцев Всеволод Анатольевич написал мне: «Это шашка моего отца». Основания так думать у него были: во-первых, именно такой шашкой в 1915 году был награжден Пепеляев, ее можно видеть на самой известной его фотографии; во-вторых, с 1923 года она хранилась в музее ЗабВО, а в середине 1990-х командующий округом в порыве нежных чувств к начальнику президентской охраны подарил ему какую-то старинную офицерскую шашку, когда тот приезжал в Читы.⁵

Чуть позже Всеволод Анатольевич прислал мне в подарок тетрадный листок в клеточку с карандашным рисунком отца — поскотина из жердей за деревенской околицей, какие я не раз видел в забайкальских селах, за ней елки, висящий в небе месяц, глазастый зайчик с умильно сложенными у груди передними лапками. Вверху детской рукой коряво написано:

⁵ Несмотря на просьбы Коржакова, таможенники так и не вернули ему шашку; в 2009 году она как конфискат была продана с аукциона за 15 тысяч долларов. Покупатель пожелал сохранить инкогнито.

«От папы. 22 марта 1921 года». На обороте — четверостишие, в это же время сочиненное, видимо, Всевожкой и записанное Ниной Ивановной:

Папа наш с открытым воротом,
С утомленной головой,
Ходит всё с термометром,
Думу думает всё он.

Тогда, после разгрома Колчака, Пепеляев приехал в Харбин, к семье, поправляться после только что перенесенного тифа. Порвав все связи с Белым движением в Приморье, он нашел место чертежника, потом на пару с любимым адъютантом, поручиком и поэтом Леонидом Малышевым,⁶ купил двух лошадей и зарабатывал на жизнь ломовым извозом, но душевного покоя не обрел. Семилетний Всевожка очень точно охарактеризовала то состояние, в котором постоянно пребывал его отец: «Думу думает всё он». Пепеляеву казалось, что ни белые, ни красные не понимают народных устремлений, и его долг — «влииться в народ, понять его нужды, его чаяния и служить народу». С этой мыслью он и отправился в Якутию, однако там, по его словам, «выяснилось, что у народа идеи нет... Стало темно». В плену, объясняя свои метания тем, кого они интересовали меньше всего, Пепеляев писал: «Как за сказочной птицей, гонялся я за правдой, верил, что там, в глубинах народных, знают ее».

Поход Сибирской добровольческой дружины завершился в Амге-Слободе, в двух сотнях верст к востоку от Якутска. За сорок лет до того здесь жил в ссылке В. Г. Короленко, тоже всю жизнь искавший скрытое в толще народа таинственное знание об идеальном устройстве жизни и так же, как Пепеляев, отчаявшийся его найти. «Где она, эта народная мудрость? Куда привела она меня? — вспоминал он в «Истории моего современника» свои одинокие размышления на высоком берегу Амги, притока Алдана. — Вот я на Яммалахском утесе. Внизу передо мною песчаный остров, какие-то длинноногие птицы ходят по песку, перекликаются непонятными головами — почти столь же непонятными, как народная мудрость».

⁶ Его стихотворение «Женщина и воин» («Целуй меня, я женщина, ты воин...»), в 1919 г. напечатанное в пермской газете «Освобождение России», приведено в моем романе «Казароза» как стихи одного из персонажей. Имя настоящего автора я не указал и пользуюсь случаем, чтобы это исправить. Тогда же и в той же газете появилось объявление: «Буду весьма признателен тому, кто сможет одолжить мне на некоторое время „Критику чистого разума“ Канта, которую по прочтении обязательно возвращу». Ниже — адрес полевой почты и подпись: «Действующая армия, 3-й Барнаульский стрелковый полк, поручик Малышев». В Аяне он вместе с Пепеляевым попал в плен, в тюрьме сошел с ума, в 1927 г. был признан психически больным и выдан на поруки жене. Его дальнейшая судьба мне не известна.

Эта манящая и недостижимая, вечно ускользающая субстанция, погоня за которой привела на край света и Короленко, и «мужицкого генерала», как называли командующего 1-й Сибирской армией, должна была присутствовать и в стихах Пепеляева. Он писал их с юности, но сохранились лишь три его стихотворения, попавшие в следственное дело. Все они написаны в 1923 году, в Якутии.⁷

БРАТЬЯМ-ДОБРОВОЛЬЦАМ СИБИРСКОЙ ДРУЖИНЫ⁸

Не на радость, на подвиг тяжелый мы шли,
От людей мы не ждали награды.
На пути разрушая преграды,
Крестный путь мы свершили одни.

По болотам, лесам, по оленьим тропам,
Высоко поднимаясь в горы,
Через овраги, ущелья, загоры
Смело шли мы навстречу врагам.

И осенней порой через хребет Становой,
Далеко растянувшись по скалам,
По лесистым крутым перевалам
Перешли мы Джугджур снеговой.⁹

Летний зной нас палил, дождь осенний мочил
И морозила зимняя вьюга.
По дремучей тайге, завывая в пурге,
Отрывая ряды друг от друга,

Шел дружинный отряд, не страшась преград,
С твердой верою в правду и в Бога,
Нес идею свою и в суровом краю
Проложил он к народу дорогу.

⁷ Архив ФСБ по Новосибирской области, д. 13069, т. 5, л. 403–404 об. Текст сопровождается пометой: «Произведения ген. Пепеляева».

⁸ По инициативе Пепеляева дружинники, официально обращаясь друг к другу, перед воинским чином вместо слова «господин» говорили «брат» — «брат генерал», «брат полковник» и т. д.

⁹ Переходили так: привязывали к оленям стволы срубленных деревьев, которые должны были распахивать глубокий снег, гнали оленей вперед и шли за ними.

ПАМЯТИ П. А. КУЛИКОВСКОГО¹⁰

В тяжелой борьбе за свободу народную
Ты пал одиноко, сраженный судьбой,
Тебе не увидеть Россию свободною,
Оставил ее ты покорной рабой.

Всю жизнь ты боролся за счастье народное
И сил не берег ты в неравной борьбе.
Томилося сердце твое благородное
То в ссылке далекой, то в мрачной тюрьме.

Но волю сберег ты среди испытаний,
Ее не сломили тюрьма и острог,
В годину тяжелых народных страданий
Ты праздным остаться не мог.

И вновь за свободу, за правду святую
Пришел ты бороться с обманом и злом,
С дружиною нес ты страду боевую
И болен ты был, и врагами пленен.

Враг в злобе коварной придумывал муки,
Мольбе о пощаде заранее рад.
Ты сам наложил на себя свои руки
И в сердце горячее принял ты яд.

Ты умер, и сердце твое уж не бьется,
Но память о жизни твоей не умрет,
И время придет, и Россия проснется,
Про жизнь твою громко расскажет народ.

Лучшие строфы первого стихотворения с его ясным ритмом и внутренними рифмами могли бы стать песней, второе написано в некрасов-

¹⁰ Петр Александрович Куликовский (1870–1923) — член партии социалистов-революционеров, член Боевой организации, участник покушения на великого князя Сергея Александровича; 28 июня 1905 г. убил московского градоначальника графа Шувалова. Приговорен к смертной казни, замененной вечной каторгой, которую отбывал в Акатуе и Зерентуе. В 1911 г. вышел на поселение в Якутию, где остался после 1917 г. Участник и вдохновитель Якутского восстания 1922 г. Вел переговоры с А. Н. Пепеляевым, позднее вступил в Сибирскую дружину. Взят в плен красными, в плену покончил самоубийством, проглотив ампулу с ядом, которую всегда носил с собой.

ской манере, все еще популярной в провинциальных народнических кругах.¹¹ Их поэтические достоинства невелики, но они — слепок души человека, простодушно убеждавшего следователей из ЧК, что не корысть заставила его покинуть семью и начать беспримерный тысячеверстный марш от Охотского побережья на запад: «Мы шли впроголодь, мы не имели никакого жалованья; как пришли, так и ушли нищими. Нами не произведено ни одного расстрела (даже шпионов мы отпускали), ни одного грабежа. За какие же деньги можно нанять людей, чтобы они переносили эти бесконечные голодовки, морозы, переходы по колено то в снегу, то в воде? Только глубокая вера в правоту нашего дела...».

3.

Та же вера была у благороднейшего из врагов Пепеляева — витебского латыша Ивана Яковлевича Строда, полного Георгиевского кавалера, награжденного еще и четырьмя орденами Красного Знамени.¹² Как Пепеляев, он обладал литературным даром и в 1932 году выпустил замечательную книгу воспоминаний «В сибирской тайге». Их борьба среди снежных пустынь на окраине обитаемого мира кажется вариантом первого из четырех борхесовских сюжетов — истории об укрепленном городе, который осаждают и обороняют герои. Город этот — состоящее из двух якутских бревенчатых юрт зимовье Сасыл-Сысы в 20 верстах от Амги, обнесенное стенами из мерзлого оленьего кизяка; проделанные в них пулеметным огнем бреши затыкались обледелеными трупами его защитников. Здесь

¹¹ Из трех стихотворений я публикую два. Третье, сатирическое, посвящено переметнувшемуся на сторону красных начальнику политотдела дружины, сибирскому автономисту Афанасию Соболеву. Оно требует подробных комментариев и вообще чересчур длинное, хотя в нем есть отличные строки о перебежчике, ловко избегавшем тягот похода, а затем в роли парламентаря склонявшем дружинников к капитуляции:

За дружиной в стужу зимнюю
В нартах ехал на Алдан
И доехал, сохатиною
Прикрывая тонкий стан.
.....
Перемена декорации.
Чтоб спасти свой тонкий стан,
Он в составе делегации
Приезжает на Алдан.

¹² Пепеляев был награжден орденами Св. Станислава III и II степеней, Св. Анны IV, III и II степеней, Св. Владимира IV степени; в 1919 г. за взятие Перми получил от Колчака орден Св. Георгия IV степени (если этот орден был получен за участие в Гражданской войне, то носился не на георгиевской, а на трехцветной, бело-сине-красной ленте) и от главы союзнической миссии в Сибири, генерала Жанена — французский Croix de Guerre с серебряной пальмовой ветвью.

дважды раненный Строд с тремя сотнями бойцов, из которых к концу боев около 60 были убиты и 90 ранены, без хлеба, без бинтов и йода, питаясь мясом мертвых лошадей, сваренным в снеговой воде (чистого снега внутри крепости не осталось, каждая ночная вылазка за ним оплачивалась кровью), сумел продержаться две с половиной недели, пока осада не была снята, и на неоднократные предложения сдаться сам предлагал противнику сложить оружие.

Однажды пепеляевцы крикнули его бойцам: «Чурапча взята нами, сюда идет оружие!» Появление этой единственной у белых пушки означало бы неминуемое падение Сасыл-Сысы. «Мы приготовились к худшему, — рассказывал Строд, в качестве свидетеля выступая на суде над Пепеляевым и ближайшими к нему офицерами. — Натаскали пороху, патроны, солону и решили: если раздастся орудийный выстрел, подожжем и с пением «Интернационала» взлетим на воздух. Это решение было принято единогласно».

«Молодец Строд, хочет умереть под своим знаменем», — говорили о нем пепеляевцы, а он в свою очередь с подчеркнутым уважением относился к их командиру и на судебном процессе в Чите не сказал о Пепеляеве ни одного дурного слова. Рассказывая о последних днях осады, Строд между делом вспомнил, что тогда пепеляевцы впервые начали вести огонь разрывными пулями. Видимо, кто-то из членов трибунала или обвинитель ухватились за эту деталь и попытались спровоцировать Строда на обвинение белых в жестокости (его показания содержат только ответы, без вопросов), потому что он счел нужным пояснить: «По тщательном размышлении я понял, что это не жестокость, а желание заглушить от нашего слуха орудийную пальбу». При стрельбе такими патронами выстрелы звучат громче, осаждающие хотели скрыть от осажденных, что приближаются части краскома Байкалова, и Строд честно об этом сказал, чтобы не приписывать врагу то, чего не было. «С прибытием Пепеляева зверства прекратились», — заявил он, имея в виду предшествующий его высадке в Аяне период Якутского восстания, когда бывало всякое.

Героическая оборона Сасыл-Сысы способствовала его карьере, он уехал в Москву, возглавил ОСОВИАХИМ, но в середине 1930-х, когда Пепеляев уже жил в Воронеже, их судьбы вновь начали сближаться. Строд угодил в опалу и, чтобы сделать его последующее неизбежное исчезновение менее заметным, был сослан в Томск, на должность начальника Дома Красной армии, как назывались тогда гарнизонные Дома офицеров.

В то время в Томске жил младший из братьев Пепеляевых, Михаил, художник и бывший белый офицер. Михаил Николаевич провел пять лет в тюрьме (от расстрела в Иркутске его спас Ярослав Гашек), был освобожден, вернулся в родной город, но на службу его никуда не брали, он бедствовал. Единственным, кто не побоялся взять на работу человека, запятнанного не только собственным прошлым, но близким родством с лучшим

из генералов Колчака и расстрелянным вместе с адмиралом премьер-министром Омского правительства, оказался опальный Строд. Он доверил их брату расписать фресками внутренние помещения Дома Красной армии. Тот приступил к работе, но удалось ли закончить ее, я не знаю. Вскоре Строд был арестован, затем арестовали и Михаила Николаевича. Через несколько лет он умер в лагере от истощения, а Строд был расстрелян спустя двадцать дней после расстрела Анатолия Николаевича Пепеляева, с которым он когда-то воевал в якутской тайге. Фрески не сохранились.

У одного из офицеров Сибирской добровольческой дружины, поручика Эдуарда Кронье де Поля, была с собой записная книжка, отобранная у него после сдачи в плен и вместе с дневником Пепеляева вложенная в их общее следственное дело. В августе 1922 года, на пароходе, по пути из Владивостока в Аян, Кронье де Поль выписал в нее цитату из томика Метерлинка, который он захватил с собой в Якутию:

«Мы знаем, что во вселенной плавают миры, ограниченные временем и пространством; они распадаются и умирают, но в этих равнодушных мирах, не имеющих цели ни в своем существовании, ни в гибели, некоторые их части одержимы такой страстностью, что, кажется, своим движением и смертью преследуют какую-то цель».¹³

Добавить нечего.

¹³ Архив ФСБ по Новосибирской области, д. 13069, т. 9, л. 3.

Неизвестный крестьянский поэт Григорий Кругов

Часть 1*

Основатель Собрания древнерусских рукописей Пушкинского Дома — Древлехранилища — Владимир Иванович Малышев не случайно назвал его огромной крестьянской библиотекой. Здесь, среди тысяч древнерусских и старинных старообрядческих рукописных книг и документов, собранных в археографических экспедициях и приобретенных у частных лиц, находится немало крестьянских рукописей XVIII–XX вв.: деловых бумаг, писем, автобиографических записок, собственноручных дневников, воспоминаний и других материалов, сохранявшихся в домашних семейных архивах русских крестьян.¹ Поэтому обнаруженная автором этих строк и приобретенная в 2009 году в одном из букинистических магазинов Петербурга рукописная книга, подписанная крестьянином Г. Ф. Круговым, закономерно пополнила фонды Древлехранилища Пушкинского Дома.²

Рукопись представляет собой тщательно переплетенный фолиант, содержащий ровно 500 листов, заполненных стихотворными строками с обеих сторон. Аккуратный почерк с писарскими завитушками выдает профессиональный навык автора. Согласно дате, проставленной на титульном листе, книга

* Статья написана при поддержке Гранта РГНФ (проект № 12-34-10004: «Первая мировая война в устном и письменном творчестве русского крестьянства: Новые материалы из собраний Пушкинского Дома»).

¹ См.: Маркелов Г. В. Крестьянские архивы в Древлехранилище Пушкинского Дома // ТОДРЛ. СПб., 1993. Т. 46. С. 495–502.

² Современный шифр рукописи: ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН, Древлехранилище им. В. И. Малышева, Отдельные поступления, оп. 23, № 323.

переписывалась в 1918–1923 гг. Тысяча страниц книги содержит цельное поэтическое повествование в 97 главах, обозначенных автором как «песни». Текст имеет заглавие: «Горькая доля, или Песни о моей жизни от рождения до 45 лет». В «песнях» подробно описана жизнь автора — уроженца деревни Ямышовка Угличского уезда Ярославской губернии³ крестьянина Григория Филатовича Кругова.

Надо сказать, что Ярославская земля в XIX веке подарила России несколько замечательных крестьянских авторов. Среди земляков Григория Кругова находим известного стихотворца Ивана Сурикова (1841–1880), книжника-сочинителя и краеведа А. Я. Артынова (1813–1896)⁴ и др. Но ни сам Григорий Кругов, ни его книга до сих пор не были отмечены в отечественных исследованиях. А между тем, перед нами предстает несомненно одаренный человек, знакомый поверхностно с русской поэзией и профессиональной литературой, не получивший в свое время даже школьного образования. И хотя в песнях Кругова его знакомство с русской литературой специально не отражено, то, что был он человеком книжным, вытекает из особенностей его профессиональных занятий: он немало лет работал переплетчиком в одной из петербургских мастерских. На этот отхожий промысел — учиться переплетному делу — родители отправили Григория в Петербург еще подростком.

Судя по всему, уже в зрелых годах Григорий Кругов начинает сочинять стихи, пытается даже пристроить их издателям, но безуспешно. Впоследствии, уже в послереволюционные времена, Кругов продолжает опыты сочинительства. Об этом свидетельствуют публикации его стихов и рассказов в ленинградской периодике 1920-х годов, в которой он выступает как рабочий типографии, автор-производитель.⁵ Изданные тогда произведения Кругова были весьма посредственными. Представляется, что неопубликованный его труд — поэтическая автобиография «Горькая доля, или Песни о моей жизни» — оказался самым значительным произведением поэта. В послесловии к своей книге Кругов сообщает, что «Горькую долю» он создавал как итог своего творчества и — одновременно — как напутствие-назидание детям.

«Песни» Григория Кругова созданы в стиле, общем для всех 97 глав, и это единство формы свидетельствует о четко продуманном, стройном первоначальном замысле. Конструкцию своей стихотворной строки Кругов заимствовал в наиболее близком ему народном жанре — частушке.

³ Ныне д. Ямышевка Клементьевского с/с Большесельского района Ярославской области.

⁴ См. о нем, например: Лобакова И. А. Принципы создания легендарного сказания в творчестве А. Я. Артынова // ТОДРЛ. СПб., 2007. Т. 58. С. 655–668.

⁵ См. рассказ Григория Кругова «Растратчик» (Рабочий бумажник. 1925. № 10) и стихотворение «Стопорезка» (Там же. 1925. № 12). Назову также детские книжки Григория Кругова: «Коса» и «Топор» (обе — М., Л., 1929).

Причем краткий подвижной четырехдольник деревенской частушки Кругов использовал в эпическом стихотворном повествовании, поэтому его стихотворные строки легко читаются, даже поются, несмотря на многочисленные просторечные и диалектные включения. В «песнях» Кругова событийная часть повествования соседствует с лирическими отступлениями, в которых автор размышляет на разные темы. Отличительной особенностью книги Кругова является полное отсутствие вымысла, и единственной творческой вольностью автора являются вставные «народные» песни, полностью переделанные им под свой стиль.

Обратимся же к рукописи крестьянского поэта, в которой старательно описаны все события его частной жизни.⁶ Начальные главы естественно посвящены первым годам жизни. В них Григорий Кругов вспоминает своих родителей, предков, родную деревню:

- л. 11 об. Хорошо у нас весною! К нам в листвяные леса
Прилетает много птичек, и на разны голоса
Целый день они щебечут, целый день они поют,
На деревьях и под крышей из соломки гнезда вьют.
От уезда верст мы тридцать, от села — не будет пять.
Как на блюде из деревни церковь сельскую видать.
Наш уездный город Углич, а Клементьево — село,
Наш приход, а в нем кладбище, все древами уросло.
Там могилы моих предков, все поросшие травой.
От села лежит дорога до деревни мне родной,
Точно лента протянулась средь засеянных полей.
Вот и вся пока картина милой родины моей.
<...>
- л. 12 об. В Ямышовке нет богатых мироедов-мужиков,
А все более из средних, и немало бедняков.
Все виной малоземелье, из среды таких и я,
Ведь родителям достался тоже клочок, а не земля,
Душевой надел с четверкой — так немного наживешь,
Не насыплешь житниц хлебом, не посеешь, не пожнешь.

Григорий родился, как можно полагать, в 1878 г. в семье малоземельного крестьянина Филата Андреевича Кругова. Его мать, Матрена Петровна,

⁶ В дальнейшем при цитировании на полях указывается номер листа рукописи. Текст передается согласно современным правилам орфографии и синтаксиса, но с сохранением некоторых стилистических особенностей оригинала. Выражаю благодарность Ольге Линдеберг, взявшей на себя труд осуществить компьютерный набор текста.

была из крепостных графов Шереметевых. С теплотой и благодарностью Григорий вспоминает деда Андрея и бабушку, которая знала множество народных сказок и рассказов о барщине, о мироустройстве, о приметах, знакомила внука с полем и лесом. Семья Григория жила бедно:

- л. 13 Тяжело родимым было нас кормить и поднимать.
Мы просили только хлеба, ну а где его достать?
То оброки, то налоги, их нельзя не отдавать,
А земли у нас немного, негде больше распахать.
Бились, мучились бедняги, опостыл им белый свет.
Потому в чужие люди и пошел я с детских лет.

Мальчиком Григорий трудился подпаском. Из-за того, что сельская школа находилась далеко, в 12 верстах, он не получил даже начального образования. По необходимости родители через земляков пристраивают Григория в Петербург в подмастерья к переплетчику. Здесь, в столице, проходит отрочество деревенского парнишки, Григорий самоучкой обучается грамоте по букварю и читает книги, принесенные для починки переплета. Спустя многие годы Кругов вспоминает тяжкое ученье у мастера, пьянство и побои хозяина, отчаянные письма домой, заболевание ревматизмом. Наконец Григорий становится подмастерьем и начинает присылать часть заработка (по 12 рублей ежемесячно) родителям в деревню.

Описывая редкие наезды в отпуск домой из Питера, Кругов вспоминает:

- л. 40 В это времечко на славу я в деревне погулял,
Красных девушек в беседах каждый вечер целовал,
Поплясал на вечеринках, попроказил, пошутил,
Анекдотами своими всю компанию смешил.
Но зато проказы эти мне задаром не прошли,
Сна спокойного лишили и с ума чуть не свели.

Григорий подробно, в лучших традициях сентиментализма, описывает историю своей первой и несчастной любви к девушке из соседней деревни Мане. История их неудачного романа проходит на фоне описаний развлечений деревенской молодежи в исходе XIX в.: вечеринки-«беседы», хороводы, игры в горелки и т. п. Кругов с умилением вспоминает нежные свидания:

- л. 47 об. Мы вставали и ходили, и срывали васильки,
И опять садились рядом и плели из них венки,
Друг на друга надевали, клали руки на плечо
И, стократно обнимаясь, целовались горячо.

А над нами с неба солнце улыбалось и пекло,
И от ласк и поцелуев на душе было легко.

Однако быстро наступает банальная развязка: старший брат и опекун девушки насильно выдает ее замуж за сына деревенского богача Кутьина:

л. 52 об. Сын его давно за Маней увивался, но она
Сторонилась, не любила богатея Кутьина.
Но Кутьин повел интригу не с невестой молодой,
А с пьянчугой ея братом за веселой четвертной.
А где водочка царица — сделки все выходят там,
Водкой девок пропивали в наши дни по деревням.
С водкой свадьбы пировали, хоронили мертвецов,
На лугах покос делили, нанимали пастухов.
Водка — гибель человека, ядовитый корень зла!
Из-за водки через брата Маня горе приняла.
Из-за водки я, несчастный, искалечил жизнь свою,
Но об этом я вам после кое-что проговорю.

Итак, Маню сватают за другого, нелюбимого, и Кругов сопровождает воспоминания следующей безыскусной ламентацией:

л. 48 Слезы горькие народа, где предел бывает вам?
Льетесь вы рекой повсюду, по селам и городам,
В рудниках далекой ссылки, за решетками в тюрьмах,
В белокаменных палатах и в бревенчатых избах.
Льетесь вы из-за обиды, льетесь вы из-за нужды,
Льетесь с радости, и с горя, и при случае беды.
Льетесь раннею весною, льетесь летом и зимой,
Льетесь в старости глубокой, льетесь в юности златой.
Льетесь дождиком осенним, льетесь каплями росы,
При разлуке и потере милой девицы-красы.
Знаю я разлуку эту, слезы горя знаю я.
Их изведала и Маня ненаглядная моя.

Истории с Маней Кругов посвящает немало глав, среди которых помещена деревенская песня, представляющая собой вариации городского романса, переделанного Круговым:

л. 70 об. «Не сплетайся, не свивайся, клевер, с сорною травой,
Не свикайся, не слюбляйся с девкой, парень молодой.
Хорошо любить-свикаться и друг друга целовать,

Да трудненько расставаться, отвыкать и забывать.
Не своя у девки воля! К девке свататься придут,
Про любовь ее не спросят, за другого отдадут.
Девка плакала, просила, что без милого дружка
Ей не жить на белом свете, сгубит лютая тоска:
„Не отдайте, не отдайте за немилого меня,
А отдайте за любова, с ним счастлива буду я.
Не сушите, не крушите моего бела лица,
Пожалейте, не губите вы меня и молодца!“
Но родные отвечали: „Ты глупа и молода,
Замуж выйдешь и забудешь про милого навсегда!“
Не послушали девицу, снарядили под венец.
Долго плакал неутешно, сокрушался молодец.
Муж немилый и постылый в гроб красавицу вогнал,
А молодчик на чужбине с горя без вести пропал».
Эту песню я в деревне слышал много-много раз,
И казалось мне, что пелась она именно про нас.

В тексте Кругова едва ли не в каждой главе найдутся вставные песни, закавыченные самим автором как якобы чужие, но на самом деле радикально переписанные им самим.

Переживания парня, вызванные разлукой с милой, между тем, послужили юному Григорию поводом к стихотворству. Он вспоминает:

л. 82 У меня тогда наклонность появилась сочинять,
И я начал на досуге песни грустные слагать.
Все, о чем болело сердце, воспевалось мною в них.
Это первый еще опыт сочинений был моих.
В этих песнях я о горе пережитом говорил.
К ним я чувствовал призванье, в них отраду находил.

Минуты грустные сменялись нехитрыми сельскими развлечениями. В книге Кругова приводится немало описаний деревенских гуляний, в которых он был непременно участником:

л. 54 Я умылся, нарядился и отправился гулять,
Взял гармонию-итальянку и начал на ней играть
Деревенские частушки, что пришли на разум мой,
А товарищи с присвистом повторяли их за мной.

В рукописи Кругова приведено много частушек (л. 54 об.–57 об). Среди них — куплеты, исполнявшиеся от лица парней, вроде:

л. 55 Я приеду на вербовку
В первых числах октября.
Коль в солдаты не забреют,
Возьму замуж за себя.

Или:

Сиди женка, не работай,
Не паши и не коси,
Только пей да ешь в охоту,
Еще детушек носи.
Носи детушек пригожих,
Молодых моих ребят.
Я полдюжины поставлю
Для отечества солдат.

Кругов приводит и игровые диалоги в частушках между девушками и парнями на деревенской улице. Девушки поют:

л. 55 об. Приходите, кавалеры!
Мы ужотка будем ждать,
Уж избу у тетки Веры
подыскали вечерять.

А парни отвечают:

Ладно, девушки, не плачьте!
Никуда не пропадем:
Живы будем — все обратно
Из Катунина придем.

Григорий славит гармонь-итальянку, занимающую первейшее место в сельских праздниках и «беседах»:

л. 56 об. Словом, мне из-за тальянки всем на зависть и назло
От красавиц деревенских завсегда в любви везло.
Про гармошку-итальянку прибауток много есть,
Не мешает для примера мне их несколько привести.

И крестьянский поэт приводит на память десяток частушек, вроде двух последних:

Поразсохлося ведерце,
Вся повытекла вода.
Полюбила гармониста
И погибла навсегда.

Гармонист — мальчишка хитер,
Девку за нос поводил,
Обманул и мигом в Питер
На машине укатил.

Далее в рукописи следует подробное описание вечеринки на лугу, где играли в чижа (л. 58), девушки под песни водили хоровод, взрослые мужики рядом играли в стуколку и домино, а когда приходил Григорий с парнями — под гармонию танцевали *кадрель*.

В самом начале 20-х гг., когда Кругов составлял свои «песни», подобные описания деревенского времяпрепровождения, оснащенные этнографическими подробностями, едва ли могли кого-нибудь заинтересовать. И поэтому не может не удивить настойчивое стремление автора не упускать деталей и составить исчерпывающе полную картину эпизода, сценки, диалогов персонажей, оживляемую цепкой памятью стихотворца. Трогательные повествования Кругова вызывают ассоциации с картинами художественного наива, с произведениями деревенской тематики художников — Нико Пиросмани, Ивана Генералича, Марии Примаченко и даже Ефима Честнякова.

Описывая в незамысловатых стихах деревенский быт или природу, Кругов пользуется самым простым набором глагольных, как правило, или местоименных рифм. Лишь иногда ему удаются аллитерации типа:

л. 71 об. Наступил сентябрь угрюмый, принялись сушить снопы,
Затопились печи в ригах и застукали цепы.
Молотили рожь соседи, молотили рожь и мы,
От цепов летели звуки: «То-то мы да то-то мы».

Кругов еще много раз возвращается к эпизодам и картинам деревенской жизни. Отрадные воспоминания приходят к нему на фоне городской жизни. Он работает переплетчиком в Питере — и несколько глав посвящает описанию жизни ремесленника в большом городе, полном искушений и соблазнов. И здесь мы встречаем множество подробностей и верных наблюдений.

В сочинении Кругова есть две истории, описанные с наибольшим вниманием и достоверностью. Это рассказы о его срочной службе в армии в начале 1900-х гг. и об участии в Первой мировой войне 1914–1918 гг. Десять глав (песни с 17-й по 27-ю) посвящает он своей службе по рекрутскому

набору. И здесь мы находим массу подробностей и колоритных деталей, увиденных изнутри глазами очевидца и участника событий. Например, описание Круговым медицинского осмотра на призывном пункте:

- л. 98 Вот поставили под меру: два аршина, пять вершков.
Осмотрел военный доктор и нашел, что я здоров.
Грудь мою в объеме смерил, приказал мне просчитать,
Подняв на голову руки, «раз, два, три, четыре, пять».
Осмотрел во рту: исправно ль? все ли зубы у меня?
Как на ярмарке барышник, покупаючи коня,
И сказал: «Готово, годеи! Распишись, к столу иди!»
Словно что оборвалось в этот миг в моей груди.

Перед отправкой в часть рекрута отпустили домой проститься с родными, и здесь Кругов вспоминает, как пел хмельную прощальную песню новобранца:

- л. 99 Взял я водки четвертную и порядком захмелел,
Сел в телегу и уныло пьяным голосом запел:
«Не калинушка лесная рано-рано расцвела,
Это матушка родная меня, сына, родила,
Возлелеяла, вскормила, на ноженьки подняла
И в расцвете юной силы во солдаты отдала.
Полюбуйся же, родная, ты на сына своего,
Уж известны и сочтены дни гулянья моего.
Я теперь уж расстаюся не на месяц, не на год,
А тогда домой вернуса, когда Бог мне приведет.
В нежеланную дорогу еду, еду скоро я.
Не поехал бы вовеки, только воля не своя».

Кругову повезло: за хороший, внятный почерк его оставляют служить в Угличе полковым письмоводителем. Целых пять лет Григорий проводит на службе, без винтовки, но с пером! Кругов сдает в Ярославле экзамен на писаря (л. 109), ему удается дослужить до звания фельдфебеля при полковой канцелярии. Вот откуда завитушки и росчерки в его рукописи — очевидный и многолетний навык писания. Конечно, солдатская служба, даже при штабе, насыщена муштрой, зубрежкой устава, прочей учебой. Изредка удается солдату вырваться на волю, чтобы загулять в кабаке с товарищами, а потом по доносу отсидеть в карцере. Достается ему и пробыть три месяца в больнице, после чего он получает отпуск домой. Но дома, в деревне, он встречает неустройство, ссоры с братом и его требования разделить хозяйство.

Полк, где служил Григорий, располагается в городе Угличе, и Кругов старательно описывает древний уездный русский городок:

- л. 127 Кто не знает город Углич, тот, в котором я служу?
Так извольте — как умею, про него я расскажу.
Углич Волги есть питомец, уроженец старины,
О былом его преданья и до сей поры полны.
Получил свое название от «Угла» и от углян.
Основал его когда-то некий древний княжич Ян.
По преданью летописца он немалым прежде был
И за благо Руси древней чашу горькую испил.
<...>
Был царевич в нем зарезан, много казнено людей,
Плетьми колокол наказан, в Сибирь сослан без ушей.
Но то время миновало, не вернется уже вспять.
Ожил город разоренный, тихо, мирно все опять.
Только Волга, протекая, завернувшись здесь углом,
Шепчет берегу крутому свою повесть о былом
И холодными слезами плачет, древность возлюбя.
Ныне Углич внешним видом представляет из себя
Небольшой уездный город с двум десятками церквей,
С казначейством, и управой, и с пятком монастырей.
Есть дворец, где жил царевич Дмитрий в отрочестве, он
Сохранился и донныне, но в музей уж превращен.
Много лавок и трактиров, городской бульвар и сад.
Вобщем, не очень дурен Углич выглядит на взгляд.

Отслужив положенный срок и уволившись со службы накануне войны с Японией, Григорий Кругов возвращается домой. Ему уже 27 лет, и пора подумать о женитьбе:

- л. 143 Ну, ей-Богу, мне жениться не мешает, господа.
Эй вы, свахи-неудахи, собирайтесь сюда!
Говорите мне, сороки, да, пожалуйста, не врать,
Где есть девки-чернооки и какую замуж брать.

И далее Григорий подробно описывает весь комплекс обычаев и церемоний, включенных в деревенскую свадьбу. Здесь и сватовство, и сговор, и смотр имущества с подробным перечнем приданого, обмен кольцами, приметы (л. 146 об.) и так называемое «богомолье»:

л. 147 Все примечено в деревне, ничего нет без примет,
Только все их перечислить невозможно, время нет.
И до сей поры в народе еще верят в колдовство.
Этим самым богомольем и кончалось сватовство.
С той поры у нас невеста уж просватана слывет,
Носит званье «сговоренки», жениха на «ты» зовет.
С того времени подруги ставят елку у крыльца,
Красят лентами, и елка здесь пестреет до венца.

Описанные Круговым в 28–31-й «песнях» книги церемонии и обычаи, кушанья и питье, причитания невесты (л. 149 об.), песня девушек на расплетение косы (л. 151), венчание, пир, песня свадебная (л. 154) и многое другое представляют собой ценнейший этнографический и фольклорный материал по деревенской свадьбе средней полосы России, записанный не со слов, но непосредственным участником событий. Каждое звено описания Кругова заслуживает отдельной публикации и исследования.

В 1905 году Григорий вновь вынужден податься на заработки в Питер. В столице он застаёт рабочие забастовки, сталкивается с людской злобой и ложью, находит и теряет работу, бедствует, впадает в запой, опускается на дно. В нескольких строках Кругов даёт портрет своего брата-переплетчика:

л. 225 ... Вот он перед вами с бледным, испитым лицом,
С полупьяными глазами, волос стриженный ершом.
Блуза серой коломянки не застегнута на нем,
Из сапог торчат портянки — ни обут, ни босиком.
Крашениновый передник, нож и косточка в руке,
Никогда пальто не носит, ходит вечно налегке.
По-немецки носит брюки и фуражку набекрень,
Клеем выпачканы руки, расторопная ступень.
Никогда не унывает и любитель ссор и драк,
Курит, в карточки играет на последний четвертак.

В Петербурге Кругов впервые пытается издать свои стихи (л. 177 об.). Между прочим, Григорий даже сопоставляет себя с земляком — крестьянским поэтом Суриковым (л. 183 об.). Издатели как будто благосклонны к его опытам, но не берутся издавать его стихи. Позднее (в 66-й песне) Кругов так опишет свой опыт стихотворца:

л. 322 об. Ах ты, лютая неволя, ты куда не занесла?
Ах, железная дорога, ты куда не завела?
Покатался на машине я по разным городам,

Но себе я в жизни счастья не сыскал ни здесь, ни там.
Недоступно, невозможно в жизни счастье бедняку,
А тем более — простому из деревни мужику.
Много в мире самородков по таланту и уму,
Только люди их не ценят и не верят никому.
Есть дельцы, творцы искусства, есть работнички земли,
Есть певцы народных песен у сохи и в наши дни.
Только выбиться из мрака удастся им не всем,
Поживут и умирают, не замечены никем.
Вот и я на белом свете для поэзии рожден,
Но, к великому несчастью, даже в школе не учен.
л. 323 // И воспитывался тоже посреди таких людей,
Где не верили в призванье и не ведали идей.
Во мне рано пробудилась о поэзии мечта,
Но нужда ее забила, затоптала нищета.
Уж вы, ноги мои, ноги, для чего даны вы мне?
Потоптали вы дороги в чужой дальней стороне.
Много я по белу свету в жизни места обошел,
Но прямой пути-дороги для таланта не нашел.

Зимой 1906 года, вконец обнищав, Григорий решает пробираться в родную деревню пешком. Его странствия по России (песни 37–42), встречи с разными людьми и беседы с попутчиками составляют цельную картину деревенской «низовой» России, внутри которой уживаются и злоба, и доброта:

л. 207 С той поры уж миновало время, целые года,
Но Петра и тетку Марью вспоминаю я всегда.
Что за люди, что за люди, как душевны и просты!
Никогда я не забуду их сердечной доброты.
Точно сына обласкали, как родного в дом ввели,
И обшили, и обмыли, угостили, чем могли.
Ради праздника Христова наварили, напекли
И три рюмочки «простова» мне, пришельцу, поднесли.

Однако и дома в деревне Григорию не удастся прижиться. Тяжкие оброки, недоимки, угрозы старосты и упреки жены и матери заставляют его вновь вернуться в переплетную мастерскую на Казанской улице, где его ждет запойное пьянство, потеря паспорта, арест, пересыльные тюрьмы, босьяки и каторжане, наконец, этап к месту жительства (песни 45–54). Вновь Кругова постигают тяготы бедной деревенской жизни, а между тем наступило лето 1914 года:

- л. 288 Поздно вечером усталый воротился я домой
С окончанием покоса с дальней пустоши лесной.
Только ужинать собрали и уселись за столом,
Как десятский появился пред растворенным окном:
- л. 288 об. // «Хлеб да соль, сосед». — «Спасибо! Далеко ли Бог несет?»
«Да к тебе иду и к прочим, что-то староста зовет.
Дело важно и серьезно относительно солдат.
Торопись поскорее с своим ужином-то, брат.
Приходи ко мне сейчас же, весть не очень есть, важна:
Есть у старосты бумага, что как будто бы война
Начинается! Да я-то, знаешь сам, не грамотей.
Так чего не наплести бы, сам узнаешь там верней».
Как услышал я те вести от соседа-мужика,
С ложкой, ко рту поднесенной, затряслась моя рука.
Сердце словно обварило, оно замерло в груди,
Что-то страшное почуяв и дурное впереди.
Не докончив ужин, ложку бросил я свою на стол
И с поникшей головою в дом десятского пошел.

Кругова призывают в действующую армию. Он вспоминает ночевку на призывном пункте в Угличе:

- л. 292 Но до самого рассвета не пришлось забыться мне,
Я вертелся с боку на бок, все равно что на огне.
Так кусали меня блохи, да не меньше и других.
Всюду слышались вздохи и проклятия на них.
— Просто, дьяволы, заели, — говорил один усач, —
Хуже немца надоели, ну, ей-Богу, хоть ты плачь...
- л. 292 об. // — Пообтерипимся, привыкнем, — отвечал другой солдат, —
На войне не это будет, вши не эдак поедят.
Как с японцем воевали, вот поели вши-то, страх!
Так что даже сожигали мы рубахи на кострах.
— На войне всего потерпишь, что об этом толковать, —
Молвил третий. — Эх, ребята, не пора ли уж вставать?
Вон, на улице светает, надо в город уходить,
Занимать места в трактире да чайшко с горя пить.

Кругову предстоит пройти сборный учебный лагерь под Которослью, где он был назначен в орудейную прислугу и где:

- л. 300 Учат русского солдата все сносить и все терпеть,
На ученье и с ученья заставляют песни петь.

Уж ты хочешь иль не хочешь, все равно иди и пой,
Свою голову не вешай, если хочешь быть герой.

Наконец, части новобранцев после подготовительных сборов отправляют на фронт в Брест-Литовск:

- л. 301 об. В шесть часов утра бригада уж была вся на конях,
И орудия готовы были все на передках.
Вот скомандовали: «Трогай!» Тронул первый ездовой,
А за ним другой и третий, гром пошел по мостовой.
Понеслась лихая песня: «Прочь! Сворачивай, народ,
Путь-дорогу очищайте, артиллерия идет.
Девки, бабы, выходите во поход нас провожать,
Поцелуемся, простимся. Да, смотрите, не скучать!
Помолитесь за нас Богу. Если немца разобьем,
То обратную дорогой к вам опять домой придем.
Постараемся медали да кресты мы заслужить,
А за это наши жены будут крепче нас любить.
- л. 302 // Марш вперед, вперед на немца, сторонись, честной народ,
Очищайте путь-дорогу: артиллерия идет».

О дороге на фронт в эшелоне Григорий вспоминает:

- л. 302 об. Живописные картины проносились предо мной,
И я мысленно прощался со своею стороною.
«Прощай, матушка Россия, прощай, родина моя,
Храмы Божие святыя, сердцу милая земля,
Ручейки, поля и нивы, и шелковые луга,
Волга-реченька глубока и крутые берега.
Может быть, я не увижу никогда уж больше вас.
Может быть, моей кончины недалек урочный час!
И куда, куда нас гонят? Как скотину убивать!..
Неужели невозможно никогда не воевать?
- л. 303 И чего это все делят? // Или мало всем земли,
Что такую мировую люди бойню завели?
Помоги, великий Боже, мне опять домой прибыть,
На своей родной сторонке свою голову сложить».
<...>
- л. 304 Чуть не целую неделю был в пути наш эшелон,
Уж в шестые сутки прибыл в Брест-Литовск поутру он.
В слободе остановились до приказа постоять,
По квартирам разместились, стали жить да поживать.

Здесь случилась по службе перемена у меня:
Фельдшер Савинов случайно как-то раз спросил меня:
л. 304 об. «Хочешь, Кругов, в околодок⁷ // санитаром запишу?
А придет старший доктор, за тебя я попрошу,
Чтобы он о переводе отношеньем попросил
Командира батареи за тебя. Я говорил
О тебе еще в дороге дважды младшему врачу,
И он тоже мне ответил: "Хорошо, похлопочу".
Вот, подумай и решайся, а уж мы переведем,
Все получше батареи, не расквасишься потом».

Под Брестом Кругов перенес первое крещение артобстрелом, впервые увидел смерть солдата-земляка, истекшего кровью:

- л. 313 Вдруг донесся из завала еле слышный слабый стон.
Мнилось, будто из могилы долетел до слуха он.
Доктор Полюхов поспешно потайной фонарь открыл,
Захватил меня с собою и к часовне поспешил.
Через пять минут, не боле, я при свете фонаря
Еле-еле не споткнулся на убитого коня.
Рядом с ним лежал солдатик, он уж больше не стонал,
Истекая алой кровью, тихо-тихо умирал.
Это был лихой разведчик, мой ближайший земляк,
Батареи номер третий человек, душа-простяк!
У него жена в деревне есть и четверо детей,
Все теперь они остались дома с матерью своей.
- л. 313 об. // Никогда теперь уж боле не увидеть им отца!
Он погиб на бранном поле от немецкого свинца.
Он лишился от снаряда по колена своих ног,
И текла из них струями кровь на смоченный песок.
Ни бинтов, ни перевязок он, страдалец, не спросил,
Но, простившись с белым светом, вздох последний испустил.
Пал за милую отчизну в незнакомой стороне.
Я склонился и заплакал, стало грустно-грустно мне.
Мне представились слезы там, в родимой стороне,
Как придет о нем известье к молодой его жене,
Как малютки его дети спросят плачущую мать:
«Что нейдет домой наш тятя?.. Долго ль будет воевать?»
А она в ответ им скажет: «Детки, тятя ваш убит,
Не вернется к вам, голубчик, он в сырой земле лежит...».

⁷ *Околодок* — здесь устар. значение: врачебный пункт при воинской части.

<...>

- л. 316 об. Много крови неповинной этой ночью пролилось,
Много раненных героев перевязывать пришлось.
л. 317 // Видел много я страдальцев: то с простреленной рукой,
То с пораненною грудью, то с оторванной ногой,
То с пробитой головою, то лишенных навек глаз,
То простреленные пулей обе челюсти зараз...
И у всех у них, наверно, так же, как и у меня
Были дома жены, дети и другая им родня.
Только утро наступило, стали павших подбирать
И глубокую могилу в поле братскую копать.
Положили всех рядами друг на дружку, без гробов,
И никто их не оплакал, не сказал прощальных слов.
Я стоял и думал думу, вниз с поникшей головой:
«Для чего это враждуют в мире люди меж собой?
И чего им только надо? Что купаются в крови?
Нет на грешном мире правды, нет божественной любви.
- л. 317 об. // Если б люди жили в мире, перестали воевать,
То сокровищ и богатства было б некуда девать.
Если б в воздух не бросали все нажитое добро,
То, наверно, одевались все в атлас и серебро.
Вместо хат убогих, тесных жили б в мраморных дворцах,
С золочеными дверями, в бриллиантах и цветах.
И не знали бы, наверно, что такое нищета,
Ах! Все подло, подло в мире, все обман и суета!..»
Я три раз перекрестился, у могилы постоял,
С павшим, братьями простился и в раздумье прошептал:
«Спите, русские герои, храбро павшие в борьбе.
Вы стяжали от народа память вечную себе.
Минут годы испытаний, станет снова мир царить,
Но о вас, страдальцах, память бесконечно будет жить».

Для Кругова начались фронтовые пути-дороги — его врачебный пункт двигался вслед за передовыми российскими частями, рвавшимися на крепость Перемышль. Кругов старается не упустить ничего значимого в описании деталей солдатской жизни. Ему удается даже передать живую речь, солдатские разговоры. Вот пример того, как Кругов воспроизводит диалоги:

- л. 318 По разбитому проселку за повозками идем,
Про деревню вспоминаем, про жену, детей и дом.
Повстречались казаки, человек, должно быть, пять:
— Далеко ли, братцы, были? Там германца не видать?

— Никого, хоть бы жукленок!⁸ Улетучился, злодей!
Знать, досталось на орехи — ну, и тягу дал скорей.
— Так ли, братцы? — говорю я. — Не хитрит ли он, подлец?
Не сидит ли где в засаде? Вот тогда и нам конец.
Окружит, да в плен — и баста, всех как зайцев заберет!
Немец — хитрая лисица, не разинет, шельма, рот.
— Никакого немца нету, — отвечал другой казак, —
Верст на сорок. — Ну и ладно, слава Богу, если так!»

Перед каждой повествовательной главой-песней Кругов в меру своего стихотворного таланта дает лирические отступления. Иногда вместо размышлений он просто пишет о природе:

л. 332 об. Наступил ноябрь, природа к человеку стала злей.
Слякоть, сырость, непогода. Что ни день — то холодней.
Здесь не как у нас в России: в редкий год, когда земля
От мороза замерзает до начала декабря.
Да и вся зима проходит не холодная, а так,
Как в народе говорится: «Ни домой — и ни в кабак».
Не поймешь, чего творится — ни зима и ни весна:
Дождик льет, и снег валится. Грязь и грязь везде одна.

Однажды, отстав от своих повозок, Кругов остается один. Оробев, он рискнул идти напрямик:

л. 337 об. У российского народа поговорка одна есть:
«Если три версты обходом — прямыми будет шесть».
То же вышло и со мною: я спешил догнать своих,
Но тропинка версты на три увела левее них.

И здесь Григорий попадает под тяжелейший артобстрел, запомнившийся на всю жизнь:

л. 338 Шел я полем, полосами, по окопам и по рвам,
Шел по вырубленной роще, перепрыгивал по пням.
Здесь обстреливалась местность, и снаряды надо мной
То и дело пролетали, издавая свист и вой,
Разрывались то высоко, то далеко впереди,
То правее, то левее, то в окопах позади.

⁸ Жукленок — малый ребенок. См.: Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1978. Т. 1: А–З. С. 547.

Вот упал один тяжелый недалеко от меня,
Поднял столб густого дыма, залепил землей меня,
л. 338 об. // Но не ранил. Еще, видно, не моя была судьба,
Или чья-нибудь до Бога за меня дошла мольба.
Я пришел на это место, где снаряд сейчас упал,
Обошел вокруг воронку и шагами сосчитал.
Сорок два шага большие насчитались кругом.
В яму можно бы поставить всю избу мою с двором.
«Боже, Боже, — я подумал, — человек насколько зол!
Что придумал друг на друга? Что для смерти изобрел?
Никакого в мире зверя так не травят и не бьют,
И оружия такого ни на что не создают,
Кроме как на человека, потому что сам он зол,
Хуже зверя, хуже тигра, лютый хищник!» И пошел
Я от вырытой воронки, как от страшного пруда,
Где сочилась ключевая серо-мутная вода.
<...>
л. 339 об. Я поспешными шагами перешел через мосток
И пошел фруктовым садом, по тропиночке одной,
И опять увидел жертвы, принесенные войной.
Мать, русинка по одежде, лет не больше тридцати,
Распростертая лежала на моем как раз пути.
Груди вырваны осколком, рана пулей на виске
И следы запекшей крови на одежде и песке.
л. 340 Рядом с ней малютка дочерь, // вся блеее полотна,
Неподвижная лежала, будто в сон погружена.
Рядом дерево упало, точно срублено, на взгляд,
И опять воронкой яма. Знать, и здесь упал снаряд.

Не только кровавые картины вспоминает Григорий Кругов. На фронте бывали разные встречи:

л. 342 об. Мы стояли в Дроздовицах у хозяйки молодой,
У русинки черноокой, как у матери родной.
Что за женщина! Услуга для солдатиков была,
Всем уважит, не откажет, и ни гроша не брала.
И обед, бывало, сварит, и для каши сала даст,
И картофелю поджарит, и вареников подаст.
И на ласки не спесива, и на просьбы не скупа,
Для амура прихотлива и смекалкой не глупа.
Словом, женщина-малина, звать по имени Катря,
Или просто Катерина, коль по-русски говоря.

- Круглолица, и румяна, и стройна, и хороша.
 Все солдаты так и звали ее: Катринька-душа.
 Где ты, где теперь, Катруся? Я хотел бы это знать.
 Как нам было на квартире у тебя добро стоять!
- л. 343 // И теперь воспоминанья живы в памяти моей,
 И вписал я твое имя в биографии своей.
 Но довольно поиграл я взмахом быстрого пера,
 И к рассказу возвратиться мне, я думаю, пора.
 Что б там ни было у Катри, что о ней ни говори,
 Но война войной и будет, во все стороны смотри.
 Говори, не ошибайся, много рот не разевай,
 Если смерть над головою, так амуром не играй.
 И не место, и не время там разыгрывать любовь,
 Где в окопах гибнут люди и рекою льется кровь.
 Лично я такого мненья всю войну как раз и был,
 Не амурничал с другими и жене не изменил.
 Перед Богом всемогущим не виновен в этом я,
- л. 343 об. // И чиста перед людьми совесть чуткая моя.
 Я, насколько было можно, целомудрие хранил,
 И, быть может, мне за это жизнь Господь и сохранил.
 Как узнать? Пути Господни сокровенны все от нас!
 Я об этом много думал и молился много раз.

Фронтовые эпизоды всегда дают Кругову повод сделать житейское умозаключение или назидание:

- л. 345 Был у нас в халупе случай удивительный такой,
 О котором и доньне вспоминаю я порой
 И рассказываю многим. Как-то зимним вечерком
 Мы с Савиновым сидели за работою вдвоем.
 Он какие-то микстуры по бутылкам разливал,
 Я бумагу для обертки порошков приготавливал.
 В это время канонада не смолкала: австрияк
 Сделать вылазку надумал и ударить наверняк
 Всеми силами в атаку, чтобы нашу цепь прорвать.
 Знать, без хлеба надоело в Перемышле горевать.
 Эти вылазки, конечно, не впервые были, но
 Точно знать чужие силы было очень мудрено,
 Потому что наготове наши были в эти дни
 И на случай из резерва полк пехоты подвели.
- л. 345 об. // Враг, готовясь к наступленью, делал местности обстрел,
 И нечаянно гостинец в околодок к нам влетел.

Трехдюймов снаряд шрапнели две стены пробил зараз,
 Пролетел, свистя, навывлет чрез халупу мимо нас,
 Разорвался за стеною только в двух шагах всего
 И не ранил, и не тронул в околодке никого.
 Этот случай очень редкий, все дивились на него.
 И я более ни разу не слышал ни от кого,
 Чтобы где еще подобный хоть однажды случай был,
 Потому о нем и вспомнил — и в историю включил
 Невеселой своей жизни. Может <быть?>, хотя детям
 Он расскажет о минувшем, как мы бились со врагам.

В бесхитростный рассказ о худых сапогах Кругов также включает мысль о неприязнательности и многотерпении русского солдата, привыкшего по-крестьянски сносить всяческую нужду:

- л. 347 об. Был февраль на половине, таял снег, ручьи текли.
 Подобрал полы шинелей, за повозками мы шли.
 У меня на это время отпоролись у сапог
 Голенища и подошвы, и они сползали с ног.
 Я упутал их веревкой наподобие лаптей,
 И товарищи смеялись все над выдумкой моей.
- л. 350 об. <...> У нас в России в половине февраля
 Вьюги снежные, метели, и под снегом вся земля.
 А вот здесь везде буквально только слякоть лишь одна,
 Тут живому человеку обувь прочная нужна.
 Сапоги совсем сопрели, невозможно и чинить,
 Как приедем, так и буду себе новые просить.
 «А то так близка могила, — думал я. — Казну храним,
 Сапоги просить не смеем и собой не дорожим.
 А зачем — не знаем сами. Нет, сейчас же, как приду
 В Фалькенберг, — и к адъютанту сапоги просить пойду».

Разговоры солдат, их размышления о войне Кругов порой старательно сглаживает, придавая живой речи ходульный оттенок:

- л. 346 об. «...И зачем это гоняют и туда нас, и сюда?
 Езди, путайся по фронту, нет покою никогда.
- л. 347 // Точно картами играют. Мы уходим — те идут,
 Те уходят — мы приходим. Иль стратегию ведут?
 Ничего не понимаю, ни стратегий, ни идей.
 Только мучат понапрасну всех людей и лошадей.
 Эх, когда это случится? Неужель не доживем,

Когда слово „мир“ услышим и на родину пойдем?!» —
 Так ворчал солдат плечистый, фейерверкер запасной,
 От повозки лазаретной наш вчерашний ездовой.
 «Верно, правильно, товарищ, — я сказал ему, шутя, —
 Ты, ей-Богу, рассуждаешь, точно малое дитя.
 Мало ль мы чего не знаем и не можем понимать!
 Значит, мало каши ели, надо больше налегать.
 Мы серы с тобой немножко. Кто учил-то нас и где?
 Тебя за четверть картошки, а меня и так нигде.

л. 347 об. // Самоучкой аз да буки в переплетной мастерской —
 Вот и все мои науки. Так уж где же нам с тобой
 О стратегии военной, как и дельным, говорить,
 Если черного мы с белым не умеем различить.
 Приказали, ну и надо собираться поживей,
 Запрягай-ка свою тройку темно-карих лошадей».

Главу 73-ю повествования о войне Григорий Кругов начинает со строк патриотической песни о двуглавом российском имперском орле:

л. 355 об. «Ты куда, орел двуглавый, в свою жизнь не залетал
 И кого из угнетенных под крыло не укрывал?
 Запорожца и грузина под свою защиту взял,
 И болгарина и серба от ислама защищал.
 Перед кем ты прежде струсил, исполинский великан,
 И кого не встретил в гости из далеких чужих стран?
 Где и с кем ты не сражался, не разил мечом врага?
 Через Альпы и Балканы перешла твоя нога.
 Ты татарскую неволю отряхнул с себя как прах,
 Мятежи, бунты и споры твердо вынес на плечах.
 Правда, были дни лихие, что и ты изнемогал,
 Но, собравшись с новой силой, крепким, стойким восставал.
 Мы с тобою били турок, от тебя француз бежал.
 Про российского солдата за морями всяк узнал.
 И давно ли на востоке разошелся тучи мрак —
 Как опять потоки крови льет другой коварный враг!
 Объявил немецкий кайзер нам кровавую войну,
 Но умрем мы все в окопах за родимую страну.
 Только дайте нам снарядов да начальников лихих,
 Не изменников, не трусов. Сохрани Господь от них!
 При изменниках и трусах до победы не дойти
 И отечество родное от позора не спасти!»

По словам Кругова, эту песню сочинил он сам, и вскоре она разошлась по полкам, стала фронтовой:

л. 356 Я составил эту песню в Фалькенберге, и не раз
 Мы ее, бывало, пели, собравшись в свободный час.
 А от нас она к пехоте очень скоро перешла,
 Та мотив переменяла и припев подобрала.
 Обошла по всем окопам эта песня на листьях
 И у каждого солдата побывала на устах.
 Даже слышал я однажды — юный прапор запевал:
 «Ты куда, орел двуглавый, в свою жизнь не залетал...»
 А солдаты повторяли свой припев: «Ура! Ура!
 Собирайтесь, орлята, на кровавый пир пора».

В марте 1915 года Кругову довелось стать свидетелем осады и падения австрийской крепости Перемышль (ныне — г. Пшемысль в Польше), одного из крупнейших сражений Первой мировой войны, когда в плен сдался весь гарнизон, изнуренный за время осады голодом. Вспоминая, как стоял в строю ликующих победителей, Григорий написал о милосердии русских солдат:

л. 359 Много в крепости трофеев было взято у врагов,
 Пленных более ста тысяч, не включая офицеров.
 Я смотрел, когда погнали их нестройною толпой
 Близ деревни Фалькенберга, Львовской каменной шоссой,
 В плен в Великую Россию из родной им стороны.

л. 359 об. // Все они ужасно были изнурены, голодны,
 Проходили и просили: «Хлеба, хлеба, пане брат», —
 И куском своим делился с ними русский наш солдат.
 (Для российского солдата жизнь в бою не дорога,
 Но щадит он и жалеет безоружного врага.)
 Они с жадностью хватили хлеб из рук, благодаря,
 И не чисто, но по-русски им с улыбкой говоря:
 «Слава Богу, слава Богу, паны, в Россию пойдем,
 Будем сыты и до вийны никола не попадем».

После взятия австрийской твердыни в рядах русских войск пошел слух о скором окончании войны, но:

л. 360 И напрасно ожидали мы конца лихой войны,
 И на родину возврата из далекой стороны.
 Ах, не та совсем дорога приготавливалась нам:
 Вместо родины — в Карпаты, в глубь страны идти к врагам.

На молодого русского крестьянина в солдатской шинели галицийская природа производила памятное впечатление:

л. 360 об. Уж вы, горные вершины, я увижу ли вас вновь?
О, карпатские долины, место битвы удальцов!
Вы остались навеки в твердой памяти моей,
Я до гроба не забуду среди вас прожитых дней.
Точно въявь перед собою вижу я и посеичас,
Где товарищи сражались и ручьями кровь лилась.
Вижу я кресты, могилы павших братьев и отцов
И виды природы горной с массой речек и ручьев.
Вьются змейками дорожки и тропинки по горам,
И убогие деревни прилепились здесь и там,
Словно дряхлые старушки по уступам гор стоят
И невесело, угрюмо на лощины с гор глядят.

Марш по горной местности становился тяжким испытанием не только для солдат, уроженцев среднерусской равнины. Кругов с крестьянской бережливостью примечает и то, как надрывались под «Дубинушку» обозные лошадки:

л. 361 об. Стали в гору подниматься, крут и труден был подъем.
Лошаденки истомились, пар валил от них столбом.
Мы лошадам помогали, за постромки ухватясь,
В липкой глине утопая, и ругаясь, и смеясь.
То и дело были слышны крики: «Но! Берем! Вперед!
Ой, дубинушка родная! Ой, зеленая, идет!
л. 362 // Ухнем, ухнем да потянем, все дружнее, братцы, в раз,
Да родителей вспомянем, для чего родили нас».
Кто-то спел про мать родную: «На что глядя, родила
Сына Нику-горемыку и в солдаты отдала?» <...>
л. 364 Вот опять с горы спустились, и опять наверх идем,
Ни деревни, ни лесочка не видать, идем, идем.
Хоть придавленную ногу мне больненько, но креплюсь,
Как быть следует солдату, пустяку не поддаюсь,
А иду смело и бодро, хоть, признаться, и устал.
л. 364 об. // Ну, да это не впервые, и не эдак уставал.
Не мешало бы, конечно, на повозку мне присесть,
Да измучились лошадки, без меня им трудно везть.
Фура<жа> для них нехватка, животы им подвело,
А повозки нагружены не под силу тяжело.
Так уж надо хоть немножко человеку совесть знать.
И по Божьему веленью грех животных обижать.

Песня 76-я книги Кругова почти целиком посвящена солдатскому отдыху в карпатской деревне, где Григорию со всем медицинским обозом пришлось стать на привал:

л. 368 об. Чашин — грязная деревня на распутье трех дорог.
Одна тянется на Галич, а другая на Санок.
Третья в Венгрию дорога через горы пролегла,
Много Божьего простора, изгибаясь, заняла,
И налево и направо, между гор и по горам,
Через буйные потоки, по деревням и лесам.
Много войска через Чашин той дорожкой прошло,
И грозой военной бури людям горе принесло.
Все поломано, разбито, и затоптаны поля,
л. 369 // И окопами изрыта вся пригодная земля.
Тяжело живется людям где, как бич, прошла война,
Не осталось там в запасе ни единого зерна.
Все растащено войсками, и картофель, и зерно,
Даже сено и солома из стогов увезено.
Когда прибыли мы в Чашин, то, на счастье, в нем тогда
Войска было очень мало, и нашли мы без труда
На краю одну халупку, подходящую как раз
Для команды околodka, и принялись тотчас
Лазаретные повозки от вещей освободить
И послали ездового, чтобы доктора встречать.
Ночь прошла благополучно, а поутру прибывать
Начала пехота в Чашин и квартиры занимать.
Точно сельди лезли в бочку или в вершу караси,
л. 369 об. // Через полчаса халупы переполнились все.
Все вокруг зашевелилось, загремели котелки,
И на улице деревни запылали огоньки...

Особенно удалась Кругову сцена с деревенскими плясками, когда русские солдаты на привале танцуют под балалайку, вызывая острой частушкой на круг местных девушек и молодых:

л. 369 об. Шум и говор, песни, пляска, и рассказы о боях
И о подвигах героев не смолкали на устах.
Перед нашим околодком собралась толпа людей,
Баб, и девок деревенских, и мальчишек-ротозей!
А в середине мелким бесом, приседаю и кружась,
Дробь разделявал солдатик, что летела даже грязь.
А другой на балалайке жарил, струны теребя:

- «Я не сяду с тобой рядом, я сердита на тебя...»
 Вдруг, откуда ни возьмись, подпершись рукою в бок,
 Вышла баба молодая и пошла... В руке платок
 Белый с красною каймою, и сама как жар горит,
 л. 370 // И к солдатику все ближе боком, боком норовит.
 А солдатик так и ходит, как индейский петух,
 Манит под полу шинели чернобровых молодух:
 «Эй вы, бабы молодые, не тужите, как прожить,
 Разве люди мы худые и не можем угодить?
 Эй вы, душки-молoduшки, разве хуже мы людей?
 Мы полюбим, приголубим и заменим вам мужей.
 Уж вы, девушки-красотки, посидите с нам рядком,
 Погуляйте с нами ночку, мы в Россию вас возьмем!»
 А девицы все хохочут, отвечая: «С москалем
 Никаких делов не робим и в Россию не пойдем.
 Москали — худые люди, они сробят лихо с нам,
 Из лица румянец вынут, с ними горе будет нам.
 Мы москаликам не верим ни на шутку, ни на грош!
 л. 370 об. // Любят, любят — да и кинут, ветра в поле не найдешь!»
 Я в халупе в это время у окна один стоял
 И, смотря на эту сцену, до упаду хохотал.

Схожие интонации мы легко обнаружим в знаменитой «Книге про бойца» Александра Твардовского. И хотя образ Василия Теркина создавался Твардовским спустя 20 с лишним лет после песен Григория Кругова, ни о какой текстуальной зависимости речи здесь быть не может. Скорее всего, можно говорить об угаданной обоими авторами общей частушечной форме стиха, внятной русскому читателю, легко усвояемой и ментально близкой.

Однако, на войне как на войне, и после передышки — снова тяготы переходов и боев. В минуты отчаянья православный крестьянин Григорий Кругов молитвенно обращается к всемилостивому Христу:

- л. 372 об. Зябли руки, зябли ноги, лихорадка всех трясла,
 И горячая молитва мне тогда на ум пришла.
 И я мысленно молился о себе и о семье,
 Вспоминая от начала свое горькое житье.
 «О, всемилостивый Боже, — думал я, — не допусти
 Мне погибнуть на чужбине, помоги сей крест снести.
 Если есть хоть капля правды на земле, Владыка мой,
 То молю тебя, всю правду ты слепым вождям открой.
 Да прозрят они и узрят все посеянное зло,

- Сколько слез оно и горя в жизни людям принесло.
 Вонми, Господи, моленью и не дай погибнуть в зле,
 Прекрати вражду и битвы, и вражду на всей земле.
 Дай людям любовь святую, дай прожить лихие дни
 л. 373 // И в семью меня родную, горемычного, верни.
 Обезумели все люди, не оглянутся назад,
 Не раскаются в поступках и не знают, что творят».

Религиозная тематика вообще довольно редка в песнях Кругова, поэтому особенно остро вспоминает он Пасху 1915 года, когда стал свидетелем страшного кровавого боя, описанного в 76-й главе:

- л. 378 Мне деревни Чипахадзе⁹ во всю жизнь не позабыть,
 Много ужасов кровавых довелось в ней пережить.
 В первый день Великой Пасхи, с часу утрени святой,
 У деревни Чипахадзе завязался страшный бой.
 Вместо красного яичка приказали гору взять
 И железную дорогу перерезать и занять.
 Где бы надо разговляться, светлый праздничек встречать,
 Поздравлять и целоваться, и друг друга угощать,
 А тут выпало на долю кому кровью истекать,
 Кому делать перевязки, кому раны промывать.
 <...>
 л. 380 Если вам когда, читатель, доведется в жизни быть
 У деревни Чипахадзе, я прошу вас не забыть
 Подойти к могиле братской, осенить себя крестом,
 Помянуть героев павших и припомнить о былом,
 И сказать, сказать их праху вековечное: «Прости».
 Ведь за нас они сражались там, один против шести.
 В светлый праздник Воскресенья их лилась ручьями кровь,
 Когда быть должно прощенье, мир и братская любовь!

Здесь Кругов пытается подняться до общечеловеческого осмысления причин войны и прямо обращается к сильным мира сего, озлобляющим народы друг против друга. Именно в вельможах Кругов (не будем забывать, что свою книгу он писал уже после Октябрьского переворота 1917 года и знал особенности классовой революционной пропаганды большевиков) видел средоточие зла:

⁹ Населенный пункт с этим названием идентифицировать не удалось. Скорее всего, это венгерское наименование типа Орошхаза, Ниредьхаза и т. п.

л. 380 об. Люди сильные, вельможи, дайте мне ответ на то,
Для чего вы друг на друга озлобили нас, за что?
Неужели не могли вы сделать так, что в день Христов
Не лилась на поле брани из-за вас людская кровь?
Или вы не сознаете, что ведь люди все равны?
Что их головы кладете за медали и чины?
Так поймите и сознайте, что не золото блестит
На груди, добыто вами, а людская кровь горит.
То висят на вас не звезды, не кресты, не ордена,
А куски людского мяса, кои вам дала война.
То горят не бриллианты, не алмазы, не кристалл,
А народные слезинки тех, кто сына потерял.
Не страшит вас гром небесный, не страшит и смерти тень,
Крепко в вас уснула совесть, не проснется в черный день!
л. 381 // С болью тяжкою на сердце Светлый праздник встретил я
Под напев гранат и грохот орудийного огня.
Перевязывая раны у товарищей своих,
Думал я тогда о доме и о детях, мне родных.¹⁰

¹⁰ Продолжение см. в следующем томе ТТ.

Петр Бухаркин

Поэзия Николая Стефановича — сейчас и прежде

П 1.
еречитывая сегодня Николая Владимировича Стефановича
(что случается достаточно редко) или же просто вспоминая
его стихи (а это происходит несравненно чаще, учитывая то
место, какое они занимали в моих сознании и душе в юности и
молодые годы), сосредоточиваешься на отдельных строчках,
двустихиях, четверостишиях:

И снова мир и юн и странен,
И снова — ветер и туман,
И упаковывает Санин
Свой холостяцкий чемодан...

Здесь аромат заборы опрокинет.
Как хочешь это чувство назови.
Но в горле ломота, как при ангине,
Как при разлуке, ревности, любви.

Как странно видеть скаты тех же крыш,
И тот же двор, и тень совсем такую ж...

А я лежу не засыпая,
Как бы не смея засыпать.

Мне холодно, как порванную нить
Я все хочу себя соединить
И до конца на клочья раздираю...¹

¹ Стихи Николая Стефановича здесь и далее цитируются по машинописным сборникам из личного архива автора статьи.

Или же выплывают зачины уже не стихотворений, а частей его циклообразных лирических поэм, зачины, насыщенные внутренним движением, полные сгущенной энергии, вроде:

Их распяли, и все осталось ниже...

Пробегал проходными дворами...

и т. п.

Эти отрывки, сразу же, без поисков и тщательных раздумий пришедшие мне в голову, возможно — и даже наверняка, — далеко не всегда самые совершенные в небольшом стихотворном наследстве, оставленном нам Н. В. Стефановичем и трепетно, с тщанием и тревогой сбереженном его сестрою, Людмилой Владимировной, при жизни полностью и безраздельно отдавшей себя заботам о брате, после же его кончины, уже миниатюрной старушкой, заботящейся с тою же хлопочущей любовью о сохранении и распространении его стихов. Однако это, может быть, к лучшему, так как обнаруживает не просто выразительность приведенных выше строк, но и их характерность: не только наиболее удачным стихотворениям Стефановича, нет, его поэзии в целом присущ редкий дар выражения необычного видения предметов и явлений и совсем особого ощущения собственных переживаний в соответствующем им, адекватном поэтическом слове. Подобную способность Лев Толстой в своей знаменитой характеристике Афанасия Фета определил как «лирическую дерзость, свойство великих поэтов»; такой «лирической дерзостью» Стефанович безусловно обладал; она и продолжает поражать при погружении в его поэзию. Ее не компрометирует зависимость стихотворного языка Стефановича от поэтического стиля Бориса Пастернака — бесконечно ценимого Стефановичем автора, чьи похвалы и одобрения были, вероятно, самым светлым моментом его сумрачной, надломленной и, очевидно, тягостной для него самой жизни. Следы пастернаковского воздействия, прежде всего непринужденная разговорность интонации, какая-то устная псевдонебрежность, действительно ощутимы в стихотворениях и поэмах Стефановича:

Я любить не умел, и спокойно, без всяких трагедий,
Умирая решил, что я Богу себя предаю,
Но вселилась душа в волосатое тело медведя,
Потому что о ней не хотели и слышать в раю.

Первый и четвертый стих данного четверостишия, которым открывается одно из лучших любовных стихотворений Стефановича (поразитель-

ного по своей пронзающей жажде женской любви и женского участия), с совершенной отчетливостью обнаруживает в авторе внимательного читателя Пастернака; и это совсем не единичный случай, примеров такого рода немало. Однако они не делают Стефановича эпигоном: ощутив пастернаковский стилистический импульс, он остался вполне самобытным (конечно, в меру отпущенного ему таланта); традиция обожаемого поэта совершенно органично вошла в его *собственный* мир, живущий своими, а не заимствованными у других законами.

Тут необходимо заметить, что поэтическое своеобразие Стефановича, о котором я сейчас говорю и с которым связана сохраняющаяся до сих пор привлекательность его лирики, определяется не одной резкой образностью его поэтической наблюдательности; она, безусловно, очень важна, но значимее ее умение соединить схваченную посредством образа деталь, — при всей внутренней динамике застывшую, как бы выхваченную из непрерывного течения бытия, — с общим движением стиха. Даже не соединить, а растворить образ в этом движении; счастливо обнаруженное слово, свежо и остро называющее свой объект, поворачивающее его какой-то собственной, неистертой стороной (это и есть поэтический образ), находит отзвук в других стиховых регистрах, поддерживается ими — и фонетикой, и морфологическими формами, и синтаксисом, и стихотворным ритмом. Так, в первом приведенном мною отрывке, навеянном чтением Тургенева, анафорический союз «и», тем более — повтор зачинов первого и второго стихов («И снова мир» — «И снова ветер»), звуковое оформление (аллитерации — *с, в, т*, ассонансы — *у*), полноударность первого двустопия, сменяемого двумя пиррихиями как третьего, так и четвертого стихов, падающими на одни и те же слоги (первый и третий), — все это не просто усиливает звучание двух центральных, семантически доминирующих слов четверостишия — «юн и странен», — являющихся его смысловым центром, но и делает образ юного и странного мира ядром разворачивающейся вдаль поэтической картины.

Это и есть «лирическая дерзость», которая, как говорилось, в полной мере свойственна дару Стефановича. Она могла бы сделать его поэтом очень крупного калибра; могла бы — однако в полной мере все же не сделала. У Стефановича было главное из того, что необходимо автору, чтобы стать художником, выходящим из общего ряда, — подлинный поэтический дар. Было и основное условие для реализации этого дара — взыскательное трудолюбие. Текстологические разыскания Н. С. Лосева² демонстрируют непрестанную и тщательную работу Стефановича, стремящегося к постоянному совершенствованию своих стихотворений и неизменно

² Лосев Н. С. Литературное наследие Николая Владимировича Стефановича: (Текстология. Поэтика. Интертекст): Дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2003.

не удовлетворенного достигнутым результатом. И все же по-настоящему крупным поэтом, поэтом, хотя бы отчасти преодолевшим «веков завистливую даль», Н. В. Стефанович стать не смог — сегодня, через тридцать три года после его кончины, это очевидно; повторюсь — в полной мере сохраняют привлекательность его отдельные строки, четверостишия, однако для того, чтобы остаться в истории литературы суверенной величиной, этого мало.

Здесь, впрочем, требуется оговорка, и весьма весомая: нельзя сказать, чтобы в наследии Стефановича вообще отсутствовали стихотворения, впечатляющие именно как художественное целое. Нет, такие стихотворения, конечно же, имеют место, в первую очередь это — стихотворения о детстве. «Детство. Учат. Лечат», «Я, вероятно, очень стар...», «Я помню дверь...», «Бессонница, хандра, неврастения...» смело могут быть названы безусловными поэтическими шедеврами; к ним можно прибавить и некоторые стихотворения на другие, магистральные для Стефановича, темы (любви, смерти, эсхатологии), такие как «Если горе мое от ума...», «Ночь» («Обшарпанный и неуклюжий...»), «Июньской ночи вкрадчивая нега...» (особенно любимое А. В. Чичериным), «Был зов трубы, зловещий звон металла...» и некоторые другие. Подобные стихотворения с особой силой раскрывают поэтические потенциалы, которыми Стефанович обладал, они позволяют судить о размерах его дарования. Но общего вывода о поэтической его судьбе они все-таки поколебать не могут.

В чем тут дело, почему Николай Владимирович Стефанович не стал таким поэтом, каким он, возможно, имел шансы стать?

Рассуждения на подобные темы могут показаться надуманными и ненужными; в конце концов, сослагательное наклонение всегда субъективно. Но имеется одно обстоятельство, хотя бы отчасти оправдывающее эти наши размышления: пытаюсь ответить на интересующий нас вопрос, мы неизбежно затрагиваем некие предельно важные проблемы культурной жизни XX столетия.

Пожалуй, основной поэтический недостаток Стефановича заключался в ослабленной концептуальности художественного его мышления. Такое мышление всегда не вполне рационально оформлено, оно не доводит собственные идеи до окончательных логических формулировок — напротив, оно динамично в своей полисемантической, что, однако, не препятствует ему концептуально осмыслять мир. Вот этого-то последнего Стефановичу и не хватало: обладая редкой способностью неповторяюще и особо представить предмет, явление, отдельное переживание, т. е. часть, застывший фрагмент бытия, дать свое художественное осмысление бытию в целом он не мог. Вернее, подобное осмысление оказывалось во многом несамостоятельным, излишне ясным, иногда — даже и простовато-банальным. Не образ мира в его грандиозно-многоликом единстве являл

он в лирически дерзновенном слове (позволю себе перефразировать знаменитое выражение Б. Пастернака), а лишь изолированные его осколки. Целостный образ мира в его поэзии лирического дерзания был, как раз, обычно лишен.

2.

Одна из главных причин такой концептуальной слабости состояла, скорее всего, чуть ли не в полной выключенности Стефановича-поэта из исторического времени. Во второй половине 1970-х годов — во время моей настоящей влюбленности в поэзию Стефановича (о чем пойдет речь ниже) — я показывал его стихи (в Петербурге в то время почти никому не известные) очень почитаемым мною интеллектуалам старшего поколения — в первую очередь Д. Е. Максимова, затем А. В. Федорову, чуть позднее — Т. Ю. Хмельницкой. Кто-то из них — насколько мне помнится, это был А. В. Федоров (кстати сказать, один из немногих литераторов этого возраста, которому Стефанович совсем не понравился; характерно, что мои друзья-сверстники в основном гораздо сдержаннее восприняли Стефановича) — сразу же обратил внимание на полное отсутствие каких-либо исторических реалий в прочитанных им стихах, на их вневременность, а посему — неконкретность. В этом и состоял, по мнению говорящего, капитальный недостаток ранее незнакомого ему поэта. (Прекрасно помню и смысл разговора, и даже его эмоциональную атмосферу, но вот не могу точно сказать, говорил ли это Андрей Венедиктович Федоров или кто-либо другой; может быть, данное суждение было высказано в начале 1980-х годов, и не в Петербурге, а в Москве, С. Г. Бочаровым; впрочем, кто именно сказал, думается, не так уж и важно, важнее — то, что было высказано.) С таким суждением невозможно не согласиться: имея в виду серьезную часть наследия Стефановича, то, что сам он считал заслуживающим внимания, нельзя не поразиться, как мало там примет времени. И дело здесь не только — и даже не столько — в присутствии или отсутствии каких-либо исторических реалий (а их, действительно, единицы — «шум и рев над стадионами», «против церкви — клуб» — и это почти все); гораздо существеннее оказывается тот исторический вакуум, в котором происходит процесс смыслообразования в поэзии Стефановича: волнующие его проблемы он трактует вне исторических переживаний собственной эпохи.

Конечно, поэт имеет право произнести вслед за Фетом: «И прямо смотрю я из времени в вечность», но этот переход к вечности должен опираться на ощущение своего времени; у Стефановича этого не происходит, он не поднимает историю к метаисторическому уровню ее осмысления, он историю просто игнорирует.

Жизнь Николая Владимировича Стефановича пришлась на непредставимые ранее испытания, гонения и лишения, которым мог подвергнуться

каждый человек, человек же мыслящий, горящий, импульсивно-творческий (а таким Н. В. Стефанович, очевидно, и был, во всяком случае, если судить о нем по краткому мемуару А. В. Чичерина и по его же устным о нем рассказам) подвергался едва ли не обязательно. «Тень Люциферова крыла» (Блока Стефанович любил как-то особенно остро) лежала на большей части прожитых им лет. Трудно говорить о таком с безапелляционной твердостью фактической достоверности, но, судя по всему, не всегда Стефанович вел себя в этих условиях вполне достойно. Скорее всего, именно этим обусловлена предельная острота эсхатологического напряжения, присущая его поэтическому сознанию и творчеству, образ Иуды из поэмы «Страстная неделя» или столь важный для него мотив утерянной души:

Где, может быть, скитается душа,
Которую я потерял когда-то.

Но такая конкретная историческая обусловленность тем и мотивов остается по большей части фактом биографии Стефановича, не становясь фактом поэтическим: многое в его поэзии в конце концов определяется временем, но сам поэт хочет и всеми силами стремится забыть о своей эпохе. И писать так, как если бы ее не существовало, как будто бы он жил в другие времена, прежде всего во времена Серебряного века или же в «баснословные года» Тютчева, Лермонтова, Достоевского, пропущенных при этом через тот же Серебряный век. Историческая среда, окружавшая Стефановича и формировавшая его как человека, в его поэзию не вошла.

Это и помешало поэту создать неповторимую художественную концепцию мира, соответствующую редкой выразительности лирического переживания деталей этого мира, выразительности, которой он был в такой мере наделен и которую сумел так полно реализовать. Дело в том, что, поэтически осваивая те или другие проблемы вне своей исторической эпохи, стремясь уйти от нее в прошлое, Стефанович начинал с этим прошлым в своем художественном делании отчасти как бы сливаться, растворяться в нем, теряя свое несходство с литературными предшественниками, сохранить которое было возможно либо обратившись к совершенно новым, необычным художественным средствам, т. е. являя себя как новатора, либо, пользуясь уже привычным поэтическим языком, изнутри насытив его острым ощущением своего исторического момента, что претворило бы привычное в новое и своеобычное (как, например, у Ходасевича). Ни то, ни другое Стефановичу не было свойственно: он был архаистом, а не новатором, и из времени своего он хотел убежать.

Николай Владимирович Стефанович отличался редкой по болезненности чувствительностью к движению времени, «шум времени» его пугал и оглушал; не случайно статье — автоинтерпретации собственной лирической позиции — он дал крайне выразительное название — «У времени в плену». В личной жизни человека основной формой сопротивления такому пленению становится, по мнению Стефановича, предельная актуализация памяти, возвращающая его сознание к детству — той поре человеческой жизни, когда текучесть времени почти незаметна. Поисками утраченного детства, поисками удачными — так как

Детство здесь, оно не миновало
И не прошло, минувшим становясь, —

проникнута самая безусловная часть поэтического наследия Стефановича — стихи о детстве, в свое время глубоко задевшие С. Г. Бочарова, о чем он говорил мне где-то в первой половине 1980-х годов. Подобным же образом Стефанович хотел освободиться и от власти времени уже не личного, а исторического. Но здесь такое освобождение с неизбежностью оказывалось иллюзорным: обретая детство вновь (а лирический герой Стефановича был на это способен), своим индивидуальным сознанием можно было — хотя бы отчасти — высвободить самое себя от власти ускользающих лет. Выпасть же из исторического времени человек просто не в состоянии.

Беглец истории, Стефанович за попытку ее забвения именно ею — историей — и был наказан: его поэтическое наследие история заставила померкнуть, оставив для читателей отдельные строки, а не целый поэтический мир.

3.

Но так с поэзией Стефановича дело обстоит сейчас, когда процесс исторических изменений переместил нас в иную уже эпоху; именно сейчас, а не прежде: прежде — в историческом пространстве, которое он хотел забыть и от которого желал отключиться — ситуация была совершенно другой: поэзия Стефановича воспринималась как раз в качестве целого поэтического мира, привлекавшего к себе чуть не в первую голову выключенностью из своего времени, отличиями от окружающей литературно-исторической обстановки.

Бесспорно, и тогда — в середине 1970-х годов, когда произошло мое первое знакомство со стихотворениями и поэмами Н. В. Стефановича, — они могли и не произвести особого впечатления; выше я уже указывал на скорее негативное, нежели нейтральное равнодушие А. В. Федорова,

холодность реакции некоторых студенческих моих друзей и собеседников. Впрочем, далеко не все они оставались к Стефановичу безразличными, немало любимых спутников моей юности им были подлинно увлечены. Особенно для меня памятен и дорог горячий отклик, который вызвали стихи Стефановича у очаровательной Лиды Стречень — я читал их ей в Стрийском парке во Львове во время второй нашей встречи (в августе 1979 года), встречи, с которой и начался наш, продолжающийся всю мою жизнь, любовный роман.

Так что в своем тогдашнем отношении к Стефановичу я был совсем не одинок. И все же, размышляя о восприятии Стефановича в 1970–1980-е годы (когда сначала продолжалась, а затем тлела та историческая эпоха, которая его породила и которую он всем своим существом отвергал), я буду говорить по преимуществу о самом себе, о субъективных ощущениях и мыслях того меня, каким я был в те годы, — конечно же, откорректированных сегодняшним моим сознанием и даже трансформированных им. Впрочем, субъективный характер имело и все сказанное выше: моя цель — не литературоведческий анализ, а своего рода эстетический мемуар.

Мое открытие поэзии Стефановича случилось в июле 1976 года во Львове, в доме Алексея Владимировича Чичерина. Это было открытие в абсолютно точном и прямом смысле данного слова: Алексей Владимирович протянул мне два переплетенных в коричневый коленкор машинописных томика небольшого формата, рекомендовав их как стихи его давнего ученика (еще по Москве конца 1920-х — начала 1930-х годов) Коли Стефановича, «поэта масштаба Баратынского», — прибавил он при этом. Я открыл эти томики, и — простите за тавтологию — передо мною открылась поразившая меня поэтическая вселенная. Я был ею поистине захвачен, вплоть до ощущения какого-то физического наслаждения. Как будто все происходило несколько мгновений назад, не только помню, но прямо вижу непринужденно изысканную — при некоторой тесноте и беспорядке — обстановку той комнаты, где я впервые читал стихи Стефановича, ветви деревьев Стрийского парка за окном и, конечно же, последовавший за чтением рассказ Алексея Владимировича о потрясшем меня поэте.

Такому поражающему впечатлению способствовал целый ряд обстоятельств весьма разного свойства. Но, пожалуй, основным из них было отчетливое чувство: передо мною поэт не нашего времени; и тогда это воспринималось как несомненное и очень большое достоинство. Не то чтобы вся литературная жизнь позднего советского периода казалась художественно убогой и недостойной внимания; в ней было немало подлинно серьезного и честного (впрочем, честность могла в ней присутствовать только до определенной степени, компрометируемая неизменными умолчаниями и недомолвками). Кроме того, 1970-е годы — время напря-

женной и ответственной активизации андеграунда, причем поэтического в особенности. Но, оставляя последний в стороне (вопрос о соотношении поэтического андеграунда с литературными фактами, подобными поэзии Стефановича, требует отдельного и непопутного — как было бы сейчас — обсуждения), надо все-таки сказать, что при всех ее несомненных достоинствах на официально терпимой литературной жизни в то время лежала некая тень какого-то идейного и уж тем более духовного лукавствования и полуправды, вызванных конечной несвободой — и не только плана содержания, но и плана выражения; в поэзии это чувствовалось с наибольшей остротой, может быть, потому, что в ней, начиная с романтического взрыва рубежа XVIII–XIX веков, свобода и неразрывно сопряженная с нею искренность — необходимые посылки для создания атмосферы подлинности творимой стихотворным словом вторичной эстетической реальности. В советское же время подобная атмосфера возникала в исключительных, редких случаях, да и то обычно в связи с отдельными стихотворениями, т. е. как частность, а не общий закон. В целом же лирика тех лет заключала почти всегда в себе что-то ненастоящее, что-то нереальное в гегелевском смысле.

А вот поэзия Стефановича была — как раз в данном отношении — совершенно другой: выход из химерической по онтологической своей сути исторической эпохи делал ее именно подлинной реальностью эстетического порядка, ставя эту поэзию в один ряд с поэзией свободного слова: Лермонтова, Тютчева, Блока, Анненского (я назвал лишь некоторых, особо значимых для Стефановича лириков) — не по масштабу таланта, но по внутреннему наполнению поэтического мира. Стефанович воспринимался примерно так, как воспринималась тогда поэзия Серебряного века, причем воспринималась даже далеко не в лучших ее образцах (отношение к ней в те годы превосходно раскрыто кибиновским «Солнцедаром»). В стихах Стефановича, так же как у поэтов начала XX века, обреталось своего рода противоядие против идейной, эстетической, духовной полужизни окутывавшего нас времени; только Стефанович, в отличие от Анненского, Ходасевича или Георгия Иванова, жил среди нас, был нашим современником, тем самым свидетельствуя о том, что истинная поэзия не погибла, о том, что старая, свободная, культура, которую так по-разному и систематически истребляли, несмотря ни на что, сохранилась. Свидетельствуя о том, что и сейчас можно быть русским — именно и исключительно русским, без всякой примеси советскости — поэтом.

Это, как я думаю сегодня, и обуславливало прежний литературный статус Н. В. Стефановича, определяло роль, которую его поэзия играла в истории русского слова и русского самосознания в позднюю советскую эпоху. В то время, когда она вошла в мои ум и сердце и навсегда там осталась — пускай лишь отчасти.

Р. С. Когда данный очерк был уже написан, я получил из Москвы сохранившиеся в бумагах Людмилы Владимировны Стефанович (и сбереженные Татьяной Николаевной Бедняковой) выдержки из моего письма к Николаю Владимировичу, единственному сколько-нибудь развернутому моему обращению к нему при жизни, обращению, вызвавшему ответное письмо, где, в частности, Стефанович высказывается относительно Пастернака. Другие мои непосредственные с ним контакты были краткими и не особо содержательными — и по телефону, и в письмах. В этом же письме я постарался (насколько умел) выразить те чувства, которые породила во мне его поэзия. Вот эти выдержки:

«...я несколько раз внимательно прочел Ваши стихотворения. И хотя это не первое знакомство с Вашей поэзией, впечатление, ими произведенное, было ошеломляюще. Уже в 1976 году, когда я впервые прочел Ваши произведения, для меня было ясно, что в наше время Вы — один из самых БЕССПОРНЫХ (т. е. крупнейших — простите за тривиальное слово) поэтов. Я пишу это не с целью сделать Вам приятное, сказав комплимент, на мой взгляд, так дело и обстоит. Но в этом году (возвращаясь к началу периода) мне стало отчетливо видно едва ли не основное (как мне кажется) качество Вашего таланта, это — его современность. Всеми Вашими стихами Вы подтверждаете мысль о том, что русской поэзии характерна внешняя консервативность, точнее, верность традиции (и в словоупотреблении, и в рифме, и в ритмике), при глубоком внутреннем движении вперед, движении, соответствующем общему движению времени. Такова поэзия Ахматовой, Мандельштама, Пастернака (особенно позднего) и еще одного поэта, при всем их огромном различии. Даже поэты-бунтари — Хлебников, Маяковский шли постепенно к внешней традиционности. Именно в круг этих явлений попадает и Ваша поэзия в лучших ее образцах, какими мне кажутся „Детство, учат, лечат“, „Бессонница, хандра, неврастения“, „Всегда один“, „Я любить не умел“ и особенно „Огромный мир“ и „Иоанн Богослов был не просто хорошим стилистом“.

Для нашего времени и особенно для моего поколения жажда любви и добра при остро трагическом восприятии мира (т. е. важнейшие черты Вашей поэзии) не могут быть не созвучными, так же как и глубокое религиозное чувство, тяга к Господу и вместе с тем его отрицание, разъедающий скепсис. Внешне Вы идете от XIX века, от Баратынского и Тютчева, но внутренне — Вы самый современный и поэтому самый крупный поэт наших дней.

<...> необходимо было высказать свое мнение о Ваших стихах, явившихся для меня подлинным откровением.

10/IX-78 г. Ленинград. Петр Бухаркин».

Читая эти давние строки, я испытывал какое-то странное чувство — как будто разговариваю с самим собою таким, каким был более тридцати лет назад... С чем-то я сейчас совсем не согласен, что-то я принимаю лишь отчасти, многое я выразил бы иными словами и в другой модальности. Но в целом, как мне кажется, мой тогдашний отзыв о поэзии Стефановича скорее подтверждает то, о чем я написал сегодня, в исторической ретроспективе, нежели этому противоречит. И уж во всяком случае он имеет некоторое значение как выплывшее — совершенно для меня неожиданно — свидетельство восприятия поэзии Николая Владимировича Стефановича молодым читателем 1970-х годов.

Дом Пушкина и Дом Толстого

Евгений Водолазкин: В последние годы произошло значимое событие: Пушкинский Дом и Ясная Поляна стали активно сотрудничать.

Владимир Толстой: Что называется, дружить домами.

ЕВ: Их многое объединяет, и прежде всего — существование в энергетическом поле русской литературы, в самом центре этого поля. Пушкинский Дом, будучи учреждением академическим, является одновременно и музеем, а Ясная Поляна, помимо того, что это Музей Толстого, — место, где собираются русские писатели. Плодом дружбы двух домов стал альманах ТТ, на страницах которого мы и ведем эту беседу.

ВТ: Мне кажется, что соединение это очень органичное. Сегодня, может быть, как никогда важно сближаться всему здоровому и настоящему. Наше восприятие Пушкина, Толстого, Достоевского выходит далеко за пределы чисто академического или музейного интереса. В той жесткой внешней среде, которая нас окружает, они стоят плечом к плечу, как русские богатыри. Это некое войско, которое защищает наши главные ценности. И те институции, которые посвящены сохранению их наследия, сохранению духа русской литературы, тоже должны сближаться и становиться плечом к плечу. Мне кажется очень важным «сшивать время» — я называю это так. И с точки зрения истории, мне кажется, очень важно «сшить» всю историю.

ЕВ: «Распалась связь времен...».

ВТ: Вот именно. Потому сшивать надо и историю, и, конечно же, историю литературы. Это вещи, вплетенные друг в друга. У нас существует скверная традиция «сбрасывать с парохода современности». Вот это «до основанья, а затем...» — самое опасное, что может быть в восприятии культуры большой и древней страны. Я думаю, пришло время собирать камни и складывать их в некий фундамент.

ЕВ: Весь XX век мы разбрасывали камни — и этим себя совершенно опустошили. Ведь попытка разрушения традиции вовсе не освобождает от традиции, не ведет к жизни *вне* ее. Начинается изнурительное существование *вопреки* традиции — с постоянным затаптыванием тех искр, которые погашенное, казалось бы, пламя все продолжает выбрасывать. История, однако, показывает, что это пламя полностью погасить невозможно. Языки его меняют цвет, форму, но не исчезают. Это одна из важных тем для альманаха, включившего в название слово «традиция». При этом форма его не вполне традиционна: статьи академического типа он соединяет с эссеистикой, критикой, публицистикой.

ВТ: И в этом я вижу большой плюс: это веление времени. Сегодня наука утратила возможность заниматься исключительно своим предметом, пестовать его, любоваться им. Были времена, когда это было возможно, но в современной жизни трудно существовать отдельно от тенденций общемировых. Подобно тому как Россия вошла в ВТО, наша гуманитарная наука вошла, если угодно, в пространство конкуренции. Для нее возникла необходимость доказывать свою эффективность и значимость. Этот момент важно «ухватить» в зачаточном состоянии, для того чтобы потом не обнаружить, что тебя просто выбросили за борт. Поэтому надо немножко встрепенуться. Это, впрочем, не значит, что нужно встраиваться в новую модель, не оберегая ценностей, которыми мы дорожим.

ЕВ: Может быть, как раз таким образом мы их и оберегаем? Глупо делать вид, что ничего не происходит. Можно закрыть глаза и предоставить действительности развиваться по ее законам — только ведь процесс, что называется, пошел, и он не остановится. Хуже всего, если этот поезд будет двигаться без нас. Нужно найти такую форму, чтобы, не роняя себя, сохраняя свое достоинство — научное, человеческое, — каким-то образом делать результаты своей работы достоянием широкой публики.

ВТ: И это вполне можно делать, не снижая качества текстов. Не издавая, условно говоря, «Анну Каренину» в виде комикса. Не переходить грани, не самоуничижаться, не пытаться подладиться под грубый вкус, а сближаться с сопредельными территориями, тем самым как бы усиливая поле. И здесь

можно обнаружить близость тех, кто находился вроде бы рядом, но обособленно: это и современные художники, и музыканты — я уже не говорю о литераторах. Эта интеграция очень важна. Хождение друг к другу в гости — не с намерением побить стекла, а с тем, чтобы накрыть общий стол. Во всех смыслах Ясную Поляну.

ЕВ: Да, я бы хотел поговорить подробнее о Ясной Поляне. Когда впервые туда попал, меня удивил этот мир — совершенно особый, во многом не похожий на все нас окружающее. Я бывал на Писательских встречах, мы с коллегами-пушкинодомцами приезжали к Вам на выездные чтения. Чем глубже знакомлюсь с Ясной Поляной, тем большее впечатление она производит на меня как модель разумного устройства мира. Возможно, это мое главное впечатление от поездок к Вам. В нашей жизни, где, по словам другого Толстого, «порядка только нет», оплотом этого самого порядка предстает Ясная Поляна. Прежде всего — нравственного, ментального, из чего уже следует порядок во всех остальных смыслах: административном, хозяйственном и т. д. Мне стало казаться, что это та Россия, какой она могла бы быть, если бы (ах, это невозможное «если бы»!) все в ее истории было благополучно. Если бы не было «несчастья» (так определял Октябрьский переворот Дмитрий Сергеевич Лихачев, деливший жизнь на время до «несчастья» и после него), если бы нашу историю и культуру не разрубили на куски — может быть, и наша нынешняя жизнь была бы другой. Так как же сохранилась Ясная Поляна? Или — восстановилась? Нынешняя Ясная — это следствие той связи времен, о которой мы говорили? При взгляде со стороны создается вот какое впечатление: в имение приезжает хозяин, что называется, по праву — новый Толстой и «сшивает» прошлое с настоящим. Сшивает без швов. Не позволяет ли это говорить о модели соединения времени? Насколько эту модель можно распространить на всю страну — Россия как Ясная Поляна? Кто к нам должен приехать, чтобы все сшить?

ВТ: Здесь есть одна важная деталь. Если бы до 1910 года был Лев Николаевич, а потом в 1994-м появился Владимир Ильич, то столь длительное время без Толстых невозможно было бы сохранить дух и атмосферу Ясной Поляны. Очень важно, что была еще Софья Андреевна до 1919 года, Александра Львовна и Татьяна Львовна — до 1929 года, Софья Андреевна Толстая-Есенина, внучка Льва Николаевича, с начала 40-х до конца 50-х. Не было больших разрывов в присутствии семьи в этом пространстве. Это позволило многому сохраниться. Последствия «несчастья», например, меньше сказались на странах Прибалтики, которые более короткое время в этом несчастье находились. В этом смысле и Ясной Поляне, и семейной истории, роду просто повезло: пусть пунктиром, с разрывами, но тем не менее — на протяжении всего этого драматического периода истории

России Толстые так или иначе в Ясной Поляне присутствовали. Это первое.

Второе, что здесь важно: если говорить о каком-то правильном мироустройстве, то в России к XIX веку сформировалось удивительное явление — феномен русской дворянской усадьбы, очень близкий в моем представлении к идеальной модели мира. Мира в пространствах семьи, рода. Что соединяла в себе русская усадьба? Абсолютно все, что необходимо для творческого и свободного роста личности. Как правило, усадьбы ставились в живописных уголках русской природы, в основном, средней России, но не только. Пейзаж чрезвычайно влияет на формирование сознания. Душа человека, родившегося и живущего в маленькой комнатке, серой, без окон, с низким потолком, вынужденно формируется иначе, чем у человека, который, просыпаясь, видит море или горы. Неслучайно так различно сознание Пруста, Кафки, Достоевского, Толстого. Можно просто посмотреть на их детство, их впечатления, на то, как раскрывалась их душа и как формировалось их сознание. Усадьбы ставились в таких местах, где душа возрастала на красоте окружающего мира.

ЕВ: Слушая Вас, невольно припоминаю набоковский дом (вернее, дом Рукавишниковых) в Рождествене — как он потрясающе стоит на холме над рекой! На петербургской равнине это, пожалуй, один из немногих состоятельных холмов, и тут же — пожалуйста — усадьба.

ВТ: На эту тему можно написать отдельное исследование, она очень любопытна с точки зрения психологии мышления. Но это только начало, дальше — больше. Потому что русская усадьба становилась средоточием муз. Всегда в усадьбах собирались библиотеки. Как правило, были коллекции хорошей живописи и скульптуры, звучала музыка, создавались домашние театры. Усадьба была пространством, в котором царило высокое искусство. Тому, кто там рос, это давало еще более мощные импульсы для роста, для раскрытия душевных и творческих сил. Что еще важно подчеркнуть, усадьба — это не воздушный замок, она стоит на земле, среди народа с его традициями, творчеством — тем, что сегодня называется фольклором.

ЕВ: Связи помещиков с крестьянством были крепки, прямо скажем, в самых разных сферах.

ВТ: В сущности, речь может идти о симбиозе, и это тоже в некотором смысле уникально. Почему многие крестьяне, получив освобождение, не стремились уйти. Этот образ жизни был для них понятен. Барин мог быть, конечно, супостатом, но чаще всего был защитником и помощником. В своем бытовании эта модель действительно близка к идеальной.

ЕВ: Это во многом подтверждается событиями большевистского переворота, возбудившими в людях все безусловно худшее, что в них есть. Даже в состоянии некоторого затмения крестьяне в большинстве своем помещиков не убивали: те были частью их мира, частью большой семьи...

ВТ: ...и это еще одна особенность усадебного мироустройства. При этом здесь велось хозяйство, это была и экономическая модель. Одним словом — усадьба была приближением к гармонии. Сочетание всех этих качеств Ясной Поляне удалось сохранить и сегодня. Сюда приезжают писатели, музыканты, художники, здесь выступают с концертами, читают лекции. То есть та среда, которая свойственна усадьбе, она естественным — подчеркиваю: естественным! — образом поддерживается и сегодня. Конечно, Ясная Поляна — не просто усадьба. Она не только дала мировой литературе Толстого, но еще и подпитана его гением. Потому что — жизненно-неспособное и очень мощное явление, что позволило ему сохраниться, несмотря на все исторические перипетии. И то, что семья здесь осталась, тоже очень важно. Потому что традиция может передаваться только из рук в руки, из уст в уста, от поколения к поколению. Я абсолютно убежден, что сильными могут быть только те традиции, в которых не было перерыва.

ЕВ: А что делать с традициями, которые были прерваны, как это произошло в нашей стране?

ВТ: Это одна из самых больших бед. По отношению к ней я тоже применяю это понятие — попытаться сшить время. Сегодня очень многие интересуются своим прошлым, своими предками, своей генеалогией. Неважно, какая она — дворянская, духовная, военная, купеческая или крестьянская. Или — как в советское время — речь идет о рабочей династии. В этом интересе не только нет ничего зазорного — напротив, тут заключен великий смысл накопления. Что такое плодородный слой, гумус? Это веками накапливающаяся особая почва, на которой только и может что-то расти. На глине ничего не растет.

ЕВ: К сожалению, сейчас куда ни посмотри — как раз глина и вылезает. Иногда охватывает чувство безысходности, ведь плодородный слой создается веками. Как в популярной истории о газоне, который для того, чтобы на нем росла хорошая трава, надо обрабатывать сто лет. А если нет этих ста лет? Плодородный слой ведь искусственно не нарастишь. Надежда лишь на эффект ускоренного развития, который возникает в случаях, когда приходится догонять. В этих случаях движение осуществляется ускоренным шагом: когда путь уже кем-то проделан и направление понятно, человек идет быстрее. Вместе с тем, надо осознавать, что расстояние огромно и как

бы ты ни бежал, его быстро не преодолеть. Первое, что приходит на ум, это, конечно, библейский сюжет о сорока годах блуждания в пустыне. Почему люди Моисея шли так долго? Пустыня, если разобраться, не такая уж большая, ее можно было пройти довольно быстро. Эти сорок лет были нужны для того, чтобы ушла рабская психология. В Святую землю должен был войти другой народ. Судя по всему, эти сорок лет придется пройти и нам.

ВТ: Когда начался закат коммунистической эры, мой отец говорил, что последствия «несчастья», пользуясь определением Дмитрия Сергеевича Лихачева, продолжались 70 лет — и 70 лет нам понадобится, чтобы их преодолеть.

ЕВ: Это очень похоже на правду. К сожалению.

ВТ: Увы. Но это не значит, что все 70 лет будут царить полная безнадежность и безделие. Ничего не произойдет через 70 лет просто так. Это должны быть годы работы, духовной работы, поначалу — какого-то небольшого числа людей, на каких-то островках — вроде Ясной Поляны, Пушкинского Дома. Ведь плодородный слой комочками, островками какими-то у нас существует. Между островками надо наводить мосты, наращивать этот слой постепенно, как делают, например, в Сингапуре или в Эмиратах, где не хватает земли. Ее привозят, намывают — это большой труд. Желательно, чтобы он был осмысленным.

ЕВ: Есть благодать и в таком восстановительном труде. Существует радость жизни в богатом доме, но есть особая радость отстраивать дом после пожара, когда кроме головешек ничего нет — и вдруг ты видишь, что поднимаются новые стены. Это та радость созидания, которая до некоторой степени скрашивает горечь потери этого дома. Дом-то, что ни говори, у нас был хороший. Мы привыкли к советскому мифу об отсталой России, который возник потому, что коммунистам нужно было чему-то себя противопоставить. При всех существовавших сложностях Россия входила в число самых развитых государств мира.

ВТ: Да, после победы над Наполеоном Россия стала играть ведущую роль в европейской политике. Влияние России было многомерным: военным, политическим, культурным. Последнее особенно важно: вспомним, кого мировой культуре дал русский XIX век.

ЕВ: Говоря о восстановлении утраченного, Вы несколько раз употребили слово «остров» — одно из любимых слов Лихачева. Островом он называл Отдел древнерусской литературы Пушкинского Дома. Остров — сим-

вол места, куда можно выплыть из бушующего моря и обрести под ногами почву. Несомненно, таким местом является и Ясная Поляна. Я хотел бы поговорить о современной Ясной Поляне и ее Писательских встречах. На Писательских встречах мне бросилось в глаза, что это та «поляна», где русская литература не разделена. К сожалению, в результате тех катаклизмов, которые мы пережили, у нас образовалось несколько писательских союзов, писатели принадлежат к различным группам, часто — антагонистическим. В доме Льва Николаевича они соединяются. Здесь доброжелательная атмосфера, объединяющая людей очень разных по складу, темпераменту, политическим убеждениям. Мне это кажется важным, потому что любых спорящих разделяет гораздо меньше, чем они думают. Выскажу парадоксальную на первый взгляд мысль: в большей части высказываний первичны не взгляды, а темперамент. Именно темперамент толкает к «крайним взглядам». Я знаю случаи, когда люди меняли одни «крайние взгляды» на другие, прямо противоположные, потому что в этом словосочетании для них ключевое слово — «крайний». Всегда существует поле для общения — было бы желание. В подобных ситуациях требуется не столько обсуждение взглядов, сколько «умягчение сердец». Следует помнить и о пресловутом стакане, который то наполовину полон, то наполовину пуст — и зависит, выражаясь на научный манер, от настроения реципиента. Я думаю, русских писателей объединяет очень многое. Система основных ценностей — нравственных и культурных — у нас по большому счету общая, потому что с политической идеологией не связана, она глубже идеологии. Но над этой глубиной существует тонкая пленка партийности. Она плавает на поверхности, как нефтяное пятно, и закрывает толщу чистой воды. Мне кажется очень важным, что в Ясной Поляне это пятно во многом растворяется — и люди видят себя представителями единого литературного потока.

ВТ: Это и было целью Писательских встреч. Сегодня обо всем этом уже легче говорить, потому что острота противоречий постепенно спадает. Время же, когда мы начинали Писательские встречи — 1995 год, — было пиком острейших разногласий. Писатели разных лагерей — прежде всего либерального и почвеннического — порой не подавали друг другу руки. Но ведь и там и там были люди талантливые. Я знал их еще до всех нестроений, разметававших писателей по разные стороны баррикад. То, что происходило между ними, было несправедливо, неправильно, и это могло угрожать целостности современной русской литературы. Мне показалось, что Ясная Поляна и фигура Толстого могут послужить точкой объединения. У меня не было иллюзий, не было желания, чтобы они подружились и обнялись. Мне лишь хотелось, чтобы была почва, на которой они могли бы стоять рядом, потому что только так и можно услышать друг друга. Диалог тогда был разорван. Размежевавшись, наши писатели расходились

все дальше и дальше. На первые Писательские встречи приехали, скажем, Андрей Битов и Владимир Личутин, Фазиль Искандер и Валентин Распутин. Они воспринимались как крупные фигуры разных полюсов. Ясную Поляну посещали и более молодые поколения писателей и критиков. Я осознанно не приглашал в те годы людей крайних позиций, чье присутствие могло бы спровоцировать какое-нибудь столкновение. Я старался подбирать людей, которые при очевидных разногласиях, разных взглядах на происходящие в тот исторический период события, тем не менее, внутренне были бы более терпимы, сдержанны и готовы если не к объединению, то по крайней мере к диалогу. Это был длительный и тонкий процесс. Не только Писательские встречи, но и все, что делалось за прошедшие годы в Ясной Поляне, изначально задумывалось как долгосрочная история. Я был и остаюсь противником разовых шумных акций, потому что это — пшик, фейерверк: 30 секунд — и ничего, кроме огромных трат, не остается.

ЕВ: Я думаю, в яснополянском проекте был свой риск. Люди в эпоху перемен вообще нервные, а тут — писатели и критики из разных лагерей, воспринимающие друг друга как объект атаки. В такую эпоху легко создаются фантомы, которые, собственно, и подвергаются атакам: люди становятся заложниками своих фантазий. В 90-е я слышал анекдот об Иване Царевиче, блуждавшем три дня по лесу в поисках воды. Выйдя наконец к реке, он обнаружил там Змея Горыныча и, как положено, бросился на него с мечом. Срубил одну голову, вторую. Третья же говорит: «А позволька, друг мой, спросить — зачем ты меня голов лишаешь?» — «Да я пить хочу!» — отвечает Иван Царевич. — «Пей, — говорит голова, — кто тебе мешает?» Хорошо, я думаю, что эта голова догадалась поговорить, но ведь не во все головы это приходит. Иногда достаточно просто поговорить — как это происходит в Ясной Поляне. Мне вообще кажется, что на свете есть немного вещей, которым можно сказать однозначное *нет*. С остальным нужно разбираться, как-то договариваться, и очень важно изначально от деструктивного тона уйти к конструктивному.

ВТ: По этому пути мы и пошли. И уже сейчас, спустя почти 20 лет со времени первых Писательских встреч, есть какая-то сложившаяся общность. Есть много людей, которые из года в год приезжают к нам. Кто-то сошелся с кем-то ближе, кто-то чуть дальше. Можно говорить о некоем писательском притяжении, например, поколенческом: Алексей Варламов, Владислав Отрошенко, Павел Басинский, Олег Павлов, чуть моложе — Захар Прилепин, Антон Уткин. Многие из тех, кто из года в год оказываются в пространстве Ясной Поляны, потом, попадая в другие места, подходят друг к другу, садятся рядом. Они вместе с Валентином Курбатовым, Михаилом Кураевым, людьми старшего поколения, составляют некую стабильную общность. Сейчас можно пригласить, скажем, Александра Проханова или Эдуарда Ли-

монова — это уже не взорвет ситуацию. Скорее, Проханов или кто-то еще невольно подстроится под общий лад и ритм, чем им удастся нарушить сложившееся единство. Когда общение происходит на протяжении 15–20 лет, между людьми неизбежно возникают какие-то молекулярные связи. У кого-то они были изначально, кто-то познакомился на этих встречах, а кто-то только появился — например, Володя Ермаков из Орла. Это люди, никогда не ходившие стаями, никогда ни с кем не группировавшиеся. В Ясной Поляне они остаются такими же. На общем ковре каждый из них остается отдельным рисунком. Мне важно, что человек пишущий может сегодня знать: есть место, где ему рады, куда его приглашают и где его приветят.

ЕВ: Работа по «сшиванию», проводившаяся в Ясной Поляне, была, по сути, тем, что сейчас обозначается модным словосочетанием «положительная повестка». Именно она сделала так, что полсотни столь непохожих людей сумели не только не разругаться, но и найти общий язык.

ВТ: Я с самого начала предложил приглашенным писателям говорить не о творчестве друг друга и не о сиюминутных политических вещах, а поразмышлять на темы, заданные Толстым. Старался при этом подбирать вопросы, которые не потеряли своей актуальности. Так получилось, что с самого начала шаг задало столетие: в 1995 году мы обсуждали темы, которые Толстой в дневниках, в произведениях или в публицистике ставил в 1895 году. В 1996 году рассматривалось, соответственно, то, что было в 1896 году. Я строго придерживался этого столетнего шага до 2010 года — до тех пор, пока мы не подошли к 1910 году, когда закончился земной путь Льва Николаевича. Дальше, в 2011–2012 годах, мы открыли уже 150-летний шаг. Если мы начинали с позднего Толстого, следя, год за годом, за развитием его мысли, то сейчас перешли к более раннему Толстому.

ЕВ: Я ведь почему так подробно спрашиваю о Ясной Поляне. Ее философию и опыт мне хотелось бы перенести на наш альманах, который до некоторой степени и является продолжением Писательских встреч. Это тоже писательские и исследовательские встречи — на страницах одного издания. ТТ — альманах в хорошем смысле без «направления», в нем нет тенденциозности.

А теперь я хотел бы вернуться к литературе и поговорить о месте литературы и писателя в современных условиях. Кем, по-Вашему, является сейчас писатель: это пророк или, так сказать, регистратор (комментатор?) того, что происходит? Говоря о пророческом начале, имею в виду не только предсказание будущего — у библейских пророков эта сторона вообще не была основной. Пророк — нравственный барометр общества, его совесть, порой — обличитель, и эту роль в России на себя нередко брали писатели. Писатель в России всегда значил больше, чем, скажем, на Западе.

Там писатель — частный человек, который не окружен, как правило, никаким ореолом. На Западе у писателя нет харизмы, он стоит в одном ряду с юристом, врачом, банковским служащим — что называется, профессия такая. Мы тоже сейчас идем к этому? Писатель сохраняет в России свою не похожую ни на что функцию, или он становится частным лицом?

ВТ: Такая тенденция есть. Время покажет, насколько она серьезна. В постсоветское время, когда писатели были властителями дум, когда толстые журналы выходили огромными тиражами и люди боролись за подписание на них, в первый состав Верховного Совета вошли многие писатели. Туда одновременно попали Астафьев, Распутин, Евтушенко, Белов — это были народные избранники. Среди народных избранников было человек 20 писателей, что показательно. В сегодняшней Думе, нет, кажется, ни одного, и это тоже показательно. Писатели уступили место телеведущим, спортсменам, актерам — медийным лицам.

ЕВ: Мне задали недавно вопрос, должен ли писатель находиться в гуще жизни. Должен ли откликаться на все происходящее. Непростой вопрос.

ВТ: И что Вы ответили?

ЕВ: Вопрос поставил меня в тупик... Можно, наверное, и откликаться, но при этом важно не превратиться в собаку Павлова. Мне кажется, по отношению к окружающему писатель должен соблюдать определенную дистанцию — чтобы не потерять вечностное измерение. Впрочем, это мое частное мнение, оно не претендует на всеобщность.

ВТ: Я думаю, здесь и не может быть общего ответа. Есть разные точки зрения, равно имеющие право на существование. Есть писатели — такие, например, как Владимир Маканин, — которые считают учительство просто вредным. Есть другой тип писателя — скажем, Валентин Распутин, который, не стремясь внешне ни к какому учительству, самим строем своего литературного мира несет этот заряд. Есть, наконец, трибуны — писатели типа того же Александра Проханова, которые не могут сохранять свои мысли только в обложке книги. Они должны вынести их на прямое общественное обсуждение. Это зависит от типа личности, и, перефразируя известные строки, писатели всякие важны. Пусть будет и Дмитрий Быков, который не пропускает ничего без комментария, и сидящий в Орле Владимир Ермаков, который мыслит другими категориями. Я убежден, что важно и то, и другое, и третье. В конечном счете любой человек, который кладет текст на бумагу, делает это с определенными публичными целями.

ЕВ: Вы сказали, что писатели уступают место медийным лицам. А как, по-Вашему, отражается медийность на литературе? Литературная жизнь начала нашего века значительно отличается от того, что было сто лет назад.

ВТ: Конечно, очень многое меняется. Мы живем в эпоху глобальных изменений. Произошли грандиозные изменения в общественном сознании и в восприятии действительности, в том числе — в восприятии текстов и писателей. Сегодня можно достичь огромной популярности через блоги, через интернет-пространство — как, скажем, это получилось у поэтессы Веры Полозковой. Я не уверен, что в сегодняшнем поэтическом цеху Полозкова лучшая, но она нашла форму, которая сегодня оказалась востребована. В то же время гораздо более тонкого и глубокого поэта могут вообще не заметить, потому что его тексты, чувства и мысли остаются под спудом. По большому же счету, я думаю, не имеет решающего значения, что один популярен, поскольку медиен, а другой не известен никому. Время потом все расставляет по своим местам. В истории культуры — это удивительное явление — чрезвычайно мало остается невостребованного и пропадающего втуне. Мы сегодня смотрим, к примеру, на Серебряный век и открываем для себя тексты, которые в литературной жизни того времени были вроде бы не очень заметны. Они вдруг начинают сиять кусочком смальты в большой мозаике эпохи. И, напротив, что-то яркое, публичное в этой мозаике смотрится не так ярко. Но ведь и без него, заметьте, картина неполна. Я думаю, востребовано будет все, что имеет смысл и содержание.

ЕВ: Взгляд спустя время многое проясняет. Например, в XIX веке балет был до некоторой степени тем, что мы называем сейчас индустрией развлечений. Сегодня это сугубо элитарное искусство. Не превосхищает ли его социальная эволюция судьбу литературы? Россия всегда была литературоцентричной страной, но теперь литература очевидным образом из центра выходит. Не станет ли уже вскоре словесное творчество милым чудачеством? До недавнего времени литература обслуживала много сфер. Она была источником информации, развлечения и т. д. Эстетическое наслаждение являлось только одной из граней литературы. Сейчас информация идет по множеству других каналов. Читать для развлечения тоже нет необходимости — по этой части компьютерная стрелялка даст книге сто очков вперед. Можно, конечно, сказать, что для литературы эти функции не были основными, но ведь именно они очень многих притягивали. Теперь литературе остается только ее эстетическая функция, которая важна далеко не для всех. Но может быть, это не так и плохо? Возможно, происходит очищение литературы от лишних читателей?

ВТ: Да, раньше у литературы было гораздо меньше конкурентов. Она находилась в привилегированном положении. Сегодня у литературы появились молодые, сверхэнергичные конкуренты в лице телевидения и всех компьютерных возможностей, включая игры. Я, однако же, не вижу здесь какой-то драмы. Развитие ситуации наблюдаю на примере собственных детей — у меня их четверо. В жизни старших, которым сейчас 25 и 28 лет, — в силу того, что они родились раньше, — чтение занимает большее пространство. У младших детей (14 и 16 лет) — меньше: в их среде это не принято, не очень модно, скорее — наоборот. Разумеется, мне хотелось бы, чтобы мои младшие дети больше читали. Но здесь важно родительское терпение, а также то, чтобы в нужный момент в руках ребенка оказалась нужная книга. Следует заинтересовать его чтением — не для школьной программы или сдачи ЕГЭ. Чтение должно стать радостью, а не необходимостью. Читатель воспитывается с детства, и при правильном его воспитании — шаг за шагом, без принуждения — у нас есть шансы читателя не потерять.

ЕВ: Вы упомянули о ЕГЭ. Я не компетентен судить о том, помогает ли ЕГЭ в естественнонаучной сфере, но в литературе он неприемлем. Знание того, что сражение называлось Шенграбенским (один из экзаменационных вопросов), ровно ничего не говорит о понимании проблематики «Войны и мира». Но ЕГЭ, на мой взгляд, — одно из частных проявлений глобальных изменений в сознании. Не с ними ли связан сегодняшний «наезд» (намеренно использую это слово) на гуманитарную сферу? Если бы дело заключалось только в некомпетентности наших чиновников от образования и науки, был бы какой-то повод для оптимизма — в конце концов, чиновники меняются. Но ведь то, о чем я говорю, — явление мировое. Я знаю ситуацию в западной науке: все мои коллеги говорят о том, что и там сокращают гуманитарную сферу. Что происходит с современным сознанием? Мне кажется, оно катастрофически дегуманизируется, а в конечном счете — дегуманизируется, потому что слова эти близки не только по созвучию: в центре гуманитарной науки стоит человек. Создается впечатление, что он сам себе становится неинтересен. На наших глазах существенно ослабело внимание к литературе. Это можно, конечно, объяснить тем, что появилось больше возможностей реализации человеческого духа, но такое объяснение верно лишь на первый взгляд. Ничего объемнее и весомей слова все-таки не придумано, и любая великая культура словоцентрична. Сколько ни рисуй комиксы на тему «Анны Карениной» — никакого отношения к культуре это не имеет. Компьютер как один из инструментов глобализации приводит сосуществующие сейчас в мире культуры к единому знаменателю. Посредством компьютерной сети участниками «диалога цивилизаций» нередко становятся люди, чей культурный багаж (в нашем, европейском понимании) весьма ограничен, но все чаще тон задают именно они. Игра в «единый знаменатель» становится, что называется, игрой на понижение, жизнью с чистого ли-

ста — как будто до нас ничего и не было. Я помню, как еще на заре компьютерной эры сокрушался академик А. М. Панченко: «В компьютерном мире существуют только *да* и *нет*, черное и белое. А где серо-буро-малиновое?» Компьютер — это ведь не просто машина, это — предельно формализованное мышление, сводящее все к убогой схеме, исключающей любые оговорки. Я, несмотря на свои занятия Средневековьем, вовсе не сторонник того, чтобы писать на бересте, да и к бунту против машин не призываю. Я лишь против примитивизации мышления, когда, скажем, экзамен по русской литературе напоминает кроссворд. Меня беспокоит бесконечное сокращение дробей, поскольку пятисот тысячных — это не всегда одна вторая.

ВТ: Выражаясь в естественнонаучных терминах, более молодой и сильный ген теснит более старый. Гуманитарный, если его можно так назвать, ген — древнейший и светлый по типу, духовный ген. А технологический, компьютерный — более молодой. Кажется, он побеждает. Что же касается ЕГЭ, то здесь мы подошли к чрезвычайно важной теме. Есть объективные тенденции, с которыми бороться бессмысленно, их нужно просто учитывать. Но система преподавания и проверки знаний — это то, в чем мы должны отстаивать разумные основания. Самое главное, что подавляет ЕГЭ и что нужно защитить, — это мышление, сомнения, тревоги, споры — живую душу литературы.

ЕВ: Сейчас у Вас появились новые возможности влиять на процессы, связанные с культурой в нашей стране. Как Вы видите себя в должности советника Президента по культуре и что, по-Вашему, сейчас важно делать?

ВТ: Самое главное — это нащупать болевые точки, понять, какие ошибки были сделаны. Нужно определить, какие из этих ошибок могут привести к непоправимым последствиям, и предложить альтернативные пути. Здесь важно четко сформулировать и аргументировать, почему следует действовать так, а не иначе. Попытаться реализовать плавный, эволюционный переход от последствий тех реформ, которые проводились в девяностые-нулевые годы, и попытаться задать новый вектор той сфере, за которую я отвечаю.

ЕВ: Вы чувствуете отклик и возможность влиять?

ВТ: С одной стороны, я ощущаю поддержку людей искусства и культуры. В самых разных областях — как в наиболее близкой мне музейной сфере, так и в театре, музыке, балете, кинематографе. Ну и, конечно же, в литературе, о которой мы говорим. С другой стороны, я чувствую понимание руководства страны, осознание того, что проблемы существуют — и пришло время обратить на них внимание.

Опыт и слово

Ксения Голубович: Мне всегда представлялось, что творчество — это не просто сочинение, отражение того, что видит одно я из своей точки и потом рассказывает. Если творчество имеет смысл, то скорее — как возможность общения с чем-то другим. Это какой-то шанс полета к иному, другому, чем ты, и это Другое само посылает сигналы, открывает смыслы, которых человек сам еще не знает — пусть даже и в самом себе. А иначе не интересно. Нечто сходное происходит в любви.

Ольга Седакова: Помните торжественные слова — такие говорят только напоследок, прощаясь:

И образ мира, в слове явленный,
И творчество, и чудотворство.

Последнее из этих слов — чудотворство. Творчество делает что-то — исходя из всей данности — невозможное: чудо. Можно сказать — фокус?

Вытащит из-под рваной полы
стаю птиц,
изумруд,
полотно золотое...

Тоже ведь волшебный стих, правда? В детстве мне казалось, что поэты — волшебники или фокусники.

Месяц, месяц, мой дружок,
Позолоченный рожок —

откуда Пушкин взял эту красоту? Слова засверкали, стали золотыми. Он махнул какой-то волшебной палочкой? Мне страшно хотелось раздобыть такую палочку и превращать, как в «Золушке», тыкву в карету. Сразу понятно, что эта палочка — ритм, звук. Я рано стала говорить, что хочу быть поэтом — но имела в виду, конечно: быть волшебником, факиром. Однако фокусник знает, что делает и как. А это — чудо прежде всего для самого говорящего, «автора». Палочка, вообще говоря, не у него в руках. Секунду назад он такого не мог бы сказать. И повторить не сможет. Н. А. Струве как-то сказал, что он никогда не видел людей настолько скромных, как «гениальные художники» (которых ему довелось знать), — даже среди монахов, главный труд которых состоит в обретении смирения. И это естественно. Человек с творческим опытом прекрасно знает, что он не может приписать себе того, что сделал. Он этим не владеет. Это может его больше никогда не посетить.

Что — это? Распахнутый во все концы мир, его ширина, высота, глубина. Его неповрежденность. Особенно в юности я помню физическое переживание этого сказочного освобождения — вдруг и от всего — когда неизвестно откуда является строчка, например:

Душа воспитала шиповник,

а за ней еще страннее:

Как братьев его — чернозем.

Освобождения от всего — и одновременно связи со всем. Но уже свободной связи, не как «в жизни». Мне было 17 лет. Я не знала, что я этим хочу «сказать», мне нечего было «выражать». Это было не обо мне — в обычном смысле. В другом смысле — и обо мне. Но эти звуки были во всем, и были правдой. Так это переживалось. Вы сравнили с любовью. Вот как Лара и Живаго любят друг друга, «потому что этого хочет все вокруг». Была ли какая-то биографическая подготовка для такого, в общем-то, сильного скачка — от ботанического шиповника к бессмертному (так скажем: только не «символическому», нет)? Может быть, только то, что к этому времени я совершенно не верила в материализм.

Но ведь мы с Вами разговариваем в обществе (в литературном обществе), где такие разговоры сочтут просто мистификацией. «Служение муз» теперь позволено описывать только в самых сниженных и деловых тонах. «Как делать стихи», например. «А дальше больше», как сказал незабвенный Дмитрий Александрович.

КГ: В современном мире такому понятию творчества противостоит, мне кажется, выработанное понятие креативности, доступной всем,

находящейся под рукой и как раз обустроивающей нас в рамках обступающего мира. Это может быть изобретательно, но...

ОС: Ничего кроме ловкости, изобретательности, по-моему, это понятие не предполагает. Все эти слова — «креатив», «позитив» — что-то делают с реальностью. С ними человек становится уверен, что все в его руках, как на клавиатуре компьютера. Все технично. И ни в чем нет веса.

КГ: Сейчас происходит окончательная подмена понятий, которая плотно закрывает то, что хорошо понимал «старый» мир и в чем он даже не сомневался. Почему мы спешим отказаться от прежнего подхода к творчеству — оттого, что это слишком тяжело? Ведь если творчество — это максимальная свобода духа, то там человек оказывается во власти понятий, смыслов, опытов, которыми он, например, сам овладеть не может. Это действительно *опыт*, и я помню, как Владимир Вениаминович Библихин в лекциях, которые он читал о Вашей поэзии, говорил, что *не важно*, какие слова избирает поэт, есть абсолютно достоверное ощущение — человек занят каким-то другим делом, а как он это назовет в словах — розой или Беатриче — неважно. Сила опыта, которому открыт *поэт*, — совсем другой природы, чем опыт обыденности. И в этом отношении, думаю я, филолог по образованию и любитель филологии, так ли уж важны филологические исследования? Они как будто бы заняты тем в поэзии, что при настоящем взгляде на нее совершенно не важно. Они заняты *текстовой* частью. А поэзия — это как Мательда у Данте, красивая девушка, собирающая цветы на лугу земного рая. «За» текстовой частью, как за острой оградой, ограждающей не ее, а нас, поэзия *совершенно свободна* — и никакое употребленное в *стихе* слово больше нельзя заставить значить то, что мы привыкли, — оно снова возвращается в ту стихию, о которой Вы так чудесно рассказывали нам, Вашим слушателям, еще в юности, в «Похвале поэзии». Когда слово «сундук» оседает на вещь как бабочка, как пыльца и всегда готово с нее слететь, стать другим.

ОС: Да, конечно, дело не в самих словах, не в самих ритмах, не в самой фонетике — то есть если и в них, то не в первую очередь. И когда в них — тоже стоит видеть их как-то иначе, не в упор. Например, так, как видит слово композитор В. Сильвестров: «Слово — дом, а звучание — огонь в нем».

КГ: Когда читаешь великое стихотворение и вдруг понимаешь, что из значений слов, из словосочетаний ты не можешь вычислить смысл. Не можешь ни из метафор, ни из каких логических параллелей — это значит это, — подводящих к вычислению общего смысла, этот общий смысл получить. Слова к тому, о чем говорится в стихотворении, не имеют никакого

отношения. Просто когда ты вдруг понимаешь, ты говоришь: ого, так вот о чем идет речь, — и все как в калейдоскопе становится на место. Это мощнейшая игра свободы духа. После которой текст — только след. А филология в тексте видит *сеть*, в которую можно поймать поэзию.

ОС: Да нет, потом мы можем увидеть, какие удивительные вещи произошли и со словами, и с фонетикой, и с ритмом. Вот хайдеггеровский разговор о Гёльдерлине: он обращает внимание на слова, отдельные слова. Это, конечно, важнейшие слова, и о них можно долго думать. Но это не будет, строго говоря, мысль о стихах Гёльдерлина. Нигде, конечно, слово так не *прозвучит*, как в поэтической строке, но вопрос: почему оно звучит? — Потому что слова *соединены*. Есть нить *соединения* — и как ее описывать? Я не думаю, что филология или философская герменевтика хочет накинуть сеть на поэзию: она строит к ней подходы, ступени.

КГ: Соединение слов кажется менее точной метафорой для меня, чем растворение. Когда ты работаешь вслепую, цепляясь за стихотворение извне, как альпинист, карабкаясь по нему, как по стене, пытаюсь соединить слова, причем выстраивая мыслительное уравнение с прицелом на несколько слов — вот от этого мы идем туда, а потом туда, как нам попасть, не расплескав смысл? У Вас есть чудесное стихотворение о несчастной любви, которое почему-то часто напоминает мне это карабканье по тексту. *Я не могу подумать о тебе, чтобы меня не поразило горе...* И там есть такая строка: *лицом, ладонями, локтями... сползая по какой-то кладке*. Это о любви говорится и о том, как она *тяжела*. А я почему-то думала, ба! — да это же и обо мне, когда я *читаю*... Вероятно, это и мой род любви...

Такой путь, такие внутренние чертежи, несоразмеримы с тем, к чему абсолютно свободно стихотворение выносит, и что можно понять... если у тебя пробуждается равная *сила духа*. Или если любовь твоя вдруг счастлива, и ты получаешь ответ просто так. Да, Господи, иногда воскликнешь, ведь это все О СМЕРТИ, причем смерть ни разу не названа, и речь идет о велосипеде, допустим. И как тогда ты рад, что все эти слова *не о том*, что они так свободно полощутся на ветру поэзии, как занавеска в окне. Но как обретается такая сила? Я хочу сказать, что *первичней*, поэзия требует не текстов, а *жизни и поступков* от человека. И быть может, *истинно понять* и сделать себе нужными мы можем не так много стихов. Существуют не только поэтические, но и читательские озарения, когда тебе становится *вдруг* это все ясно, и ты словно бы достиг чего-то глубоко *родного*. И надо зайти с какого-то свободного края...

ОС: Я думаю, с какого-то времени открылось, что есть такая вещь, как талант или даже гений читателя — такая же великая вещь, как и собствен-

но творческий поэтический дар. Озарение читателя, как Вы сказали. Об этом прежде как будто столько не думали. Больше того, заметили: внутренний читатель (*implied reader*) — не просто заключен в самом тексте, он этот текст в определенном смысле строит. На месте «эстетики восприятия (*reception*)» строится «эстетика отклика» (*Reader's response*). Я имею в виду уже классические работы Вольфганга Изера (*Wolfgang Iser*, «*The Act of Reading*»). Когда я писала «Похвалу поэзии», я, естественно, ничего об Изере не знала, — но там есть эта идея, о внутреннем адресате, который изнутри создает образ текста, его форму, стиль и т. п. Вот в этом повороте я могу объяснить тот факт, что мне очень мало что хочется читать из сочинений последних десятилетий. Тот «читатель», к которому они обращены, во мне, конечно, есть. Но это очень малоинтересная часть «меня»: она же читает газеты, например. А мои любимые авторы обращаются к другому читателю «во мне» — вот к этому гениальному читателю, который радуется собеседованию с чем-то, что тебя превосходит — и вместе с этим, самое родное тебе.

Мы давно уже слышим о разных культурных «смертях»: «смерти автора», «смерти стиля» и т. п. Но можно отметить и рождение: рождение великого Читателя как героя культуры.

КГ: Мне ужасно нравится, как Вы говорите о вещах печальных. Как и в стихах — вот уже край, край, мир глух, все кончено, и вдруг — но только теперь впервые мы можем оценить прежде неоцененный гений — читателя... И какое оправдание эпохи!

Тогда снова — к печальному! Искусство в старом понятии — это улавливание неких измененных состояний, человеку открываются некие состояния полета, единение с миром, почти религиозный опыт. И такая вещь не поддается замеру. Но интересно, что современная культура с ее демократизмом пытается распределить это на всех — всяк имеет право на вхождение в «центр бытия», в область счастья. Культура развлечения, наркотиков, креативности старается убедить в этом человека, а тех, кто скажет, что это *совсем не тот опыт*, сразу запишут в «правые» и реакционеры. Хотя на самом деле современная культура во многом работает на вытеснение и перекрытие того опыта, который требует особой работы каждой души. В этом перекрытии мне видится некий новый тоталитаризм, которому подчинилась и поэзия. Кстати, «современные» поэты, поэты «в новом» смысле слова все как один говорят, что пишут *тексты*, это очень симптоматично. Они пишут лишь то, что поддается исчислению и замерам. И, может, от этого поэзия такая слабосильная?

ОС: Они честные, авторы «текстов», и манией величия не страдают, как графоманы прошлого. Беда только в том, что они категорически не допус-

кают, что *вообще* возможно что-то другое. Раньше, скажут, было возможно. А мы (то есть, все жители этой эпохи) — кто мы такие? Мы не Рильке, не Данте и т. п. Мы как все. Считать себя «не как все» — дурной романтизм. И вот что мне в этом отвратительно: откуда же они знают, какие «все»? Есть ли на самом деле эти «все»? В студенческие годы меня об этом заставил задуматься Аверинцев. Он сопоставлял пустое противопоставление «я» — «все», характерное для новоевропейской мысли, с доброжелательным разнообразием лиц у античного поэта, который «всех» не знал, он знал одного, другого, третьего: «Один любит колесницы, другой еще что-то, ... третий ... а я...». Но ни романтики, ни антиромантики никак не отучатся тотализировать «всех».

Да, веет каким-то новым тоталитаризмом, об этом Франсуа Фейде писал и пишет. «Классический» тоталитаризм — советский, немецкий — совсем другой. Но этот новый, мирный, «гуманный» тоталитаризм тоже страшен. Однако это пока еще реальность «цивилизованного мира», как у нас его называют. И если я буду говорить о нем сколько-нибудь критически из наших широт, это будет воспринято как нечто «славянофильское», «антизападническое». Когда я говорю о современности, о ее опасностях, я говорю о *европейской современности изнутри, как ее участник*. И там моя критика понимается верно: у Европы огромная культура самокритики, и все обвинения наших «почвенников» они еще раньше себе сами предъявили (вроде «рационализма», «юридизма» и т. п.). Я давно заметила, что наши пресловутые «Запад» и «Восток» больше всего различает отношение к критике. Для «Востока» любая критика унизительна, недопустима, тогда как для «Запада» она привычна. Она там нужна, потому что людям необходимо знать правду о положении вещей и пытаться поправить, что можно, а не «выглядеть» лучше. Вероятно, это от большей уверенности в себе.

КГ: У нас общество долго мыслит себя в качестве военного лагеря. И в лагере ни в коем случае нельзя себя критиковать, потому что враг услышит.

ОС: Какое-то вечное «военное положение», чрезвычайка.

КГ: Кажется, проблема в том, что наша страна не знает своего места в мировом распорядке сил.

ОС: Она знает два места: в центре мира — или нигде. Это видно на самом бытовом уровне. Когда наши люди еще не ездили по свету, первый вопрос, который задавали вернувшемуся «оттуда», был: «А как они к нам относятся?» Я отвечала: «А вы как к ним относитесь?» Такая возможность симметрии поражала: «Как, а почему мы должны к ним как-то относиться?»

Никак мы к ним не относимся». «Вот и они никак. И думать не думают». При этом, где бы я ни была, никто меня не спрашивал: «А как в России относятся к нам?» (например, к Шотландии). Почему-то их несколько это не волновало. Тем более, что они просто понимают, что в большой стране много разных людей, одни (*смеется*) любят шотландцев, другие — не любят. Третьи не знают, где эта Шотландия. Мы жертвы собственного пространства: страна такого размаха, кажется, не имеет права не быть особенно значительной. А просто страной среди других стран — никак.

КГ: Но если говорить о новом «цивилизованном» тоталитаризме, до которого мы еще не дожили, то там как будто именно ставят запрет на то, что человек может куда-то выйти. Он, конечно, может залезть на самые высокие горы и спуститься в глубины океана, но он словно бы тянет за собой невидимую прозрачную пленку и как бы запаковывает, наподобие художника Христо, в нее весь мир. В этом смысле традиционная филология тоже напоминает мне практики обертывания поэтических текстов бесконечными пленками комментариев, претендующих выровнять для читателя все низины и высоты, создать понятность чтения. И создать «безопасность». Ибо безопасность — главное слово новейшего тоталитаризма. И он тоже просит создавать *безопасные* тексты.

ОС: Мне обидно за филологию. Вы знаете, только посредственные филологи так делают. У настоящих филологов, общение с которыми было великим подарком моей жизни, ничего подобного нет на уме. Допустим, Ю. М. Лотман, «Анализ поэтического текста»: что это? пропедевтика. То, что сам Ю. М. в этих текстах уловил, это работала его интуиция гениально-читателя. А в своих анализах, схемах он хочет как-то подвести к этому пониманию читателя обычного. «Обычный» глуховатый читатель смотрел на такие схемы — и что-то ему открывалось: ах, здесь еще есть и звуковой уровень! Великие филологи называли свою работу служением пониманию. «Наш собеседник древний автор» — это С. С. Аверинцев, «Филология — служба понимания» — М. Л. Гаспаров. Идеи «деконструкции» текста и смысла (в новейшем и плоском понимании) не было и у формалистов.

КГ: То есть, по сути, понятие текста было не венцом анализа, а подготовкой к чтению. Но тогда, быть может, не стоит называть все это *текстом*. Ибо текстом это называется лишь с внешней стороны восприятия, а когда это происходит, оно само по себе не текст.

ОС: Да как раз тем, что структуралисты говорили только о тексте — о структуре поэтического текста, — они как бы целомудренно оставляли

«саму поэзию» в той области, о которой Витгенштейн говорил: в области «невыразимого», о котором «подобаает молчать». О тексте же как о явлении вещественном, бесспорном еще можно говорить. Делать текст более прозрачным.

КГ: Как раз поэзия и есть речь о том, о чем все молчат, о чем *сказать* чаще всего нельзя.

ОС: Конечно, как и все искусство. Зачем искать имя тому, у чего и без того есть название? А вещь искусства — что-то вроде такого имени, величиной с «Анну Каренину», например.

КГ: А интересно, какова роль поэтов в этом случае — они *первые свидетели* этого происходящего — в той сфере, которую можно назвать невербальной?

ОС: ... Это... как бы Вам сказать..., ... ФЮЮ... Я не могу...

КГ: ... Бибихин пытался учить нас не столбить Ваши стихи, не стараться понять их как предложение, как нечто, чей смысл можно закрепить. Он подходил к ним «танцую». И обучая нас так, он добился важного эффекта — получив опыт чтения Ваших стихов, я, например, потом *то же самое* видела у Пушкина, у Лермонтова, в совершенно другой поэтике, стилистике, эпохе, словаре. Это как постанова оптики — если ты умеешь работать с современным автором, не пытайся его загнать в нечто «прошлое», «понятное», то тогда ты начинаешь постепенно неожиданно *современно* прочитывать и старые «тексты» — стихи, ставшие текстами.

ОС: Я думаю, что так всегда — не только в поэзии, но и в прозе, и в музыке, везде. С каждым новым сочинением оживает как будто умерший для нас язык прошлого. З. А. Долуханова говорила после концерта, которым была недовольна: «У меня сегодня *куража* не было». В современнике этот *кураж* виднее. А увидев его в нем, увидишь и в других. Так композитор В. В. Сильвестров описывает, что он делает со стихами, которые поет. Он хочет не «сочинить» нечто музыкальное по поводу стихов, а *переложить* эти стихи с бумаги «на уста мелодии», вернуть их в живое дыхание. И многие признаются: вот теперь слышим *живое дыхание* — этих стихов Пушкина или Ходасевича... А прежде казалось — антология.

КГ: Да, мы опять приходим к тому, что поэзия это *сообщение*. Но кроме того, здесь же высказана и другая мысль. Звучание поэзии — одно и то же.

ОС: Да, если человек узнал это «звучание» в одном месте, он узнает его и в другом. Так же, как узнает его отсутствие, и если ему покажут ловко написанное стихотворение, он уверенно скажет: «Здесь этого нет!»

КГ: Иными словами, человек не сообщает здесь ничего, он доносит весть не из *того места*. Но говорить об этом *месте* очень трудно. Гораздо легче его отрицать. Современный мир утешает нас тем, что этой области нет. И вопрос — какова же эта область. И получается, что те дары, которые несет эта область и поэзия, оказываются совершенно другой природы, чем современный мир. Он как бы построен специально, чтобы их не принять. Притом, что формально все нужные места заняты. Наркотики, скажем, отвечают за «Озарения», как и мода, и кино. И при этом все это просто часть бизнеса, часть системы конsumerизма. Это «потребление» озарений. В таком перераспределении понятий не получается ли так, что в конце концов творческий человек не получает доступа в тот мир, из которого он должен говорить с другим человеком. Ведь тоже вопрос — какой мир мы описываем. *Этот*, как утверждает современность, или *иной*?

ОС: В этом раздвоении на «этот» и «иной» — обычное недомыслие (как и со «всеми», о чем мы уже говорили). Как будто известно, что такое «этот мир». Совершенно забыта простая истина: мир для тебя таков, каким *ты* его видишь. Ничего «вообще» нет. Перемена аспекта. Когда говорят об «этом мире» с точки зрения какого-то среднестатистического человека и соответствовать этому взгляду считается реализмом... Но в этом же мире другие видят другое! Совсем не нужны для этого наркотические видения, не в этом дело. Например, наблюдая за растением в саду, за котом, за птицей, понимаешь, насколько в этом больше поэзии, чем во многих стихотворных текстах. Насколько больше поэзии в современных естественнонаучных теориях. Я невежественна в этом, увы, но мне приходилось слушать выдающихся ученых, и я думала: как это поэтично — и как убого воображение современных поэтов! Воображение — самый счастливый дар человека, по Гёте, — вот чего нет у современных художников. Выдумывание — это совсем другое. Всеми выдумками не заменишь воображения — то есть выхода в другое смысловое пространство.

КГ: У Данте поэты — это те, кто видят «состояние человечества до падения». Вы не раз говорили, что Тарковский в его кинематографе смог выйти на состояние природы до падения. Эта вода, эти травы, которые как будто не знают себе конца. Можно ли сказать, что начальный первичный дар поэта — это только преддверие того исследования, которое может идти всю жизнь. Данте тоже начинается как талантливый «певец» в кругу друзей, и лишь потом...

ОС: Не совсем точно. У Данте поэты — те, кто побывали в Земном Раю (в вещем сновидении или в состоянии вдохновения), в том числе и языческие поэты (только они называли библейский «первый рай» «Парнасом», «домом Муз»). А путь Данте начинается с встречи с Беатриче, с 9-ти лет, а не с того момента, когда он стал писать стихи в «новом сладостном стиле». А дальше... Можно сказать, в «Комедии» он второй раз начал со своего начала, после долгих трудов и мучений. Он вновь встретил Беатриче. Но чтобы так вернуться к началу, ему пришлось проделать долгий путь. От туманного иносказательного пейзажа «Новой Жизни» к той конкретности, которая потрясает в авторе «Комедии».

КГ: Он работает над абсолютной точностью...

ОС: Да, конечно, над точностью — и над широтой. Мы уже договорились, что дар — это некоторый особый опыт. Сначала этот опыт совсем личный и узкий. Чтобы сделать его широким, общезначимым, придется потрудиться... И филология здесь, между прочим, поможет — как помогла она Данте. Если, опять же, чувствовать, что у тебя есть какое-то большое задание. Некоторым достаточно остаться с первым опытом — и только точнее и точнее его выражать. Не у всякого такое задание, как у Данте, — написать целую теокосмологию, создать новый литературный язык, начать новую эпоху и т. п.

КГ: Но я повторю вопрос: как Вам кажется, этот «опыт» идет у всех поэтов из *одного и того же* места, из общего центра?

ОС: Да, я думаю, что да. И не только у поэтов. Я не так уж отличаю поэзию от других видов искусства. То же происходит и в музыке, и в пластических искусствах. Везде, где возникает *форма*. У того же Данте есть образ (общий для Средневековья), что из Земного Рая течет река, и она не перестает поить здешний мир, земное. И если бы река эта сюда не текла, то все давно бы уже вымерло. Так что присутствие этого утраченного Рая есть и здесь, и оно обеспечивает жизнеспособность всему, что есть. И, наверное, художник призван это различать, он видит: вот здесь *это* есть. Не только то, что видят пресловутые «все» или многие, а нечто гораздо более интересное.

КГ: У художника есть функция такого различения. Как врач различает в болезнях, хороший кошатник — в породах кошек. И у художника есть тоже что-то в этом роде. Но это противоречит традиционной концепции художника — как человека «неразличающего», человека «синтетического», опьяненного, все сводящего вместе поверх барьеров. Художник —

тот, у кого все в тумане. А сейчас мы говорим о возможности различать. Но что? Живое от мертвого?

ОС: О да! Живое от мертвого, настоящее от поддельного, пустое от весоного. Вот слово — его опять же нашел В. Сильвестров: *возникновение*. Он определил вдохновение так: чуткость к возникновению. Что касается других различений... неприятно, когда тебя как будто допрашивают по пунктам: какой это метр, стиль и т. п. От таких различений поэты обычно отказываются и даже хвалятся тем, что не знают названий стихотворных метров. Но самое глубокое различение, как Вы удачно сказали, это различение живого и мертвого, косного и возникающего. Вот здесь настоящий художник не ошибется. Да ведь еще Элиот сказал: «Плохой поэт сознательен там, где нужно быть бессознательным, и наоборот».

КГ: Остается вопрос о прозе. Ваша проза очень разнообразна. Она бывает очень близка к поэзии — как «Похвала поэзии», где кажется, что это произведение — точно шлейф от царского платья. А бывает и более скрыто — как в эссе. И, тем не менее, я заметила, что у Вас есть нечто, что я назвала бы «мозаичной фразой», то есть если внимательно присмотреться к каждой фразе, то заметишь, как аккуратно в ней подобраны «неровные» части, есть как бы всегда легкое нарушение, и при всей внешней «легкости» проза ускользает. Думая, что ты все понял, ты уже промахнулся, потому что ее тропы почти всегда «скользят мимо». А поскольку проза для нас все-таки больше принадлежит «срединному человеческому бытию», чем поэзия, то для меня Ваша проза и фраза — как бы свидетельство, что и срединное, просто разумное бытие человека совсем иное.

ОС: Вы отлично подобрали образ для этого контраста: в поэзии — творение слова, в прозе — мозаика из «нормальных» слов с прорезами-паузами.

На самом деле, о прозе, то есть об эссеистике — или как назвать этот род дискурса? — остается еще много вопросов. Но это отдельный разговор. Я могу только назвать общую тему этого исследования (так я назвала бы все эти вещи вместе — о Данте, о Гёте, о свободе, о фонетике и т. д. и т. п.): это попытка разгадать наш исторический момент.

Величие поэта и размер человека

В 2012 году телевизионный канал «Культура» и Авторское телевидение начали вместе делать программу «Вслух. Стихи про себя», а меня пригласили ее вести. Она устроена довольно просто: два известных поэта обсуждают поставленную тему и читают свои стихи, а затем слушают двух поэтов юных и говорят с ними о ремесле. Некоторые телезрители, говорят, были шокированы этим зрелищем: в кадре сидят друг против друга поэты и просто, всерьез говорят о стихах и том, как они создаются.

Мне выпало присутствовать при разговорах больших русских поэтов (и просто хороших; в присутствии мелких и на глазах начинающих). Иногда эти беседы бывали более поверхностны, иногда касались подлинных глубин. Здесь Ольга Седакова и о. Сергей Круглов говорили о природе поэтического вдохновения, Евгений Рейн и Александр Кушнер — о том, как подняться над графоманией, Борис Херсонский и Олеся Николаева — о месте веры в поэтической работе. Сознательно не превращаю этот перечень в рекламный буклет программы, а вспоминаю только часть тех разговоров, при которых у меня возникало ощущение присутствия при чуде.

Я чрезвычайно благодарен своим собеседникам. Почти так же, как редактору ТТ, благодаря приглашению которого из стенограмм наших бесед удалось подготовить эти выжимки. С ним вместе мы выбрали для первой публикации беседу с Дмитрием Быковым и Игорем Карауловым о соотношении величия поэтического дара и личной величины поэта.

Телевидение жестоко: в нем кто-то обязан выглядеть экзальтированным идиотом. Оберегая от этой участи своих драгоценных собеседников, я в большой мере принимал эту

обязанность на себя. Надеюсь, читателя не смутят балаган и подначки в технических репликах интервьюера.

Александр Гаврилов

Александр Гаврилов: Дмитрий, вы написали биографию Пастернака, в которой, как мне кажется, вопрос о соотношении человека и поэта есть один из невысказанных, но основных. Не было ли у Вас в ходе работы желания какие-то проявления поэта Пастернака припрятать, чтобы читателя не сбить с благоговейного настроения?

Дмитрий Быков: Понимаете, Саш, это на самом деле самый страшный вопрос в этой биографии. Вот Ходасевич сказал:

Здесь, на горошине земли,
Будь или ангел, или демон.
А человек — иль не затем он,
Чтобы забыть его могли?

— и разразился самый страшный век, в котором было очень много ангелов и демонов и совсем не было людей.

Я считаю, что поэт должен быть в первую очередь все же приличным человеком. И Пастернак — единственный в русской литературе случай, который это своим примером подтверждает. Он такой хороший человек, что его даже многие за это ненавидят — ну просто по сравнению с собой. Он помогал и деньгами, и участием, и публикацией огромному количеству людей. На этом фоне его помощь Цветаевой выглядит, может быть, недостаточной, но он помогал ей как мог, она не всякую помощь принимала. Он даже, когда полюбил в последний раз, так жалел семью, что не ушел, сказал: нет, я семью не разрушу, я видимость эту — сохраню. И сохранял эту видимость, чем портил жизнь всем, но не позволял себе уйти. Он вырастил детей, безупречных, и Евгений Борисович покойный, Царствие ему Небесное, — живое свидетельство того, как много Пастернак в него вложил и как много в нем от отца. Как-то даже больших адюльтеров каких-то нет; когда ему Ивинская говорила, что видели, как он с кем-то за кулисами целовался, он кричал: «Олюшка, как можно, тебя Бог накажет. Этого не было!» То есть человек, который вел себя так хорошо, что это даже неприлично для поэта. Вот я за такое неприличие. Я за то, чтобы поэт был прежде всего добрым и порядочным человеком.

АГ: Игорь, а Вам как кажется? В романтическом мифе с поэта вообще взятки гладки, неважно, что он делает, неважно, какую жизнь он живет, главное, как сквозь него говорит поэзия. Насколько вообще важно, какой поэт человек?

Игорь Караулов: Чтобы поэт был хорошим человеком — это больше важно для его современников, чем для поэзии. Как сказали бы гностики, поэзия — это та божественная искра, частица света, которая заключена в темной материи человеческой души. Во всей этой суете, скуке.

Пушкин это хорошо понимал:

Пока не требует поэта
К священной жертве Аполлон,
В заботы суетного света
Он малодушно погружен,

и далее:

И меж детей ничтожных мира,
Быть может, всех ничтожней он.

А почему всех ничтожней? Потому что он острее всего понимает свое ничтожество. Ничтожество себя как личности по сравнению с тем даром, который ему достался, может быть, случайно. «Дар напрасный, дар случайный». Это та искра, которая должна быть высвобождена и возвращена источнику. Это его работа, работа поэта. И Блок об этом пишет в своей статье «Назначение поэта» как раз по поводу этого стихотворения Пушкина. Поэтому, в принципе, по сравнению вот с этой искрой, заключенной в человеке, нет большой разницы, живет ли он в соответствии с обычной нашей мещанской моралью или нет. Может, это не так сильно влияет на результат. Я не знаю, чего не должен делать поэт, чтобы у него получались хорошие стихи, или, скажем, что должен делать поэт, чтобы они получались.

ДБ: Я не уверен, что серийный убийца сможет писать хорошие стихи; я не уверен, что диктатор сможет писать хорошие стихи.

АГ: Знаете, Дим, я недавно в одной биографии Сьюзен Зонтаг прочитал ее досадливые слова о Бродском, с которым они были близки, а потом расстались: «Как обидно было обнаружить, что в нем мужчина и человек настолько мельче его как поэта». Про обиженную барышню Сьюзен

Зонтаг все понятно, но, честно признаться, меня в этот момент обожгло острое...

ДБ: Чувство правды?

АГ: Злорадства, скорее. Оттого, что мужчина и человек остались Сьюзен Зонтаг, а нам достался поэт. Размер поэта, размер его дарования остается в веках, а какого размера был человек — знают лишь близкие. Мережковского отец знакомил с каким-то сослуживцем Лермонтова — и тот с омерзением говорил: «Если б вы могли представить себе, до чего это был грязный человек!» Нет, мы не знаем, какой это был человек, но мы знаем, что «По небу полуночи ангел летел...».

ДБ: Во-первых, я бы хотел возразить Сьюзен Зонтаг, потому что мне кажется, что ревнивый, непредсказуемый, часто грубый, всегда величественный, завистливый, ревнивый ужасно человек и мужчина в Бродском бесконечно интереснее того изрекающего пафосные банальности поэта, которым он был последние двадцать лет. Он очень много написал в это время хороших стихов, но многое написано на автопилоте. А ревновать на автопилоте нельзя, оскорбить женщину на автопилоте нельзя, изменить на автопилоте — немыслимое дело. Так что мне кажется, что мы очень многое потеряли от того, что Бродский нам не нахамил, не изменил, в нас не влюбился и так далее. Человек очень часто интереснее вот этого пророка, знающего, как надо.

Что касается вот этого «По небу полуночи ангел летел...», есть вещи, совместимые с ангелом, а есть несовместимые. Можно быть алкоголиком и бабником и писать «По небу полуночи ангел летел...», но быть начальником тайной канцелярии и это написать — нельзя. Потому что есть вещи, которые умирают от определенных занятий. Поэтому я за то, чтобы прощать поэтам их, так сказать, промискуитет, алкоголь, грубость и аутизм, и за то, чтобы не прощать им предательство и сервильность. Вот это, как мне кажется, очень четко надо понимать.

АГ: То есть существуют вещи, которые умаляют поэта.

ДБ: Которые уничтожают поэта! Очень многие проклятые поэты говорят: «А я ищу себя на дне рюмки, на дне опиумной трубки, я в бездне себя нахожу». Ну вот был поэт Тиняков, который стоял нищим и побирался, который предавал друзей и стучал в ГПУ, изводил несчастную старуху, у которой жил, приводил к себе баб, а на нее орал. И чего? Что, много хороших стихов у Тинякова? Да дрянь полная, и забыть его пора, «Смердякова рус-

ской поэзии». Его и помнят только потому, что он был настоящим нищим, иначе его давно бы уже забыли. Ну что это такое:

Я до конца презираю
Истину, совесть и честь,
Только всего и желаю —
Бражничать блудно да есть.

Любой современный петербургский авангардист пишет лучше.

АГ: Ну, не любой!

ДБ: Так что я за то, чтобы все-таки поэт как-то следил, как-то фильтровал занятия. Досюда можно, а дальше уже ангел пикирует с неба полуночи с оглушительным ревом. И бомбометанием.

АГ: То есть поэт по-русски — он все-таки поэт с биографией?

ДБ: А я вам даже скажу, что не только по-русски. Понимаете, это же мстит за себя. Вот все говорят: «Рембо, Рембо». Да, Рембо, конечно, много начудил до 21 года, но после 21 года эта способность его покинула магическим образом — и больше до 37 он ничего не писал. Если человек делает штуки, которые делать нельзя, это все равно чревато каким-то распадом. Вот все говорят: Сергей Чудаков был растленным человеком, а никаких растленных поступков, кроме книжного воровства, за ним нет. Издали сейчас книгу «Колёр Локаль» — гений вообще. Я вслед за Мандельштамом считаю, что поэт имеет право украсть книгу, она ему нужнее.

То есть, вот понимаете, я за то, чтоб мы все время внутри себя помнили: вести себя за столом можно как угодно, а вот на допросе уже нельзя, на допросе надо думать.

АГ: Но, тем не менее, русская Эмили Дикинсон, которая писала бы всю жизнь в верхний ящик комода, потом умерла, ящик открыли, обнаружили великого поэта — вот это по-русски, кажется, невозможно? Во всяком случае мы не знаем такого в истории.

ДБ: Вот сейчас в Малой серии «Библиотеки поэта» издали Игоря Юркова, у которого при жизни было напечатано 18 стихотворений, а в ящиках лежало 800. Гениальный поэт вдруг открылся, было какое-то большое зияние — и открылся. Вагинов при жизни очень мало напечатал, ну и так далее. Нет, такие есть гении, что внезапно открываются.

АГ: Но открываются они все-таки для знатоков.

ДБ: Да, это редкая штука. В России так устроена жизнь, что поэту воленс-неволенс всегда делают биографию. Он и не хочет, а ему делают.

АГ: А не бывает ли такое поэтическое безобразие, поиск себя на дне стакана и прочая рассчитанным элементом промоушна? Поэта, который в свободное время работает бухгалтером и по вечерам бежит домой к семье, трудно обозначить в культурном поле, а вот если поэт гармошки рвет, по вечерам обычно, то тут, глядишь, уже и внимание публики к нему приковано.

ИК: Мне кажется, рваньем гармошки сейчас особо не выделиться. Это уже такой стереотип.

АГ: Ну, можно чего-нибудь на мосту нарисовать.

ИК: Да, можно нарисовать на мосту. Это как раз не требует очень много времени, не требует больших душевных сил — нарисовать что-нибудь на мосту. А дальше пойти хоть писать стихи, хоть бухгалтером, это нормально. Что касается падения в бездны, то, мне кажется, это уже, к счастью, не особо-то модно. Мне вообще кажется, что современное молодое поколение поэтов, 20-летних, — оно меньше пьет. Может быть, это иллюзия, но мне так кажется, у меня такое впечатление сложилось. Что вот это беспробудное пьянство — «Ты не пьешь, значит, ты не мужик, не поэт, не интеллигент вообще» — оно уходит. Слава Богу.

Потому что такие вещи, как падение в бездну, пьянство, разврат, — доступны кому угодно.

АГ: И что, они девальвировались?

ИК: Да, девальвировались, потому что доступно что угодно. Мне не кажется, что романтическая, или, скорее, декадентская, идея о том, что надо делать свою жизнь, надо жить, как артист, непременно ведет к какому-то литературному успеху. Я не говорю об успехе у публики, я говорю — к успеху внутреннему. К успеху в своем делании. Человек, который так живет, может писать замечательные стихи. Но не поэтому.

АГ: Но должна ли моральная мерка ограничивать поэта? Дмитрий Львович, как Вам кажется, человек, который ставит границы своему дару, — он поэт? Который говорит: «Нет, вот этот стишок испортит десять подростков, так что писать его не стану».

ДБ: Я вообще всегда считал, что поэзия — это искусство действия в рамках, действия во внутренних границах. У меня эти внутренние границы стоят. Как сказала Новелла Матвеева: «Закон в стихах суров, он ставит нам барьеры». Вот я за то, чтобы барьеры были. Иначе мне не через что скакать. Этические, литературные. Любые.

Зритель: Иннокентий Анненский, который не был ни маньяком, ни убийцей, а был директором гимназии и при этом одним из величайших поэтов XX века, говорил, что поэт все-таки прикрывает какие-то низменные вещи, находит для них алмазные слова. Вещество поэзии находится на грани низшего существования и высшего, ты чувствуешь, что там есть жизнь полноценная.

Прекрасное всегда выходит за пределы этического конфликта. За пределы морального конфликта. Потому что прекрасное выше.

ДБ: Нет, ну и Пушкин говорил: «Поэзия выше нравственности, или, по крайней мере, совсем другое дело». Но при всем при этом урок судьбы Пушкина мне кажется важнее этих слов. Потому что Пушкин вел себя в большинстве ситуаций как абсолютно нравственный человек, а дон Гуан, не будем этого забывать, хоть и поэт, и все дела, он все-таки проваливается. Проваливается во всех отношениях. И в эротическом, и в человеческом, и в литературном.

АГ: И в физическом.

ДБ: И в физическом проваливается.

ИК: Я бы тоже хотел сказать еще. Великий писатель Михаил Михайлович Пришвин, который писал, как известно, не только про зверушек, в свое время ввел понятие нетворческого поведения. Бывает поведение человека, которое способствует написанию хороших текстов, а вот бывает поведение, которое не способствует, которое не допускает к этому человека. Это касается далеко не только нравственности, далеко не только морали, просто того, как человек организует свою жизнь. То есть, если человек засоряет свои мозги какими-то вещами, которыми не нужно засорять, то, наверное, это еще вреднее, чем врать женщине.

АГ: Например, какими вещами? Засоряет свои мозги?

ДБ: Карьерой.

ИК: Да просто много сидит в Фейсбуке, в Твиттере.

АГ: Дмитрий Львович, вот Вы школьный преподаватель. Когда Вы рассказываете детям о поэтах, о литераторах, Вы рассказываете им о том, что это были за люди, и важный ли это разговор?

ДБ: Да, обязательно и в огромной степени, потому что это позволяет им, конечно, ближе гораздо понять. Понимаете, ведь русская этика — она не тождественна христианской, она немножко отдельная. Русская этика более поэтическая. Она всегда на стороне нравственной силы и на стороне жертвы, а не на стороне права. Соня — хороший человек, но она пустоцвет в «Войне и мире», при том, что она хороший человек, а Наташа — героиня, хотя она чуть не убежала с Анатодем. Но вот Наташа — молодец, потому что она полно проживает жизнь, и Пьер молодец, а Долохов не молодец — вот это вот очень трудно объяснить. Поэтому в поэтической этике тоже границы очень зыбкие, подвижные. Поди пойми, почему обмануть женщину можно, а ударить женщину нельзя. Вот ну нельзя. А после этого не будут писаться хорошие стихи, а будет писаться ерунда всякая.

АГ: Не пробуйте повторить этого дома!

ДБ: Почему встать на колени перед обидчиком нельзя, а дать в рожу обидчику можно? Хотя, казалось бы, первое — христианский поступок. Почему поэт не может унижаться? А непонятно, но вот это поэтическая этика. Она очень строга, и ее кодекс описан у Цветаевой — в тексте, который называется «Милые дети». Там десять этических правил: если вы будете их соблюдать, будете поэтами. Они почти все не совпадают с моралью, но с внутренней моралью они совпадают.

АГ: Что это за правила?

ДБ: Ну, пожалуйста: если вы увидите человека в неловком положении, прыгайте к нему туда, дурацкое положение поделится на двоих. Если вам говорят «так никто не делает», отвечайте: а я *кто*. Никогда не лейте зря воды, ибо в эту же секунду из-за ее отсутствия погибает в пустыне человек; вы его не спасете, но бессмысленным преступлением станете меньше. Никогда не кладите лишнего хлеба на землю, а только на забор, оттуда нищему будет не так стыдно его взять. Ну и так далее. Вот эти десять правил определяют все. И после этого можно писать стихи практически безбоязненно. При этом обманывать женщин, мужчин и даже немножко подворовывать.

Сведения об авторах

Лев Александрович Аннинский (р. 1934) — литературный критик, писатель, публицист. Окончил филологический факультет МГУ им. М. В. Ломоносова. Автор более 30 книг, среди которых: «Ядро ореха» (1965), «Охота на Льва» («Лев Толстой и кинематограф») (1980, 1998), «Лесковское ожерелье» (1982), «Шестидесятники и мы» (1991), «Серебро и чернь» (1997), «Барды» (1999), «Жизнь Иванова» (2005), «Распад ядра» (2009) и др. Ведет авторские рубрики в журналах «Дружба народов», «Российская провинция», «Родина», «Культура». Член Союза писателей (1965), Союза кинематографистов (1970), Русского Пен-центра (1995), Академии российской словесности (1996), Ассоциации кинообразования и медиапедагогики России (2010). Член жюри литературной премии «Ясная Поляна». Лауреат премии Союза кинематографистов СССР (1980), премий журналов «Октябрь» (1983), «Литературное обозрение» (1988, 1989), газеты «Литературная Россия». Дважды лауреат телевизионной премии «ТЭФИ» (1996, 2007). Живет в Москве.

Павел Валерьевич Басинский (р. 1961) — писатель, литературный критик, кандидат филологических наук. Учился в Саратовском университете и Литературном институте им. А. М. Горького. Печатался в «Литературной газете», журналах «Новый мир», «Октябрь», «Знамя», «Дружба народов» и др. Автор книг: «Сюжеты и лица» (1993), «Русская литература конца XIX — начала XX века и первой эмиграции» (1998; 2000) (в соавторстве с С. Р. Федякиным), «Московский пленник» (2004), «Горький» (2005; 2006), «Максим Горький: Миф и биография» (2008), «Русский роман, или Жизнь и приключения Джона Половинкина» (2008), «Лев Толстой: бегство из рая» (2010), «Страсти по Максиму. Горький: 9 дней после смерти» (2011), «Человек эпохи реализма» (2012). Лауреат премий «Антибукер» и «Большая книга». Член жюри премии Александра Солженицына и премии «Ясная Поляна». Обозреватель отдела культуры «Российской газеты». Живет в Москве.

Владимир Сергеевич Березин (р. 1966) — прозаик, критик, эссеист. Окончил физический факультет МГУ им. М. В. Ломоносова

и Литературный институт им. А. М. Горького, работал книжным обозревателем и редактором в «Независимой газете» и газете «Книжное обозрение». Печатался в журналах «Знамя», «Октябрь», «Дружба народов», «Новый мир» и др. Долгое время занимался преподавательской деятельностью. Автор книг: «Свидетель» (2001), «Поляков» (2007), «Диалоги. Никого не хотел обидеть» (2008), «Путевые знаки» (2009), «Путь и шествие» (2010), «Птица-Карлсон» (2011), «Группа Тревиля» (2011), «Последний мамонт» (2012) и др. Лауреат нескольких литературных премий. Живет в Москве.

Дмитрий Львович Быков (р. 1967) — писатель, поэт, журналист, кинокритик, сценарист. Окончил факультет журналистики МГУ им. М. В. Ломоносова. Член Союза российских писателей. Печтается в качестве колумниста в изданиях «Огонек», «Общая газета», «Новая газета», «Труд», «Русская жизнь» и др. Автор нескольких сборников поэзии, сборников рассказов и публицистических статей, книг «Борис Пастернак» (ЖЗЛ, 2005), «Был ли Горький?» (2008), «Булат Окуджава» (ЖЗЛ, 2009), «Советская литература. Краткий курс» (2012) и др., а также романов «Оправдание» (2001), «Орфография» (2003), «Эвакуатор» (2005), «ЖД» (2006), «Списанные» (2008), «Остромов, или Ученик чародея» (2010), «Икс» (2012). Лауреат Международной литературной премии им. А. и Б. Стругацких (2004, 2006, 2007), премий «Бронзовая улитка» (2006, 2009), «Национальный бестселлер» (2006, 2011), «Большая книга» (2006), Бунинской премии (2011) и др. Живет в Москве.

Петр Евгеньевич Бухаркин (р. 1955) — доктор филологических наук, профессор кафедры истории русской литературы Санкт-Петербургского государственного университета. Область научных интересов: история русской литературы XVII–XX веков, историческая и теоретическая поэтика, риторика, история русского литературного языка. Основные работы: «„Русская идея“ в русской литературе» (Göttingen, 1994), «Православная Церковь и русская литература в XVIII–XIX веках: проблемы культурного диалога» (СПб., 1996), «Н. М. Карамзин — человек и писатель — в истории русской литературы» (СПб., 1999), «Риторика и смысл» (СПб., 2001), «История русской литературы XVIII века. Петровская эпоха» (СПб., 2009), «М. В. Ломоносов в истории русского слова» (СПб., 2011). Живет в Санкт-Петербурге.

Алексей Николаевич Варламов (р. 1963) — писатель, историк литературы, доктор филологических наук, профессор филологического факультета МГУ им. М. В. Ломоносова, доцент кафедры литературного мастерства Литературного института им. А. М. Горького. Главный редактор журнала «Литературная учеба». Романы, повести, рассказы и эссе печатались начиная с 1987 г. в литературных журналах России и русского зарубежья: «Новом мире», «Знамени», «Октябре», «Москве», «Роман-газете», «Гранях», «Новом журнале» и др. Автор нескольких книг прозы и жизнеописаний в серии «ЖЗЛ» (биографии М. М. Пришвина, А. С. Грина, А. Н. Толстого, Григория Распутина, М. А. Булгакова, А. П. Платонова). Лауреат ряда литературных премий, в том числе: «Антибукер» (1995), премии Александра Сол-

женицына (2006) и второй премии «Большая книга» (2007). Член Совета по культуре при Президенте РФ. Живет в Москве.

Мария Наумовна Виролайнен (р. 1954) — доктор филологических наук, зав. Отделом пушкиноведения Института русской литературы (Пушкинский Дом) Российской Академии наук, профессор кафедры истории русской литературы СПбГУ. Область научных интересов: проблемы поэтики и культурологии XIX–XX вв., творчество А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя, М. Ю. Лермонтова, А. К. Толстого, В. Хлебникова, В. В. Набокова, древнерусская литература. Автор многочисленных научных работ, среди которых — монографии: «Речь и молчание: Сюжеты и мифы русской словесности» (СПб., 2003) и «Исторические метаморфозы русской словесности» (СПб., 2007). Живет в Санкт-Петербурге.

Евгений Германович Водолазкин (р. 1964) — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Института русской литературы (Пушкинский Дом) Российской Академии наук, главный редактор альманаха «Текст и традиция», прозаик. Сфера научных интересов: древнерусская литература и литература Нового времени. Автор и составитель книг: «Преподобные Кирилл, Ферапонт и Мартиниан Белозерские» (СПб., 1993; совместно с Г. М. Прохоровым и Е. Э. Шевченко), «Монастырская культура: Восток и Запад» (СПб., 1999), «Всемирная история в литературе Древней Руси» (Мюнхен, 2000; СПб., 2008), «Дмитрий Лихачев и его эпоха: Воспоминания. Эссе. Документы. Фотографии» (СПб., 2002, 2006), «Похищение Европы» (СПб., 2005), «Соловьев и Ларионов» (М., 2009), «Часть суши, окруженная небом. Соловецкие тексты и образы» (СПб., 2011), «Инструмент языка» (М., 2012) и «Лавр» (М., 2012). Финалист премий Андрея Белого (2009), «Большая книга» (2010, 2013) и «Национальный бестселлер» (2013). Живет в Санкт-Петербурге.

Игорь Леонидович Волгин (р. 1942) — поэт, писатель, историк, доктор филологических, кандидат исторических наук, профессор факультета журналистики МГУ им. М. В. Ломоносова и Литературного института им. А. М. Горького, руководитель (с 1968 г.) Литературной студии МГУ «Луч», академик РАЕН, президент Фонда Достоевского и вице-президент Международного Общества Достоевского (International Dostoevsky Society), член Международного ПЕН-клуба и Русского ПЕН-центра. Автор многих книг о Достоевском и работ по истории русской литературы. Автор телесериалов «Жизнь и смерть Достоевского», «Из истории русской журналистики» и др. Лауреат премии журнала «Октябрь» (1998, 2010), премии Правительства Москвы в области литературы (2004), российско-итальянской литературной премии «Москва-Пенне» (2011), Премии Правительства Российской Федерации (2011). Автор и ведущий интеллектуального ток-шоу «Игра в бисер» и ведущий программы «Контекст». Живет в Москве.

Александр Феликсович Гаврилов (р. 1970) — литературный критик и редактор, телеведущий. Окончил факультет русского языка и литературы Московского государственного педагогического института и аспирантуру Института мировой

литературы им. А. М. Горького. Глава Института книги, доцент кафедры проектов в сфере культуры Высшей школы экономики. Один из инициаторов и руководителей Московского международного открытого книжного фестиваля и Международной ярмарки интеллектуальной литературы *non-fiction*. Входит в состав жюри нескольких литературных премий. Живет в Москве.

Михаил Георгиевич Гиголашвили (р. 1954) — прозаик, кандидат филологических наук. Окончил филологический факультет Тбилисского государственного университета, в настоящее время преподает русский язык в университете Саарланда (Германия). Автор монографии «Рассказчики Достоевского» (1991) и ряда статей по теме «Иностранцы в русской литературе». Автор повести «Дезертиры» (2001), сборника прозы «Тайнопись» (2007), романов «Иудея» (1978), «Толмач» (2003), «Чертово колесо» (2009), «Захват Московии» (2012). Член германского «Общества Достоевского» и «Дома художников» (Саарланд). Живет в Саарбрюккене.

Ксения Олега Голубович (р. 1972) — кандидат филологических наук, специалист по английскому модернизму. Писатель, переводчик, журналист. Автор книг «Personae», романа «Исполнение желаний», трэвелого «Сербские притчи», статей, интервью, исследований. Переводчик сочинений У. Б. Йейтса, Эзры Паунда, Б. Чатвина, В.-Дж. Найпола, Ч.-С. Пирса, Р. Якобсона. В разное время в МГУ ею прочитаны спецкурс «Поэт и власть» на материале поэзии XX века и спецкурс по переходной поэзии XIX–XX веков «Модерн и Модернизм». Участник университетских семинаров О. А. Седаковой, о творчестве которой неоднократно писала. Живет в Москве.

Сергей Федорович Дмитренко (р. 1953) — историк русской литературы и культуры, прозаик. Окончил семинар прозы Литературного института им. А. М. Горького, затем преподавал здесь (1984–1998), а также в Университетах Эрлангена-Нюрнберга и Вюрцбурга. Кандидат филологических наук, доцент. Автор исследований по проблемам русской прозы и автор-составитель многих антологий и сборников. В 2010 г. выпустил самый полный на сегодняшний день свод комментариев к «Истории одного города» М. Е. Салтыкова-Щедрина (СПб.: Вита Нова). Автор идеи и сценариев телевизионного цикла «Писатели детства» (канал «Культура»). С 1993 г. работает в издательском доме «Первое сентября», с 2006 г. — шеф-редактор выходящего здесь журнала «Литература». Живет в Москве.

Борис Федорович Егоров (р. 1926) — доктор филологических наук, профессор, научный сотрудник-консультант Санкт-Петербургского Института истории РАН. Член Союза писателей Санкт-Петербурга и Международного ПЕН-клуба, академик Независимой академии эстетики и свободных искусств (Москва). Председатель редколлегии книжной серии «Литературные памятники». Автор 19 книг («Борьба эстетических идей в России середины 1860-х годов» (Л., 1991), «Жизнь и творчество Ю. М. Лотмана» (М., 1999), «Аполлон Григорьев» (серия «ЖЗЛ»; М., 2000), «Структурализм. Русская поэзия. Воспоминания» (Томск, 2001), «От Хомякова до Лотмана» (М., 2003), «Боткины» (СПб., 2004), «Российские утопии: Исторический путеводитель» (СПб., 2007) и др.) и более 600 статей. Преподавал в Тартуском и

Ленинградском университетах, Ленинградском Государственном педагогическом институте им. А. И. Герцена, а также в американских университетах (Вашингтон и Чепел-Хилл). Читал спецкурсы лекций в 23 вузах России и зарубежья. Живет в Санкт-Петербурге.

Марио Капальдо (р. 1945) — филолог-славист, профессор. Окончил Миланский Католический университет. В период обучения слушал лекции в Белградском, Загребском, Софийском, Пражском, Братиславском и Московском университетах. Помимо славистики занимается классической и византийской филологией, семантикой, анатолийскими языками, индоиранской филологией. С 1994 г. заведует кафедрой славянской филологии в Римском университете La Sapienza. Выступал с докладами более чем на 100 международных научных конференциях. Почетные докторства: Университет Благоевград (1999), Университет Велико Тырново (2007), Университет «Климент Охридский» — София (2007). С 2010 г. — член Accademia dei Lincei. Живет в Риме.

Игорь Александрович Караулов (р. 1966) — поэт и переводчик. Окончил географический факультет МГУ им. М. В. Ломоносова. Автор поэтических книг: «Перепад напряжения» (2003), «Продавцы пряностей» (2006) и «Упорство маньяка» (2010). Публиковался в журналах «Знамя», «Новый мир», «Арион», «Сетевая поэзия», «Новый берег», «Воздух», «Критическая масса» и др. Лауреат Григорьевской поэтической премии (2011). Живет в Москве.

Глеб Валентинович Маркелов (р. 1948) — филолог, старший научный сотрудник Древлехранилища им. В. И. Малышева Института русской литературы (Пушкинский Дом) Российской Академии наук, руководитель «Издательства Пушкинского Дома». Область научных интересов: древнерусская литература и искусство, наследие русских старообрядцев, археография, палеография, иконография и др. Автор более 100 научных работ, в том числе 12 книг, среди которых: «Святые Древней Руси. Материалы по иконографии» в 2 т. (СПб., 1998), «Книга иконных образцов: 500 подлинных прорисей и переводов с русских икон XV–XIX вв.» в 2 т. (СПб., 2001), «Писания выговцев: Каталог-инципитарий. Тексты» (СПб., 2004), «Выгорецкий чиновник» в 2 т. (СПб., 2008), «„Отчизну обняла кровавая забота..“: Рукописное наследие Отечественной войны 1812 года в собраниях Пушкинского Дома» (СПб., 2012), «Дом Романовых в Пушкинском Доме (к 400-летию династии Романовых, 1613–2013): Материалы из собраний Пушкинского Дома» (СПб., 2013) и др. Живет в Санкт-Петербурге.

Марина Валентиновна Михайлова (р. 1963) — филолог, философ, доктор философских наук. Сфера научных интересов — философия молчания, философия текста, философия простых вещей. Автор монографий «Эстетика молчания: Молчание как апофатическая форма духовного опыта» (2009, 2-е изд. — 2011) и «Эстетика классического текста» (2012), а также около ста статей и эссе. Автор и ведущая радио «Град Петров» (программы «Бог и человек в мировой литературе», «Культурная реакция», «Символ веры», «Словарь»). Живет в Санкт-Петербурге.

Наталья Владимировна Поньрко (р. 1946) — доктор филологических наук, профессор, зав. Отделом древнерусской литературы Института русской литературы (Пушкинский Дом) Российской Академии наук. Ответственный редактор «Трудов Отдела древнерусской литературы», научный редактор книжной серии «Библиотека литературы Древней Руси», ведущий специалист в области истории и культуры старообрядчества. Автор более 100 научных работ по древнерусской литературе, в числе которых книги: «Смех в Древней Руси» (Л., 1984, совм. с Д. С. Лихачевым и А. М. Панченко), «Эпистолярное наследие Древней Руси. XI–XIII вв.» (СПб., 1992), «Семен Денисов. История об отцах и страдальцах соловецких» (М., 2002, совм. с Е. М. Юхименко), «Три жития — три жизни: Протопоп Аввакум, инок Епифаний, боярыня Морозова» (СПб., 2010) и др. Лауреат Государственной премии Российской Федерации 1993 г. (в составе коллектива). Живет в Санкт-Петербурге.

Валерий Георгиевич Попов (р. 1939) — петербургский писатель, автор более тридцати книг прозы. Председатель Союза писателей Санкт-Петербурга, лауреат нескольких литературных премий — «Северная Пальмира», «Золотой Остап», Премии имени Белкина, Новой Пушкинской премии, Царскосельской премии, «Пене-премии» (Италия). Последние книги автора: «Горящий рукав» (2010), «Плясать до смерти» (2012), «Излишняя виртуозность» (2013), а также книги из серии ЖЗЛ — «Довлатов» (2010) и «Дмитрий Лихачев» (2013). Живет в Санкт-Петербурге.

Андрей Михайлович Ранчин (р. 1964) — доктор филологических наук, профессор кафедры истории русской литературы филологического факультета МГУ им. М. В. Ломоносова. Автор более 550 работ, посвященных древнерусской словесности и культуре и русской литературе Нового и Новейшего времени, в том числе книг: «На пиру Мнемозины: Интертексты Бродского» (М., 2001), «Вертоград златословный: Древнерусская книжность в интерпретациях, разборах и комментариях» (М., 2007), «Путеводитель по поэзии А. А. Фета: Учебное пособие» (М., 2010), «Древнерусская словесность и ее интерпретации: Маргиналии к теме» (Saarbrücken, 2011), «Путеводитель по „Слову о полку Игореве“: Учебное пособие» (М., 2012) и др. Живет в Москве.

Людмила Ивановна Сараскина (р. 1947) — доктор филологических наук, главный научный сотрудник Государственного института искусствознания (Москва). Член Союза российских писателей и Союза писателей Москвы. Лауреат Литературной премии «Большая книга» и Яснополянской литературной премии им. Л. Н. Толстого. Автор 18 книг, среди них — «„Бесы“ — роман-предупреждение» (1990), «Николай Шпешнев: несбывшаяся судьба» (2000), «Достоевский в созвучиях и притяжениях: от Пушкина до Солженицына» (2006), «Испытание будущим. Ф. М. Достоевский как участник современной культуры» (2010), «Солженицын» (ЖЗЛ, 2009), «Достоевский» (ЖЗЛ, 2011) и др. Живет в Москве.

Ольга Александровна Седакова (р. 1949) — поэт, эссеист, филолог. Переводила старинную и новую поэзию, философские и богословские труды. Кандидат филологических наук по специальности «славянские древности». Доктор богосло-

вия *honoris causa*. Преподавала и была гостящим поэтом во многих университетах Европы и США. Стихи и эссеистика переведены на многие языки мира. Издано 36 книг поэзии, прозы, эссеистики, переводов, филологических исследований, а также стихов и рассказов для детей. Лауреат многочисленных международных премий за поэзию, последняя из которых — Премия Данте (Рим, 2011). Живет в Москве.

Владимир Ильич Толстой (р. 1962) — директор Музея-усадьбы Л. Н. Толстого «Ясная Поляна» (1994–2012), эссеист, журналист, член Общественной палаты Российской Федерации, советник Президента Российской Федерации по культуре. Окончил международное отделение факультета журналистики МГУ им. М. В. Ломоносова. Председатель Центрального совета Ассоциации музейных работников регионов России, Президент «Российского комитета Международного Совета музеев». Председатель жюри литературной премии «Ясная Поляна». Живет в Ясной Поляне и Москве.

Татьяна Геннадьевна Фролова (р. 1985) — критик, литературовед, литературный редактор Издательской Группы «Азбука-Аттикус». В декабре 2012 г. защитила диссертацию на соискание ученой степени кандидата филологических наук на кафедре истории русской литературы филологического факультета СПбГУ. Сфера научных интересов — теория метафоры, метафорическая проза, русская проза начала XXI века, детская литература. Живет в Санкт-Петербурге.

Роберт Ходель (р. 1959) — филолог-славист, доктор философии (1994), с 1997 г. — профессор кафедры славистики Гамбургского университета. Изучал славистику, философию и этнологию в Бернском, Санкт-Петербургском и Новосадском университетах. Автор монографий «Сказ у Н. Лескова и Д. Михайловича» (1994), «Несобственно-прямая речь в русской литературе. От сентиментализма до социалистического реализма» (2001, т. 1), «Несобственно-прямая речь у А. Платонова» (2001, т. 2), «Дискурс (сербского) модернизма» (2009), «Сто грамм души: Сербская поэзия второй половины XX в.» (2011), «Андрич и Селимович: формы актуальности» (2011) и других работ. Живет в Гамбурге.

Леонид Абрамович Юзефович (р. 1947) — историк и писатель, кандидат исторических наук. Окончил исторический факультет Пермского государственного университета. Автор книг «Самодержец пустыни: Барон Р. Ф. Унгерн-Штернберг и мир, в котором он жил» (2010), «Путь посла. Русский посольский обычай: обиход, этикет, церемониал. Конец XV — начало XVII века» (2010), романов «Князь ветра» (2001), «Казароза» (2002), «Журавли и карлики» (2009) и др. Лауреат литературных премий «Национальный бестселлер» (2001) и «Большая книга» (2009). Живет в Санкт-Петербурге.

*Утверждено к печати
Институтом русской литературы (Пушкинский Дом)
Российской Академии наук*

ТЕКСТ И ТРАДИЦИЯ

альманах

Том 1

Издательский редактор • *Андрей Дмитриев*
Оформление переплета • *Давид Плаксин*
Макет и верстка • *Светлана Булачева*

Согласно Федеральному закону
От 29.12.2010 № 436-ФЗ «О защите детей от информации,
причиняющей вред здоровью и развитию» книга предназначена
«для детей старше 16 лет».

Подписано в печать 23.05.2013. Формат 70 × 100 1/16. Бум. офсетная.
Гарнитура Мириад. Печать офсетная. Печ. л. 27. Тираж 1000 экз.
Заказ №

Отпечатано с готовых диапозитивов
в ГУП «Типография «Наука»
199034, Санкт-Петербург, В. О., 9-я линия, 12